

# *imágenes*

La Antigüedad  
en las Artes  
Escénicas y  
Visuales



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA





**CONGRESO INTERNACIONAL:**  
***IMAGINES:*** LA ANTIGÜEDAD EN LAS ARTES  
ESCÉNICAS Y VISUALES

**INTERNATIONAL CONFERENCE:**  
***IMAGINES:*** THE RECEPTION OF ANTIQUITY IN  
PERFORMING AND VISUAL ARTS



CONGRESO INTERNACIONAL:  
*IMAGINES*: LA ANTIGÜEDAD EN LAS ARTES  
ESCÉNICAS Y VISUALES

INTERNATIONAL CONFERENCE:  
*IMAGINES*: THE RECEPTION OF ANTIQUITY IN  
PERFORMING AND VISUAL ARTS

Logroño 22-24 de Octubre de 2007

Editores:

Pepa Castillo

Silke Knippschild

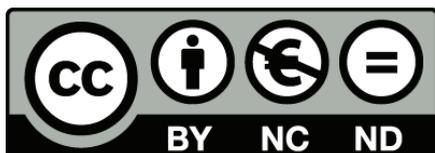
Marta García Morcillo

Carmen Herreros

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

LOGROÑO

2023



**Congreso Internacional: *Imágenes*: La antigüedad en las artes escénicas y visuales. Logroño 22-24 de octubre de 2007**

de Pepa Castillo, Silke Knippschild, Marta García Morcillo, Carmen Herreros (Eds.) (publicado por la Universidad de La Rioja) se encuentra bajo una Licencia

Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© Las autoras

© Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2023

[publicaciones.unirioja.es](http://publicaciones.unirioja.es)

E-mail: [publicaciones@unirioja.es](mailto:publicaciones@unirioja.es)

ISBN: 978-84-09-51596-7

## COMITÉ DE HONOR

### Presidenta

S.M. LA REINA DOÑA SOFÍA

### Miembros

D. JOSÉ M<sup>a</sup> MARTÍNEZ DE PISÓN CAVERO  
Excmo. y Magfco. Sr. Rector de la Universidad de La Rioja

D. PEDRO SANZ ALONSO  
Excmo. Sr. Presidente del Gobierno de La Rioja

D<sup>ña</sup>. MERCEDES CABRERA CALVO-SOTELO  
Excma. Sra. Ministra de Educación y Ciencia

D. CÉSAR ANTONIO MOLINA  
Excmo. Sr. Ministro de Cultura

D. JOSÉ ANTONIO ULECIA RODRÍGUEZ  
Excmo. Sr. Delegado del Gobierno en la La Rioja

D. LUIS ÁNGEL ALEGRE GALILEA  
Excmo. Sr. Consejero de Cultura, Educación y Deporte del Gobierno de La Rioja

D. JUAN ANTONIO GÓMEZ TRINIDAD  
Ilmo. Sr. Director General de Educación del Gobierno de La Rioja

D. JOSÉ ABEL BAYO MARTÍNEZ  
Ilmo. Sr. Subdirector General de Universidades y Formación Permanente del Gobierno de La Rioja

D. JAVIER GARCÍA TURZA  
Ilmo. Sr. Director General de Cultura del Gobierno de La Rioja

D. TOMÁS SANTOS  
Excmo. Sr. Alcalde de Logroño

D. JOSÉ IGNACIO EXTREMIANA ALDANA  
Excmo. Sr. Vicerrector de Ordenación Académica y Profesorado  
de la Universidad de La Rioja

D. JOSÉ MARTÍN Y PÉREZ DE NANCLARES  
Excmo. Sr. Vicerrector de Relaciones Internacionales e Institucionales  
de la Universidad de La Rioja

D. EDUARDO J. FERNÁNDEZ GARBAYO  
Excmo. Sr. Vicerrector de Investigación de la Universidad de La Rioja

D. RODOLFO SALINAS ZÁRATE  
Excmo. Sr. Vicerrector de Planificación y Calidad de la Universidad de La Rioja

DÑA. MARÍA JOSÉ CLAVO SEBASTIÁN  
Excma. Sra. Vicerrectora de Estudiantes de la Universidad de La Rioja

D. ELISEO VERGARA GONZÁLEZ  
Excmo. Sr. Vicerrector de Infraestructuras y Nuevas Tecnologías  
de la Universidad de La Rioja

DÑA. ISABEL MARTÍNEZ NAVAS  
Ilma. Sra. Secretaria General de la Universidad de La Rioja

D. FRANCISCO JOSÉ RUIZ DE MENDOZA IBÁÑEZ  
Ilmo. Sr. Decano de la Facultad de Letras y de la Educación  
de la Universidad de La Rioja

D. FABIÁN GONZÁLEZ BACHILER  
Ilmo. Sr. Vicedecano de la Facultad de Letras y de la Educación  
de la Universidad de La Rioja

DÑA. ASUNCIÓN JIMÉNEZ TRENS  
Illma. Sra. Vicedecana de la Facultad de Letras y de la Educación  
de la Universidad de La Rioja

DÑA. SUSANA SÁNCHEZ GALVE  
Sra. Directora de la Fundación Universidad de La Rioja

D. JOSÉ LUIS LÓPEZ DE SILANES BUSTO  
Sr. Presidente del Consejo Social de la Universidad de La Rioja

DÑA. CARMEN LÓPEZ SÁENZ  
Sra. Directora de la UNED en La Rioja

D. JOSÉ MIGUEL DELGADO IDARRETA  
Sr. Director del Instituto de Estudios Riojanos

## COMITÉ CIENTÍFICO

### Presidente

PROF. DR. URBANO ESPINOSA RUIZ  
Departamento de Ciencias Humanas  
Universidad de La Rioja

### Miembros

PROF. DR. JOSÉ MARÍA BLÁZQUEZ MARTÍNEZ  
Departamento de Historia Antigua  
Universidad Complutense de Madrid

PROF. SIR JOHN BOARDMAN  
Beazley Archive of Classical Archaeology and Art  
Faculty of Classics  
University of Oxford

PROF. DR. CARLOS GARCÍA GUAL  
Departamento de Filología Clásica  
Universidad Complutense de Madrid

PROF. DR. ANTONINO GONZÁLEZ BLANCO  
Departamento de Prehistoria, Arqueología e Historia Antigua  
Universidad de Murcia

PROF. DR. MARTIN JEHNE  
Institut für Geschichte  
Technische Universität Dresden

PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup>. CHRISTIANE KUNST  
Historisches Institut (Geschichte des Altertums)  
Universität Potsdam

DR. FERNANDO LILLO REDONET  
IES San Tomé de Freixeiro, Vigo  
Sociedad Española de Estudios Clásicos

PROF. DR. CHARLES MARTINDALE  
Department of Classics and Ancient History  
University of Bristol

PROF. DR. JOAN PAGÈS BLANCH  
Facultad de Ciencias de la Educación  
Universidad Autónoma de Barcelona

DR<sup>a</sup> CLAUDIA WAGNER  
FSA Beazley Archive; Classics Centre  
University of Oxford

## COMITÉ ORGANIZADOR

### Coordinadores

DRA. IRENE BERTI  
Seminar für Alte Geschichte und Epigraphik,  
Universität Heidelberg

PROFª. DRA. PEPA CASTILLO PASCUAL  
Departamento de Ciencias Humanas  
Universidad de La Rioja

PROFª DRA. MARTA GARCÍA MORCILLO  
Institut für Geschichte  
Technische Universität Dresden

PROFª DRA. TERESA GARCÍA SANTA MARÍA  
Departamento de Ciencias Humanas  
Universidad de La Rioja

CARMEN HERREROS GONZÁLEZ  
Departamento de Ciencias Humanas  
Universidad de La Rioja

PROFª DRA. SILKE KNIPPSCHILD  
Department of Classics & Ancient History  
University of Bristol

### Vocales

PROFª. DRA. BEGOÑA ARRÚE UGARTE  
Departamento de Ciencias Humanas  
Universidad de La Rioja

PROF. DR. JOSÉ ANTONIO CABALLERO LÓPEZ  
Departamento de Filologías Hispánicas y Clásicas  
Universidad de La Rioja

PROF. DR. JORGE FERNÁNDEZ LÓPEZ  
Departamento de Filologías Hispánicas y Clásicas  
Universidad de La Rioja





# ÍNDICE

## Ponencia inaugural

- CARLOS GARCÍA GUAL (Universidad Complutense de Madrid).  
Si se ausentan los dioses..... 21

## A. LA ANTIGÜEDAD EN LAS ARTES ESCÉNICAS

### Teatro

#### Ponencia:

- Eleonora CAVALLINI (Universidad de Ravenna).  
Appunti per una *performance* multimediale di testi: *I Dialoghi con Leucò*  
di Cesare Pavese. .... 37

#### Comunicaciones:

- Sofía EIROA/ Jorge A. EIROA (Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia/  
Universidad de Murcia).  
La Antigüedad Clásica en el teatro del Siglo de Oro: Rojas Zorrilla. .... 57

Ricardo DEL MOLINO (Universidad Carlos III, Madrid).

- La Antigüedad Clásica en la Nueva Granada: teatro revolucionario e iconografía  
republicana..... 69

Filippo CARLÀ (Università di Udine).

- Il modello di ogni caduta: il V sec. d. C. nelle sue riduzioni teatrali tra XIX  
e XX secolo..... 83

Irene BERTI (Universidad de Heidelberg).

- Mito e politica nell'*Orestea* di Pasolini. .... 105

### Ópera

#### Ponencia:

- Pepa CASTILLO (Universidad de La Rioja).  
La Antigüedad Clásica de los poetas cesáreos pre-metastasianos. .... 119

#### Comunicaciones:

- Carmen HERREROS (Universidad de La Rioja).  
El Sila de Gamerra..... 145

Milena MELFI (Universidad de Oxford).	
Excavating Opera: composers and archaeologists in 19th century Italy.....	159
Ana Paula FONTAO (Universidad Carlos III de Madrid).	
Lecturas románticas de un mito antiguo: Medea.....	165

## Cine

### Ponencia:

Bernardo SÁNCHEZ SALAS (Universidad de La Rioja).	
<i>Ars gratia artis</i> .....	181

### Comunicaciones:

José Antonio MOLINA (Universidad de Murcia).	
A través del espejo: preocupaciones contemporáneas por la paz mundial en el cine histórico sobre la Antigüedad. ....	189
Gabriella SCIORTINO (Universidad Pompeu Fabra, Barcelona).	
Clio e “decima Musa”: il Mondo Antico attraverso le immagini della settima arte.....	199
Martin LINDNER (Universidad de Oldenburg).	
Small Gods – (Halb-)Götter als Figuren des Antikfilms. ....	211
Óscar Luis LAPEÑA (Universidad de Cádiz).	
La Ciudad Antigua en el Cine: mucho más que un decorado.....	231
Ana María SEDEÑO (Universidad de Málaga).	
La tragedia en Edipo rey de Pier Paolo Pasolini.....	253
BORJA ANTELA/ ALBERTO PRIETO (Universidad Autónoma de Barcelona).	
Alejandro Magno en el cine.....	263

## B. LA ANTIGÜEDAD EN LAS ARTES VISUALES

### Arquitectura y Escultura

#### Ponencia:

Silke KNIPPSCHILD (Universidad de Bristol).	
El prestigio del pasado: la representación de la Antigüedad como signo de poder en la Inglaterra del siglo XVII.....	283

#### Comunicaciones:

Carmen GONZÁLEZ ROMÁN (Universidad de Málaga).	
Modelos e imágenes del teatro antiguo en los palacios del Renacimiento.....	303

Christiane KUNST (Universidad de Potsdam). Paestum imagery in European Architecture. ....	321
Maria Elena GORRINI (Universidad de Pavía). L' Afrodite velata di Mantova: nuove osservazioni. ....	333
Brigitte RUCK (Universidad de Heidelberg). Kolosse und ihre grossen Vorbilder aus der Antike. ....	351
Eduard CAIROL (Universidad Pompeu Fabra, Barcelona). Un jardín de estatuas sin ojos. El legado de la Antigüedad en la Viena Fin-de-siglo. ....	373
Rosario ROVIRA (The British Museum). Museums and Literature: Marguerite Yourcenar's <i>Mémoires d' Hadrien</i> . ....	387
Dolores VILLAVERDE (Universidad del Ferrol del Caudillo). La Antigüedad como paradigma de la escultura gallega contemporánea. ....	395
José MAYOR (Universidad de Murcia). El vínculo del arte griego con los tratados sobre morfología artística. ....	405
Jesús MARTÍNEZ OLIVA (Universidad de Murcia). Miradas transversales de la fotografía de desnudo masculino a la Antigüedad Clásica. ....	415
Isaac SASTRE (Instituto de Arqueología CSIC-JExt-CC.MM, Mérida). Iconographic Influences of Roman Aras in Early Christian Altars. Prevalence of Formal and Conceptual Elements in <i>Hispania</i> . ....	425

## Pintura y Artes Decorativas

### Ponencia:

Carmen HEREDIA (Universidad de Alcalá de Henares). La recepción del Clasicismo en la Platería española del siglo XVI. ....	445
---	-----

### Comunicaciones:

James LESHER (Universidad de North Carolina at Chapel Hill). Feuerbach's 'Das Gastmahl des Platon' and Plato's <i>Symposium</i> ....	479
Francisca FERAUDI-GRUÉNAIS (Universidad de Heidelberg). <i>L · A · T: · L(awrence) A(lma) T(adema)</i> und die Transformation antiker Inschriften oder: Wie funktioniert(e) "Antike-Rezeption"?.....	491
Isabel VALVERDE/ Marina PICAZO (Universidad Pompeu Fabra, Barcelona). ¿La reina vencida? Cleopatra y el poder en el arte y la literatura.....	515

José María BLÁZQUEZ (Universidad Complutense, Madrid). Mitos clásicos y naturaleza en la pintura y dibujos de Carlos Franco. ....	529
Antonio Joaquín SANTOS (Universidad de Sevilla). Ornamentos y figuración de origen clásico en la obra de los Ballesteros. ....	549
Claudia WAGNER (Universidad de Oxford). A Picture-Book of Antiquity: The Neoclassical Gem Collection of Prince Poniatowski. ....	565
Thomas MANNACK (Universidad de Oxford). The Ancient World in Miniature: Flat German Tin Figures of the 19 <sup>th</sup> and 20 <sup>th</sup> Centuries. ....	573
Javier ANDREU (UNED, Madrid). La Antigüedad como argumento: su uso en la heráldica municipal de Navarra. ....	579

## Cómic, Publicidad y Diseño

### Ponencia:

Marta GARCÍA MORCILLO (Universidad de Dresde). La Antigüedad Clásica en el cartel político contemporáneo: de la Europa decimonónica a la Guerra Civil española. ....	591
--	-----

### Comunicaciones:

Audy RODRÍGUEZ (Université Paris I). Les fêlures du miroir ou les dieux vecteur de mise en abîme. Modalités, formes et enjeux de la transmission de la référence antique. Un exemple: les dieux grecs. ....	615
Adexe HERNÁNDEZ REYES. Los mitos griegos en el manga japonés. ....	633
Pilar IGUÁCEL (Universidad de La Rioja). Tartessos. El mito en lenguaje de cómic. ....	645
Miguel Angel NOVILLO (Universidad Complutense de Madrid). <i>Astérix en Hispania</i> : realidad histórica o realidad caricaturizada. ....	659
Anna PUJADAS (Universidad Pompeu Fabra, Barcelona). Desplegando el peplo. Un ensayo sobre arte, moral, moda y danza. ....	673

## C. EL USO DIDÁCTICO DEL LEGADO CLÁSICO

### Ponencias:

- Joan PAGÈS/ Teresa GARCÍA SANTA MARÍA (Universidad Autónoma de Barcelona/  
Universidad de La Rioja).  
La imagen de la Antigüedad en la enseñanza de la Historia..... 691
- Fernando LILLO (IES San Tomé de Freixeiro, Vigo).  
El cine de romanos y su aplicación didáctica. .... 721

### Comunicaciones:

- Esther LÓPEZ OJEDA (IES Celso Díaz de Arnedo, La Rioja).  
Lorca y la tragedia griega. El caso concreto de *Bodas de sangre*..... 747
- Mari Carmen SANTAPAU (Universidad de Alicante).  
La recepción de la Mitología clásica en la escultura del Barroco.  
Aplicaciones didácticas. .... 765
- Daniel BECERRA/ Soraya JORGE (UNED, Las Palmas).  
El cómic como elemento de atracción para la enseñanza del Mundo Clásico.  
Entre la literatura y la rigurosidad histórica. .... 777
- M<sup>a</sup> Luz HUSILLOS (IES Campos y Torozos de Medina de Rioseco-Valladolid).  
Publicidad y Mitología: su uso en el aula..... 791





## PONENCIA INAUGURAL



## SI SE AUSENTAN LOS DIOSSES...

CARLOS GARCÍA GUAL\*

La recreación de la *Ilíada*, en prosa y como si fuera un gran relato novelesco, hecha hace tres años por Alessandro Baricco<sup>1</sup> obtuvo un sorprendente éxito de público, tanto de oyentes en su emisión radiofónica, como de lectores en sus varias ediciones. Como adaptación del texto homérico se basa en una selección de pasajes, con una esmerada traducción de sonoro ritmo, que conserva el esplendor de los encuentros heroicos, los fieros combates bélicos, y también los símiles y los adjetivos homéricos. Las escenas iliádicas siguen conservando su fuerza poética y su extraordinaria emotividad. La guerra antigua, a través de esos lances de coraje y furia, mantiene su fulgor y su cruel belleza. Su modernización del relato épico estriba fundamentalmente en la eliminación de todo el aparato divino del gran poema. Es decir, todas las referencias a los dioses y sus intervenciones en la acción desaparecen de esta adaptación que ofrece así una narración de hechos y personajes más realista y sólo humana, dando la impresión de un relato de intenso patetismo y mayor proximidad al lector. Eliminados los dioses, los héroes parecen más modernos, más como nosotros, y sus sufrimientos y pasiones y muertes adquieren una mayor emotividad, faltos de todo trasfondo ultraterreno. Reconozcamos, por otro lado, que la adaptación ha conservado la tensión trágica y la belleza poética de las mejores escenas del epos, sólo que ya sin dioses esa versión se asemeja más a los relatos de la historia y las novelas de guerra.

Recordemos, en contraste, el papel de los dioses en la epopeya griega. Ya en un comienzo (*Il.*, I.5), el poeta, inspirado desde luego por la Musa, nos recuerda que cuanto sucede es cumplimiento del plan de Zeus - *Diòs dè eteleiéto boulé* -. Y los dioses están presentes en toda la trama, bien desde su Olimpo, bien bajando a intervenir en el campo de batalla. Desde un comienzo: el sacerdote Crises impreca la ayuda de

---

\* Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filología Griega y Lingüística Indoeuropea.

<sup>1</sup> Baricco, A., *Homero. Ilíada*, trad. González Rovira, X., ed. Anagrama, Barcelona 2004.

Apolo, que escucha su plegaria y lanza con sus flechas la peste sobre los aqueos; luego Aquiles implora la ayuda de su madre, la diosa marina Tetis, y ésta no tarda en surgir del oleaje marino para venir a consolarle. Atenea baja del Olimpo para frenar la cólera de Aquiles contra Agamenón; Tetis sube el Olimpo para solicitar el apoyo de Zeus a favor del agraviado Aquiles. Y ese canto I concluye con una escena inolvidable de charlas de los dioses en el Olimpo. Los dioses, aunque situados muy por encima de los héroes y su mundo de guerras y pasiones, están siempre ahí, se inmiscuyen en los asuntos humanos, y, de alguna manera, determinan el desarrollo de la epopeya, si bien, a diferencia de otros dioses, dejan siempre un margen de libertad a los héroes para que ellos elijan su actuación y colaboren así, en fatídica paradoja, en su destino trágico. Recordemos que también la *Odisea* empieza con una escena en el Olimpo y concluye, en el canto XXIV, con la oportuna intervención de Atenea para restaurar la paz en Ítaca, para que Odiseo tras su venganza justa pueda reinar feliz.

Se mantiene en la épica antigua ese doble plano: más allá del visible escenario de la contienda de los héroes, urden los dioses sus planes enigmáticos, atentos a la ventura y desventura de los efímeros humanos. Los dioses tienen sus parientes y favoritos, y pueden mostrarse apasionados, favorables a unos e irritados con otros, a veces benévolo, otras taimados y crueles, y determinar furtivamente el curso de los hechos.

No resulta, por otro lado, muy original la idea de recontar la *Ilíada* borrando a los dioses de la narración bélica. Hace ya unos diecisiete siglos, casi mil años después de Homero, dos astutos prosistas a los que llamamos Dares el Frigio y Dictis el Cretense corrigieron ya la versión homérica en ese mismo sentido, y en sus *Crónicas troyanas* fingieron sendos reportajes históricos sobre la famosa Guerra de Troya. Ofrecieron así dos textos en prosa de apariencia historiográfica, y contaron las batallas y duelos entre aqueos y troyanos sin recurrir nunca a la presencia de los antiguos dioses. No estaban inspirados por ninguna Musa y compusieron sus ficciones alegando mayor verosimilitud: sus famosos héroes actuaban sólo por motivos humanos y con medios humanos. Estos dos falsos cronistas, cuyos textos conservamos en latín, en una prosa llana y facilona, prescindieron del arcaico estilo poético, así como del trasfondo divino; presentaron sus relatos como textos de historia y sin ropajes épicos, y gozaron de enorme éxito en varios siglos del Medievo, mientras Homero estaba casi olvidado.

Ese recorte – aquí no sólo de los dioses, sino también del estilo épico – supone una radical incompreensión de lo que la épica era como soporte del mito tradicional. Sin los dioses el mundo de los héroes pierde trascendencia. Al suprimir el trasfondo mítico heredado, la actuación heroica se hace mucho más superficial, y se evapora su valor paradigmático, ese valor ejemplar íntimamente ligado al fondo religioso tradicional. Sin la referencia a un plan divino, sin las presencias fulgurantes de un ámbito superior, todo el destino de los héroes se disuelve en lo azaroso, en estrépito y furia. Pasiones humanas y choques sangrientos de armas no se encuadran en una trama de

sentido trascendente. Sin la mirada de los dioses las hazañas de los héroes siguen siendo admirables muestras de arrojo y talante atlético, y siendo cierto que incluso en estas pedestres prosas intrigas y muertes siguen siendo patéticas y emotivas, notamos cuánto se ha perdido al quedar todo reducido al plano efímero, sin el resonante prestigio mítico.

Los dioses del mito antiguo han sido eliminados en muchas otras recreaciones de temas clásicos. Así, por ejemplo, en la novela *Casandra* de Christa Wolf, una de las más conocidas novelas modernas de tema mitológico, la protagonista, la profetisa troiana castigada por Apolo a pronosticar la verdad y no ser creída nunca, no se queja de la venganza de Apolo, sino de su silencio. Es decir, aquí los dioses no existen, y sólo los humanos son los que causan el terrible destino que la acongoja y destruye. Sólo en sueños ha visto al dios y nada sabe del castigo divino y la maldición apolínea. Su destino no es por ello menos trágico, las más terribles desgracias han caído sobre ella: Troya fue destruida, ella violada y entregada como esclava y concubina a Agamenón, y con él llega a su palacio de Micenas para ser asesinada por Clitemnestra. Con su sabiduría profética Casandra sufre doblemente las crueles desdichas. Las prevé de antemano, pero no puede por ello escapar de ellas; su sensibilidad y su conciencia aumentan su dolor. Toda la novela de Christa Wolf se presenta como un largo monólogo interior, como una reflexión de la cautiva ante los muros ominosos del palacio del Atrida. Allí Clitemnestra la invita a entrar, junto a Agamenón, para darles muerte a ambos. La escena del Agamenón de Esquilo se ha dilatado aquí en el tenso monólogo en el que Casandra pasa revista a sus sufrimientos pasados – a toda la guerra de Troya y su espantoso final – consciente de su próximo fin. No puede quejarse de la crueldad de Apolo, como hacía en los versos de la *Orestíada*, ya que ella no cree en los dioses. Todo es producto de la crueldad y la insensatez violenta de los hombres, de esos héroes a los que Casandra desprecia y aborrece. La mirada de Casandra sobre el mundo heroico es decididamente antihomérica: los gloriosos caudillos guerreros siembran muerte y destrucción, y los más débiles y justos, como las mujeres, sufren su opresión.

Hay muchas adaptaciones de dramas griegos en el teatro moderno, como *Las moscas* de Sartre, o *A Electra le sienta bien el luto* de Eugene O'Neill, donde se han eliminado significativamente las huellas de los antiguos dioses. También en *Medea. Voces* de la misma Christa Wolf el argumento trágico prescinde del todo de las referencias a ellos. En los dramas modernos no es fácil evocar sus sombras y en las novelas resultan estrafalarios. En la novela el realismo y la verosimilitud propias del género excluyen cualquier referencia a personajes divinos e incluso los héroes deben ajustarse a las convenciones modernas. No olvidemos que la novela, el género más tardío de la tradición helénica, nace prescindiendo de los mitos tradicionales.

Y, sin embargo, no está de más recordar que en los orígenes del género, es decir, en las primeras novelas griegas todavía perduraban los dioses velando por el final fe-

liz y el triunfo de los jóvenes amantes. No eran ya todos los dioses antiguos. En esos relatos, del siglo II y III d. C., el aparato divino de los textos épicos había cambiado notablemente. Ya en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, los antiguos dioses tenían un papel importante, pero su actuación era muy previsible: Hera, Atenea, Afrodita y Eros ayudaban al protagonista Jasón a obtener el tesoro y la princesa. Sin esa ayuda divina el héroe - mucho más falto de recursos que Odiseo - no lo habría conseguido. Esa función de los dioses está muy próxima a la que tienen los que ayudan en las novelas de amor y aventuras a los bellos y jóvenes protagonistas. En las novelas los dioses del trasfondo, los que velan por el final feliz de la trama, son en definitiva sólo Afrodita y Eros, Ártemis o Isis. Están para premiar la virtud de los castos amantes, perseguidos por el Azar turbulento, es decir, la Tyche. Ya en la novela de Caritón, *Quereas y Calírroe* es Afrodita la que garantiza el final feliz (aunque no interviene en la acción); y el idilio de *Dafnis y Cloe* se presenta como un experimento del dios Eros para mostrar su poder en el juego sutil del erotismo entre unos ingenuos adolescentes. Los dioses no intervienen casi nunca de modo directo, pero ejercen muy taimadamente su providencia (la Prónoia comentada por los filósofos) velando por el justo *happy end*.

En el esquema del relato folletinesco el *happy end* es de rigor. En las primeras novelas de amor y aventuras es la providencia divina, que late en el trasfondo de la trama de peripecias varias, la que garantiza ese consuelo final. Por ese motivo algunos estudiosos (como K. Kerényi, R. Merkelbach y otros) han argumentado que esas novelas sirven a una determinada propaganda religiosa, a favor de cultos de Afrodita, Eros, Isis o Dioniso. La hipótesis me parece discutible, pero ese tono religioso de algunos relatos encaja muy bien con la religiosidad de la época. Todas las novelas conservadas – las de Caritón, Jenofonte de Éfeso, Longo, Aquiles Tacio y Heliodoro – mantienen un rescoldo de piedad popular, aunque sus dioses no sean ya los de la época clásica. Recordemos también, como ejemplo muy claro de lo que apuntamos, cómo en la novela latina de la *Metamorfosis* o *El asno de oro* de Apuleyo el atribulado Lucio, metamorfoseado en asno por su curiosidad, recobra al final de su peregrinaje su figura humana gracias a la diosa Isis y concluye el relato entonando, en el último libro de la novela, un apasionado himno de acción de gracias a la divinidad.

Ciertamente esas novelas no toman sus tramas de mitos de la tradición antigua. Los personajes son nuevos y sus peripecias también, aunque los esquemas novelescos y sus episodios un tanto tópicos se repitan. En esa línea sus argumentos enlazan sobre todo con el género dramático de la Comedia Nueva, un tipo de teatro postclásico, aburguesado y pródigo en enredos sentimentales. Es evidente que los novelistas ya no recurren al *mythos* tradicional, con su repertorio de héroes y dioses, que alimentaban la narrativa épica y la tragedia. Los grandes héroes y el bullicioso panteón olímpico quedan al margen, descartados, de la novelística de amor y aventuras. Y, sin embargo, las divinidades que se preocupan y dirigen, a distancia, los destinos huma-

nos, están ahí, siguen en las bambalinas, dando una resonancia ejemplar a la trama romántica para consuelo y catarsis de los lectores.

Volviendo a la consideración de los géneros más clásicos, como la épica y la tragedia, podemos observar cómo Aristóteles, al redactar su *Poética*, no prestó especial atención al fondo religioso de la literatura y su esencial vinculación con los mitos, relatos de dioses y héroes. Sólo un tanto de pasada alude al *deus ex machina* de algunos finales dramáticos. Porque el filósofo escribe un tratado atento a las técnicas literarias, y no se preocupa por analizar el contexto social y religioso en que se enraízan los textos. Nada dice tampoco de la inspiración divina de los poetas, tema muy grato a su maestro Platón, ni ahonda en el valor pedagógico y cívico de la literatura clásica. Aunque dice que los mitos son como el alma de la tragedia (*hosper psychè tou drámatos*) no comenta el arraigo religioso de esos relatos míticos heredados y recreados sobre la escena con nuevos sentidos. Le interesan los mitos como entramados y trata del mito como una “construcción de los sucesos” (*systasis tôn pragmatón*), como argumentos que los autores saben recrear y recargar de sentido. Atento a la estructura narrativa, se desinteresa de su carácter religioso. De los protagonistas que la tragedia toma del repertorio mítico dice que deben ser serios, ni excesivamente buenos ni malvados, a fin de que su destino y su peripecia trágica conmueva al auditorio. Pero no dice que esos héroes están muy por encima de la gente normal, que son héroes de antaño, seres excepcionales y más cercanos a los dioses. Y que los destinos de esos héroes, que por su propia voluntad y su ignorancia y su propia grandeza se precipitan en la catástrofe, están sujetos al designio de los dioses, que a veces se muestran en escena y otras están latentes, silenciosos, recordados tan sólo por las invocaciones de los cantos del coro.

Quisiera insistir en este punto, no por criticar gratuitamente a Aristóteles, el primer gran teórico de la literatura, sino para destacar que su análisis de los géneros clásicos deja al margen algo importante: el trasfondo religioso de los mitos, relatos sobre héroes y dioses. Tanto la épica como la tragedia se nutren de esos relatos tradicionales; el epos atiende a las hazañas gloriosas de los héroes, la tragedia insiste en los sufrimientos - *pathe* - de esos mismos personajes. Pero, aunque los héroes, humanos de singular nobleza y audacia, ocupen el primer plano del relato y de la escena, no están solos, pues por detrás maquinan y observan sus destinos siempre los dioses. Felices y eternos, aunque apasionados a veces, son los testigos de las peripecias heroicas. Esos héroes son individuos humanos que no sólo son personas dignas - *spoudaíoi* -, como dice Aristóteles, sino los más nobles - *áristoi* -, aunque actúan en la ignorancia que es propia de todos los humanos, e incurrir así en catastróficos y ejemplares excesos - por su *hybris*. Pero los dioses están siempre al fondo, en un *background* que el mito advierte. En ese sentido, además de en ciertos rasgos de la representación, el drama guarda un mensaje religioso. Como señala Lefkowitz: “*Rather, the purpose of their dramas, an of all drama, is to remind the audience that the gods*

*ultimately control human action and are determined to see that justice is done to the end, even when they appear to mortals to be indifferent to human suffering...''<sup>2</sup>.*

Bien aparezcan en escena o no se muestren a los espectadores - y resulta claro que en las tragedias no hay escenas divinas en el Olimpo, como había en la épica homérica - los dioses están ahí y sus designios se cumplen, y lo hacen paradójicamente a través de las acciones que los héroes llevan a cabo, en su limitado saber, con libertad y responsabilidad. Tanto en la *Orestíada* de Esquilo como en las últimas piezas de Eurípides (*Orestes*, *Electra*, *Ifigenia en Áulide* y *Bacantes*) los dioses acuden a solucionar el conflicto trágico, aunque sean los protagonistas quienes con su acción lo impulsen a esa conclusión. Por otra parte, los dioses griegos no son imparciales ni justos, sino que a menudo se mueven por intereses personales o familiares, por afecto hacia unos y por enemistad hacia otros, y pueden ser crueles y vengativos<sup>3</sup>. A veces los dioses viene a dar un final de compromiso al conflicto trágico (p.e., en el *Filoctetes* de Sófocles, o en el *Ión* de Eurípides). El *deus ex machina* es un recurso teatral efectivo, pero un tanto ambiguo, y poco satisfactorio desde una perspectiva moderna. Otras veces el papel de los dioses aporta una solución mucho más eficaz y ejemplar, como en el final de la *Orestíada*, donde la intervención de Apolo y Atenea protegen y liberan de culpa al matricida Orestes, involucrando al Areópago ateniense para dar un carácter legal al veredicto ejemplar y aplacar con un pacto perenne la furia vengativa de las Euménides.

La tragedia no sólo procuraba a sus espectadores una purificación emocional, una catarsis del espanto y la compasión, según señalaba Aristóteles, sino también una enseñanza sobre el mundo. Mostraba cómo a través del sufrimiento se llegaba a un cierto saber. Según la ley del *páthei máthos*, los héroes advertían sus errores y los reconocían poco antes de caer en la muerte. Para tales lecciones los dioses no escatiman dolores, angustias y sangre a los humanos. Tal vez la tragedia donde esa ferocidad divina se manifiesta más claramente es las *Bacantes* de Eurípides, una de las últimas tragedias conservadas, representada de modo póstumo, tras la muerte de Eurípides, en 406 a.C. Sin duda es una obra excepcional, al menos para nosotros, porque es la única tragedia conservada en la que aparece en escena el propio dios del teatro, Dioniso. El hijo de Semele domina la trama desde el prólogo hasta el final. El gran dios, el de la máscara, la fiesta báquica y el frenesí colectivo, acude a Tebas para manifestar su poder, y para ello no vacila en castigar a la familia del viejo rey Cadmo y destrozar al joven rey Penteo, quien tiene la osadía de enfrentarse a la difusión de su culto. Penteo es un héroe peculiar, un joven tirano que trata de mantener el orden tradicional en la polis, y para ello persigue a las bacantes que con sus fiestas y danzas rinden

<sup>2</sup> Lefkowitz, M.R., *Greek gods, Human lives*, New Haven-London, 2003, 114.

<sup>3</sup> Valgan como ejemplos Atenea en el *Ajax* de Sófocles o Afrodita en el *Hipólito* de Eurípides.

culto al nuevo dios: Dioniso. Sólo cuando está a punto de ser descuartizado por las ménades, azuzadas por el propio Dioniso, Penteo reconoce su error; pero es ya tarde, muy tarde, porque instantes después su propia madre le arranca la cabeza en medio de una orgía de sangre. La pasión de Penteo es el triunfo de Dioniso.

Con esta obra, que aún nos conmueve por su desgarradora piedad, el viejo Eurípides parece lanzar un mensaje enigmático a su público. El inquieto autor trágico, que tantas veces había criticado a los dioses, el discípulo de los sofistas, parece querer advertirnos del gran poder de la divinidad y, al mismo tiempo, de su crueldad contra quien rechaza su culto, ese frenético y extraño delirio santo de las bacantes, por bárbaro que éste parezca.

A nosotros, que nos hemos familiarizado con una divinidad de tipo muy distinto, nos puede resultar difícil comprender o admitir a estos dioses griegos, dioses como Dioniso, Afrodita, o el mismo Zeus. Nos resultan figuras demasiado humanas por sus pasiones, frívolos en sus intervenciones a favor de unos humanos y demasiado terribles en sus odios y sus agresiones a otros. Recordemos que, a diferencia del Dios bíblico, que está omnipotente más allá del mundo que creó, los dioses griegos habitan este cosmos único que alberga más abajo y más frágiles a los humanos y otros animales. Una vez surgidos en este único mundo, los dioses perduran para siempre, en el orden instaurado, poderosísimos y felices. Es su existencia los olímpicos ejercen una rara providencia sobre todos los seres del mundo animado y son sus designios lo que en definitiva da un sentido a la actuación de los seres humanos, efímeros y muy limitados.

En esta concepción de la existencia humana es la presencia de esos dioses la que confiere un nuevo plano significativo a todo lo real. Pero, y esto es lo que hace posible la tragedia, los dioses no privan de libertad a los humanos. Los héroes, en su magnífica grandeza, muestran los riesgos de la forzosa libertad con que los humanos actúan y, con una cierta ignorancia - *dià áгноian*, según Aristóteles - se precipitan a menudo, ya sea con un empujón de los dioses o por sus propios excesos, en la destrucción. La posibilidad de cometer una *hamartía*, el error, es un riesgo inevitable de la actuación humana. Tal es la lección fundamental de la tragedia clásica, que una y otra vez acude a los mitos heroicos para representar y someter a la reflexión de su público ciudadano esos famosos episodios trágicos, casos que ilustran la grandeza y miseria de la condición humana. Sus protagonistas son héroes antiguos, pero sus destinos patéticos son esencialmente humanos. Y por ello conmueven a lectores y espectadores de tiempos muy distantes.

En la literatura moderna, donde ya no nos parece posible la épica y muy dudosa la auténtica tragedia, no hay lugar para los dioses. Las pasiones humanas siguen siendo las mismas que se expresaban en las formas literarias antiguas, pero los dioses antiguos no han encontrado aquí ningún sustituto. El trasfondo divino se ha desvanecido; ni en los dramas ni en las novelas hay espacio para lo divino. Sería posible

mencionar algunas obras del período romántico en que persiste cierto fulgor del Más allá: el *Fausto* de Goethe, el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla o *Los mártires* de Chateaubriand, por ejemplo. Pero son curiosas excepciones, justificadas por ciertos trasfondos míticos, a la norma: lo divino no encaja en los ámbitos de la literatura de ficción moderna. Los dioses antiguos pertenecen a otra cultura, y el dios cristiano no se presta a esos juegos literarios. Y las historias de los santos han quedado totalmente fuera de moda. No deja de ser significativo, a mi entender, que una de las piezas más trágicas del teatro del absurdo, *Esperando a Godot*, evoque justamente la ausencia de lo divino, e insista en una ansiedad absurda y desgarrada, casi una parodia de lo trágico con aires de farsa. Los seres humanos no pueden apelar a un trasfondo religioso, sino que sufren, fracasan o triunfan en sus destinos intrascendentes, y nunca pueden esperar que, al final de la trama, para consuelo de todos aparezca, fantasmal e intempestivo, un *deus ex machina*.

En cambio, las pasiones humanas y los conflictos familiares y sociales no distan mucho, salvando las distancias históricas, siguen siendo en lo fundamental los mismos que los de la época antigua, porque se enraízan en aspectos esenciales de la perenne condición humana. O, al menos, de esa imagen de lo humano tal como la ha forjado y reflejado nuestra cultura. La imagen de los sentimientos humanos no ha cambiado mucho desde los antiguos griegos hasta ahora. Las reacciones frente al dolor y al amor, el sufrimiento y la alegría, son las mismas que nos relatan los antiguos textos griegos. Incluso podríamos decir que en los llamados textos clásicos encontramos la expresión más lograda de esos sentimientos que no han caducado, porque son reflejos de la naturaleza humana. Pero frente a ese carácter perenne de las pasiones y los afectos ya no tenemos la referencia a la actuación en la trastienda de los dioses.

Paradójicamente, los dioses se han mostrado mucho más caducos que las pasiones humanas. Nos parece fácil entender los destinos catastróficos de los héroes sin recurrir a los hilos de los entramados olímpicos. Así que resulta muy comprensible que en las modernas adaptaciones de los dramas clásicos se prescindiera del trasfondo divino y se queden solos en la escena, con todo el ímpetu pasional de sus caracteres, los héroes, audaces y doloridos, sufriendo su tremendo destino, rodeados de angustia. Y, sin embargo, debemos recordar que esas adaptaciones a nuestros hábitos mentales no dejan de ser un recorte de la visión clásica, griega, del mundo y la existencia humana. Es decir, debemos recordar que la visión del mundo que encontramos en la literatura clásica, tanto en la épica como en la tragedia y en la lírica, está siempre enmarcada por la presencia y actuación un tanto enigmática de los dioses como elemento imprescindible para explicar la estructura misma de la condición humana. Dicho con otras palabras, los mitos eran el sustento de la épica y la tragedia griegas; cuando se pierde la fe en ellos, cuando sus dioses se ausentan o se nos han vuelto extraños fantasmas, ya no es posible la auténtica tragedia.

Algo así lo subrayó ya muy clara y sugerentemente George Steiner en uno de sus primeros libros: *La muerte de la tragedia*<sup>4</sup>.

Recordaré algunas frases del mismo: “La mitología del teatro griego era la expresión de una imagen cabal y tradicional de la vida. El poeta podía alcanzar con su auditorio un contacto inmediato de terror o deleite porque poeta y auditorio compartían los mismos hábitos y creencias. Cuando estos hábitos ya no tienen vigencia, la correspondiente mitología muere o se torna lo que vemos en Sófocles”<sup>5</sup>. “Cada vez que los dioses muertos han sido convocados ante las candilejas modernas, han traído consigo el olor de la putrefacción”<sup>6</sup>. “Mas el problema de la tragedia cristiana no es el de la distancia histórica ni el de una mitología que se ha marchitado. Ni siquiera al mediodía de la fe hubo un modo específicamente cristiano de teatro trágico. El cristianismo es una visión anti-trágica del mundo”<sup>7</sup>. Como también es anti-trágica, como señala Steiner, la visión marxista, la tercera gran mitología de Occidente<sup>8</sup>.

“Mas la tragedia es la forma de arte que exige la intolerable carga de la presencia de Dios. Ahora está muerta porque su sombra no cae ya sobre nosotros como caía sobre Agamenón, Macbeth o Atalía”<sup>9</sup>.

Respecto a la creación de obras de teatro sobre temas clásicos, sacando de nuevo a escena a Edipo, Antígona, Fedra, etc., la conclusión de Steiner, tras el análisis de algunas piezas muy conocidas de mediados del siglo XX, es que “El resultado puede ser momentáneamente cautivante, puede solazar o excitar nuestros nervios estragados. Pero no puede eludir esa sensación de cosa rancia que invade cualquier baile de disfraces cuando rompe el día”<sup>10</sup>. Si eso puede decirse de las importantes obras dramáticas de tema helénico de Anouilh, Giraudoux, Sartre, Eliot y O’Neill ¿qué habría que decir de otras “recreaciones” del mismo repertorio que se ponen en escena, muy efímeramente, en el festival de teatro clásico de Mérida o en otros escenarios, como torpes juegos de motivos clásicos, obras a menudo del pacto entre un adaptador audaz y pedante y un director de escena pretencioso, beneficiados por una oportuna subvención oficial y al margen de toda crítica seria y literaria?

En fin, no vale la pena que prolonguemos más la reflexión sobre estas líneas. Parecía conveniente, con todo, insistir en ella para resaltar que, al reencontrarnos con el legado clásico, debemos distinguir entre adaptación a los gustos y las ideas actuales y comprensión del mundo antiguo, en toda su riqueza y densidad significativa

<sup>4</sup> Steiner, G., *La muerte de la tragedia*, Caracas 1970.

<sup>5</sup> Steiner, G., *La muerte...*, 273.

<sup>6</sup> Steiner, G., *La muerte...*, 274.

<sup>7</sup> Steiner, G., *La muerte...*, 275, a propósito del teatro de Brecht.

<sup>8</sup> Steiner, G., *La muerte...*, 290.

<sup>9</sup> Steiner, G., *La muerte...*, 273.

<sup>10</sup> Steiner, G., *La muerte...*, 271.

original. En nuestro intento de comprender a fondo el arte y la poesía de los griegos debemos atender, para captar su significación cabal, a su profundo sentido religioso, por más que recuperar el sentir religioso y las creencias míticas que en él cobran expresión y vida nos resulte una tarea difícil o intempestiva. El reto verdadero de nuestra lectura del legado antiguo estriba en saber aguzar la mirada para advertir desde nuestra interpretación y actual perspectiva no sólo cuánto hay de familiar y actual en los textos clásicos y las imágenes y el arte de los antiguos, sino también cuánto hay de extraño y diverso, y seductor y vital en su expresión del mundo. Porque en ese contraste entre la familiaridad y la extrañeza, entre el presente y el pasado, podríamos ver la lección más estimulante de nuestras relaciones con el mundo clásico.

Los antiguos dioses no caben en nuestra fe religiosa, no son ya dioses nuestros. Los desplazó el cristianismo, con su sentido de una divinidad única y una moral ligada a su providencia y a la inmortalidad del alma, y los mundanos dioses griegos carecen ya de fieles, de cultos y de altares. Se han ausentado y no pertenecen al mundo de nuestras creencias. Tenemos dificultad para sentirlos como presencias reales. Ya lo decía el gran helenista Walter Otto en las primeras líneas de su libro *Los dioses de Grecia*: “Al hombre moderno no le será fácil llegar a una justa comprensión de la antigua religión griega. Lleno de admiración, se detiene ante las imágenes de los dioses de la gran época y siente que el esplendor de estas figuras es y será único en su género. Al mirarlas posiblemente experimentará un estremecimiento ante lo eterno. Pero lo que oye de estos dioses y de sus relaciones con los hombres no tiene eco en su alma. Pareciera que falta la seriedad religiosa, aquella melodía de inefable elevación y solemnidad que veneramos íntimamente desde la infancia, y cuando nos enfrentamos con esa realidad se hace claro lo que echamos de menos. Esta religión es tan natural que la santidad, aparentemente, no tienen cabida en ella”<sup>11</sup>. Y, sin embargo, el libro de Otto, que lleva el subtítulo de “la imagen de lo divino a la luz del espíritu griego”, subraya cómo “la antigua veneración griega de los dioses como una de las más grandes ideas religiosas de la humanidad”<sup>12</sup>. Dejémoslo aquí apuntado, pues no se trata ahora de hacer una apología de esas figuras divinas, tan idealizadas en ese texto.

El antropomorfismo de los dioses es el rasgo más característico y evidente de la religión griega. Desde una perspectiva religiosa moderna, desde la creencia en un dios único y más abstracto, situado más allá del mundo, todas esas figuras divinas pueden parecer fantasmas de una mentalidad ingenua y primitiva, productos de una fantasía arcaica y mitológica. Ciertamente esa es una perspectiva que puede adoptarse ante el panteón antiguo. Pero también cabe considerar ese aspecto humano, grandioso y felizmente humano, como un rasgo que singulariza el universo mítico griego con el de

<sup>11</sup> Otto, W., *Los dioses de Grecia*, Buenos Aires 1976.

<sup>12</sup> Otto, W., *Los dioses...*, 8.

los dioses más imponentes, extraños y feroces, de otros pueblos antiguos. Los dioses griegos se asemejan a los humanos en su figura externa y también en sus pasiones y designios. Comen, duermen, hablan, se engañan, se apasionan e incluso hacen el amor, como los humanos. Están dentro del mundo y han surgido en la etapa cosmogónica del universo, como refiere Hesíodo en su *Teogonía*. Aunque, a diferencia de los hombres y las mujeres mortales y terrestres, habitan el amplio cielo y gozan de la inmortalidad, no conocen la vejez ni la enfermedad, y viven para siempre felices.

Son un conjunto variado de figuras que asumen de modo emblemático algunas de las facetas esenciales de la existencia. Si, como escribió Blumenberg en su *Trabajo sobre el mito*, los mitos proporcionan significatividad a la naturaleza, y el primitivo convoca los mitos ante el terrible *horror vacui* de un entorno natural que le atemoriza, esas figuras expresan la trascendencia de las pasiones y anhelos humanos<sup>13</sup>. Los mitos dan un sentido humano al mundo, que así deviene un cosmos más confortable. Y lo hacen asumiendo cada figura una faceta especial o representando alguna realidad particular de la conducta o la sociedad humana. Así Zeus se presenta como el patrón del orden y de la justicia, el poder providente y sublime. Atenea simboliza la suprema inteligencia que acerca a los humanos a los dioses, es la protectora y amiga de los héroes más astutos, esos héroes que civilizan el mundo, es la diosa de Atenas, la ciudad más destacada por su amor al progreso, la libertad y la democracia. Afrodita es la divinidad que encarna el impulso sexual y los placeres de la unión sexual, mientras que Eros representa la fuerza universal del deseo amoroso. Apolo es el dios luminoso de la serenidad y la acción certera, el dios orientador, el de los caminos rectos y las profecías, el arquero infalible. Dioniso, en contraste, es el dios del entusiasmo, el que anima la fiesta, el dios de las máscaras, creador del vino que embota las penas y aporta alegrías a ricos y pobres, el que libera energías profundas y guía las danzas de las ménades. Hermes es el dios amigo de los viajeros, los comerciantes y también de los ladrones, el de los encuentros afortunados y los hallazgos alegres, el que conduce a las almas hasta el río Aqueronte, el psicopopo de la varita mágica, el patrón diplomático de los heraldos, el veloz mensajero de los dioses y el maestro sutil de las comunicaciones, etc.

Las figuras atractivas y ágiles de estos dioses han servido desde el comienzo de la cultura griega al arte, y están presentes en el arte arcaico y el clásico y luego en todo el repertorio escultórico y pictórico y literario del imaginario occidental. Sin esas figuras ¡qué enorme habría sido la pobreza representativa del arte antiguo y moderno!

Lo que está claro es que perviven como figuras de nuestra memoria colectiva; es decir, forman parte de la herencia cultural, y del imaginario de la cultura occidental. Zeus, Afrodita, Dioniso, Apolo, Hermes, etc., son figuras inolvidables de un reperto-

---

<sup>13</sup> Blumenberg, H., *Trabajo sobre el mito*, Barcelona 2003.

rio mágico y mítico que anima el arte y la literatura clásica. Y esa mitología - que hoy nos aparece casi como una fauna exótica, una fantasmagoría deslumbrante por su bella extrañeza y su intrigante vivacidad - no es un adorno ya exánime de la cultura helénica, sino un elemento esencial en su configuración espiritual. Dicho de otro modo, los mitos son una piedra angular de ese universo significativo. Ninguna otra mitología tiene la prestancia ni ejerce una fascinación semejante. Si para nosotros los mitos forman parte de la literatura, fueron mucho más que literatura y meros motivos de las artes plásticas. Pues el arte y la literatura se construyeron sobre el entramado tradicional de los mitos, esos relatos de antiquísimas raíces, esas historias donde conviven dioses y héroes, tremendamente humanos, mundanos y realistas unos y otros. Si, al acercarnos a los griegos, intentamos prescindir de esas presencias divinas, olvidar que esas sombras y voces animan su trasfondo poético, nos arriesgamos a mutilar el sentido de los textos de una manera lamentable. Si los dioses se ausentan la visión del mundo y de la existencia humana se empobrece, entristecida y mutilada.

Tomemos de nuevo un ejemplo del texto homérico. Consideremos una de las más famosas escenas de la *Ilíada*: la del encuentro final de Príamo y Aquiles, casi al final de la gran epopeya, esa escena en que los dos grandes enemigos se abrazan y lloran juntos al reconocer que, por encima de los odios y las muertes y venganzas, está la humanidad común. En esa escena nocturna Príamo admira la hermosa y trágica figura de Aquiles, el asesino de sus hijos, y Aquiles, al ver a sus pies al viejo rey suplicante recuerda a su anciano y lejano padre, y se estremece de compasión. El mutuo dolor y la nostalgia une a los dos, al rey anciano de Troya y al feroz y vengativo guerrero. De este encuentro se ha dicho que es la primera y más impresionante muestra del humanismo occidental<sup>14</sup>. Incluso sin el trasfondo de los dioses, como sucede en la recreación de Baricco, la escena tiene un patetismo impresionante<sup>15</sup>. Pero es mucho más significativa si uno la lee en el texto entero de los versos homéricos. Porque es el propio Zeus quien la ha planeado, recordando lo que los dioses deben a la nobleza de Héctor, enviando a Tetis a convencer a su implacable hijo de que desista ya de su venganza, y luego impulsando a Príamo a su audaz viaje a través del campamento enemigo, y mandando al dios Hermes para que sea su guía en tan terrible empresa. Al comienzo de la *Ilíada*, Aquiles suplica a su madre, la diosa Tetis, que implore la ayuda de Zeus; ahora es Zeus quien reclama a la diosa marina que vaya a la tienda de Aquiles a convencer a su hijo de que deponga su extremada crueldad y devuelva el cadáver de Héctor a su padre. Por encima de la matanza y el odio ha de vencer la compasión hacia el otro, que surge de modo natural, pero que está planeada de antemano por los dioses. El gran poema concluye luego con los funerales de Héctor, un final auspiciado por el designio de Zeus, el más poderoso y justo de los

<sup>14</sup> Hom., *Il.* XXIV, 468ss.

<sup>15</sup> Baricco, A., *Homero. Ilíada*, ed. Anagrama, Barcelona 2007<sup>5</sup>, 165ss.

dioses, que no pudo evitar que el héroe muriera, porque era ése su destino, pero sí ha cuidado de que reciba los debidos honores fúnebres como gran defensor de su patria, como el más noble de los héroes, un ejemplar ser humano admirado y querido por los dioses. La *Iliada* es la gran epopeya del mundo griego, y del mundo occidental. Pero pierde mucho de su trasfondo, como hemos subrayado, si se eliminan del relato las presencias divinas.

Friedrich Nietzsche elogió a los dioses griegos por ser “frívolos”, aludiendo con ello a que en sus formas y sus actuaciones los dioses griegos eran “humanos, demasiado humanos”. “Los dioses de la vida ligera - escribió - son el juego más elevado que el mundo ha recibido en herencia ¿Qué difícil es vivir experimentando esto!”<sup>16</sup>

Muchos otros helenistas - como Mary Lefkowitz, o el ya citado Walter Otto-, por ejemplo, en sus libros ya mencionados, han incidido, desde distintos enfoques, en destacar la magnífica herencia que constituyen a tanta distancia esos dioses, tan vivaces en la imaginación y tan atractivos en la literatura y en su representación plástica. No son dioses que ofrezcan consuelo ni promesas de un mundo mejor o un pago a las penas en el más allá, pero son figuras que, junto a las de los héroes, testimonian la magnífica imagen del mundo legada por los griegos.

---

<sup>16</sup> Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia o helenismo y pesimismo*, ed. Biblioteca Nueva, Madrid 2007.





**A. LA ANTIGÜEDAD EN LAS ARTES ESCÉNICAS:  
TEATRO**



## APPUNTI PER UNA PERFORMANCE MULTIMEDIALE DI TESTI: I DIALOGHI CON LEUCÒ DI CESARE PAVESE

ELEONORA CAVALLINI\*

### *Riassunto.-*

Questa *performance*, realizzata dal gruppo “Krisis” di Venezia e presentata in anteprima a Ravenna il 18 gennaio 2006, si incentra su una selezione ‘mirata’ di dialoghi tratti dall’opera di Cesare Pavese *Dialoghi con Leucò* (1947): testo linguisticamente molto intenso, tanto da essere considerato da Gianfranco Contini e da altri come una prosa poetica, vicina a *Lavorare stanca*.

Fra i ventisette dialoghi contenuti nel libro e tutti incentrati sul mito greco, la scelta è caduta su quelli che, per la loro immediata riferibilità ai poemi omerici, sono apparsi di più facile ricezione da parte del pubblico. La selezione si deve ad Eleonora Cavallini, la regia dello spettacolo ad Alessandro “Bibi” Bozzato.

### *Abstract.-*

This show, released by the Venetian theatre company “Krisis” and first presented in Ravenna on January 18, 2006, is based on a rational selection of some dialogues drawn from Cesare Pavese’s *Dialoghi con Leucò* (1947): a text endowed with a particular linguistic strength, so much that it is considered by Gianfranco Contini and others “a poetic prose, close to *Lavorare stanca*”.

Among the twenty-seven dialogues included in the book, and all concerning the Greek myth, this new editing has privileged the ones which are likely to be the most familiar to the audience, because of their immediate reference to the Homeric poems. The selection is due to Eleonora Cavallini, the stage direction to Alessandro “Bibi” Bozzato.

*Parole chiave:* Cesare Pavese, Dialoghi con Leucò, Omero, Progetto Mythimedia.

*Key words:* Cesare Pavese, Dialoghi con Leucò, Homer, Mythimedia Project.

### **PREMESSA.**

La presente relazione prende le mosse da una concreta esperienza di lavoro che recentemente ha coinvolto -oltre a chi scrive- alcuni qualificati operatori nel settore del cinema, del teatro, della musica e delle installazioni multimediali. Mi riferisco, in particolare, ad Alessandro “Bibi” Bozzato, principale artefice della *performance* che

---

\* Università di Bologna (sede di Ravenna), Italia. Correo electrónico: leon.cavallini@libero.it

mi accingo a descrivere: regista professionista (fra le sue opere il lungometraggio *Secondo Giovanni*, 2000), autore di filmati di varia ampiezza per istituzioni pubbliche e private, da alcuni anni è docente di Istituzioni di Regia presso la Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali dell'Università di Bologna (sede di Ravenna), e ha diretto lo spettacolo inaugurale di Ravenna Festival 2007 (*Apocalisse* di Pietro Pirelli, con la partecipazione di Massimo Cacciari [Ravenna, Rocca Brancaleone, 19 giugno 2007]). Il carattere implicitamente drammatico, potenzialmente 'teatrale', dell'opera di Cesare Pavese *Dialoghi con Leucò* (1947) ci ha suggerito l'idea di proporre, all'interno del Convegno *Omero mediatico. Aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea* (Ravenna, 18-19 gennaio 2006) un esperimento di ri-lettura 'multimediale' di questo fondamentale scritto paveseiano, che, con buona pace di alcuni filologi classici particolarmente reazionari, appare ancor oggi formidabile esperimento di riflessione sul mito greco, denso di intuizioni filosofiche ma anche di incomparabile sensibilità per la prospettiva storico-antropologica.

In séguito ad attento e approfondito studio del testo paveseiano, nonché delle sue molteplici implicazioni semiologiche (le quali, come vedremo, non escludono il risvolto *cinematografico*, considerando la dichiarata –quanto sottovalutata– passione di Pavese per il cinema, nonché la sua amicizia con cineasti illustri come Tullio Pinelli), si è deciso di affidare l'allestimento scenico al gruppo "Krisis" di Venezia, diretto da Aldo Aliprandi, e noto per la realizzazione di opere complesse come le *Odyseus' Women* di Louis Andriessen (Venezia, Campo Pisani 27-28 luglio 2004). Il commento musicale *live*, infine, si deve ad un musicista della statura di Davide Tiso, personalmente legato alla scuola di Luciano Berio, ed esperto di installazioni multimediali non meno che di musica sperimentale.

Ritengo, comunque, che prima di parlare di questa nostra interpretazione del testo di Pavese, sia opportuno fare il punto sulla genesi e sul carattere del testo stesso, che rimane ancor oggi un caposaldo della letteratura italiana, purtroppo non adeguatamente valutato ai tempi della sua prima pubblicazione.

### **I DIALOGHI CON LEUCÒ DI CESARE PAVESE (1947).**

Nella Prefazione ai *Dialoghi con Leucò*, pubblicati nel 1947 da Einaudi, Cesare Pavese scriveva:

“Quando ripetiamo un nome proprio, un gesto, un prodigio mitici, esprimiamo in mezza riga, in poche sillabe, un fatto sintetico e comprensivo, un midollo di realtà che vivifica e nutre tutto un organismo di passione, di stato umano, tutto un complesso concettuale. Se poi questo nome, questo gesto ci è familiare fin dall'infanzia, dalla scuola –tanto meglio. L'inquietudine è più vera e tagliente quando sommuove una materia consueta. Qui ci siamo accontentati di servirci di miti ellenici data la perdonabile voga popolare di questi miti, la loro immediata e tradizionale accettabilità”.

Il mito greco, in quanto patrimonio comune fortemente radicato nell'immaginario collettivo, doveva apparire a Pavese – da tempo interessato allo studio delle mitologie mediterranee<sup>1</sup> – come una sorta di canale privilegiato, attraverso cui esprimere e trasmettere le proprie riflessioni sull'angoscia esistenziale dell'uomo, sul mistero della vita, sull' "eterna problematicità delle cose"<sup>2</sup>. Sempre nella Prefazione, lo scrittore identificava nel mito "un linguaggio, un mezzo espressivo": quello che oggi si definirebbe un *medium*. Nel mito greco, in particolare, Pavese ravvisava un affidabile strumento comunicativo, un 'codice' che il pubblico avrebbe potuto agevolmente riconoscere e comprendere.

Senonché, le aspettative dello scrittore furono ben presto frustrate dalla generale freddezza con cui vennero accolti i *Dialoghi con Leucò*. L'inquietante, visionaria rappresentazione pavesiana del mito aveva ben poco in comune con l'edulcorata, rassicurante immagine che dello stesso veniva proposta nella scuola; inoltre, in quegli anni l'interesse dell'ambiente letterario era prevalentemente rivolto verso la realtà storico-politica contemporanea, con particolare riferimento alla Resistenza e all'immediato dopoguerra, nonché ai vari aspetti della vita quotidiana propri di quello specifico contesto sociale (tematiche cui peraltro lo stesso Pavese si era dedicato, sempre verso la fine degli anni Quaranta, in opere come *Il compagno. La casa in collina, La luna e i falò*)<sup>3</sup>. Ma se ai circoli letterari del periodo l'attenzione dello scrittore per vicende, ambienti e personaggi tanto remoti nel tempo dovette apparire anacronistica se non eccentrica, il mondo accademico, dal canto suo, ignorò (o finse di ignorare) il libretto di Pavese, il quale, oltre a non essere un saggio specialistico, andava in direzione diametralmente opposta rispetto all'impostazione neo-umanistica predominante in Italia ancora nel dopoguerra, risentendo piuttosto l'influsso della corrente. -allora minoritaria- di studi comparativistici<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Pavese fra l'altro era, con Ernesto De Martino, responsabile della collana etnologica della Einaudi, nella quale diede spazio anche a studi sulle mitologie mediterranee.

<sup>2</sup> Così Untersteiner, M. recensione a C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, in "L'educazione politica" I, 11-12 (1947), 344 (su cui ritorneremo).

<sup>3</sup> La stesura de *La luna e i falò* è di quel periodo, anche se la pubblicazione è del 1950.

<sup>4</sup> Come è noto, gli studi comparativistici sul mito, introdotti in Italia da Raffaele Pettazzoni (al cui volume *Miti e leggende* Pavese dedicò una recensione a dir poco entusiastica su «L'Unità» di Torino, 12 settembre 1948), stentavano a trovare séguito nel clima neo-umanistico che per lungo tempo continuò a prevalere nel nostro Paese. In particolare, alcune affermazioni contenute nei *Dialoghi con Leucò* (soprattutto nelle brevi introduzioni ai singoli dialoghi) dovevano apparire a molti inquietanti e provocatorie: così ad esempio "la Frigia e la Lidia furon sempre paesi di cui i Greci amarono raccontare atrocità. Beninteso, era tutto accaduto a casa loro, ma in tempi più antichi" (p. 114), ovvero "anche i Greci praticarono sacrifici umani. Ogni civiltà contadina ha fatto questo. E tutte le civiltà sono state contadine" (p. 122). Sulle fonti dei *Dialoghi con Leucò*, e sulla successiva collaborazione tra Pavese ed il massimo esponente della scuola comparativistica italiana, Angelo Brelich, vedere *infra*.

Il 3 aprile 1947, in una lettera a Tullio e Cristina Pinelli<sup>5</sup>, Pavese scriveva:

“[I *Dialoghi con Leucò*] non piacciono a nessuno, tranne a un valente professore di greco e studioso delle religioni, che mi ha subito regalato un suo estratto, *Il concetto di da...mwn in Omero*, con questa dedica: ‘A Cesare Pavese l’artista interprete della religione ellenica’”.

Il “valente professore” era Mario Untersteiner, allora preside del liceo “Berchet” di Milano. A lui è indirizzata un’altra lettera di Pavese, del 20 novembre 1947<sup>6</sup>:

“Caro Professore,

la notizia che mi ha letto con simpatia e con gusto mi dà molta gioia. Il mio libro è nato da un interesse per il problema del mito e delle cose etnologiche che m’ha indotto e mi induce a molte strane letture - ma poche mi hanno dato la soddisfazione e lo stimolo della sua *Fisiologia*. Pensi che le Sue pagine hanno anche avuto questo effetto, che ho ripreso grammatiche e dizionari (dopo una giovinezza tutta impegnata in problemi di narrativa nordamericana e anglosassone) di molti anni fa, quando posso, rosicchiandomi Omero, col solo rimpianto di non poter procedere scioltamente come vorrei<sup>7</sup>. E’ una lingua terribile - divina e terribile, come la terra secondo Endimione. Inutile dirLe che ogni Suo appunto e apprezzamento mi sarà carissimo. Anche se non stampato.

Con cordiale amicizia  
Cesare Pavese”

L’insigne studioso trentino, di cui Pavese (come si evince dalla lettera citata) aveva letto la *Fisiologia del mito* (Milano 1946)<sup>8</sup>, era stato, a quanto pare, il primo ad interessarsi ai *Dialoghi con Leucò*, di cui, alla fine di quello stesso anno, pubblicò una recensione nettamente favorevole ne *L’educazione politica*, I 11-12 (1947), 344-346. Un intervento breve ma penetrante, in cui Untersteiner (noto per la lucida

---

<sup>5</sup> Pavese, C., *Lettere 1926-1950*, a cura di L. Mondo e I. Calvino, Einaudi, Torino 1968, 566.

<sup>6</sup> Pavese, C., *Lettere...*, 564. All’epoca, il drammaturgo torinese Tullio Pinelli, amico di Pavese fin dalla giovinezza, era già noto nell’ambiente del cinema per la sceneggiatura de *Le miserie del signor Travet* di Mario Soldati (1945). Successivamente avrebbe collaborato agli *script* dei più celebri film di F. Fellini, fra cui *Lo sceicco bianco* (1952), *I vitelloni* (1953), *La strada* (1954), *La dolce vita* (1961), *8 e ½* (1963), *Giulietta degli spiriti* (1965).

<sup>7</sup> Risale probabilmente a questo stesso periodo il tentativo di Pavese di tradurre la *Teogonia* esiodea (vedere *infra*).

<sup>8</sup> E’ probabile che la lettura del saggio di Untersteiner abbia influenzato Pavese quanto meno nell’elaborazione degli ultimi dialoghi (1946-47) nonché nella disposizione finale del materiale, da cui sembra trasparire l’intento di proporre una sorta di passaggio dal mito al *logos*, dal razionale all’irrazionale (cfr. Secci, L., *Mitologia mediterranea nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, in *Mythos. Scripta in honorem Marii Untersteiner*, Genova 1970, 241-256).

indipendenza di giudizio)<sup>9</sup> esprime senza riserve il proprio apprezzamento per il libretto di Pavese, pur riconoscendo in esso un'opera 'scomoda', sia per l'approccio eterodosso (almeno per l'epoca) al mito greco, sia per il groviglio di angosciosi interrogativi che pervade il testo, sia ancora per la peculiare densità del linguaggio, più poetico che prosastico, che intensifica il messaggio e al tempo stesso lo oscura. Scrive Untersteiner:

“Che i *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese siano documento di una singolare comprensione dei grandi momenti, che costituiscono eterne fonti d'angoscia per gli uomini, che questi momenti siano modernamente rivissuti nella sostanza dell' esperienze egee preelleniche ed elleniche; che infine l'onda drammatica della poesia li animi con un impeto di irruente persuasione, io non dubito. Se avrò molti consenzienti non so, né mi preoccupa. Per me il libro presenta un suo valore singolare”<sup>10</sup>.

Più avanti, il recensore (con riferimento al dialogo intitolato *L'uomo-lupo*) puntualizza come il termine 'poesia', da lui applicato allo scritto pavesiano, sia da intendersi non in senso generico bensì specificamente tecnico, in quanto

“Spesso, il tono poetico del dialogo si solleva a un ritmo poetico, che dà solennità a un pensiero formatosi sull'esperienza di un mito sommersa nell'orrore del nostro destino:

Gli dèi non ti aggiungono  
Né tolgono nulla.  
Solamente d'un tocco leggero  
T'inchiodano dove sei giunto.  
Quel che prima era voglia,  
era scelta,  
ti si scopre destino.

Le divisioni in versi dell'apparente prosa sono, qui come altrove, mie, ma rivelano, se non erro, quel brivido trasformatosi in limpido fluire lirico, che è drammatica imposizione della chiarezza di un'idea”<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Sulla figura di Mario Untersteiner, cfr. il profilo tracciato da A. M. Battezzatore in AA.VV., *L'etica della ragione. Ricordo di Mario Untersteiner*, a cura di A.M. Battezzatore e F. Decleva Caizzi, Milano 1989, 11-30, in cui l'allievo sottolinea fra l'altro come il Maestro avesse “rappresentato, nel mondo accademico, attraverso gli avvenimenti più traumatici della storia nazionale del nostro secolo, la buona e onesta coscienza dell'Italia progressista e democratica”, non esitando a pagare “fino in fondo, e a caro prezzo, le conseguenze delle sue scelte” (p. 11).

<sup>10</sup> Untersteiner, M., recensione a C. Pavese..., 344.

<sup>11</sup> Untersteiner, M., recensione a C. Pavese..., 345.

L'intuizione di Untersteiner sarebbe stata ribadita, molti anni più tardi, da Gianfranco Contini, che avrebbe definito i *Dialoghi con Leucò* "per buona parte almeno poemetti in prosa di forte carica ritmica (da avvicinare piuttosto a *Lavorare stanca*)"<sup>12</sup>. Consapevole di trovarsi di fronte ad un'opera essenzialmente poetica, Untersteiner non si sofferma sull'attendibilità dei *Dialoghi con Leucò* dal punto di vista storico-antropologico, ovvero da quello della storia delle religioni; così come rinuncia a indagare le fonti utilizzate dallo scrittore non solo per ricreare gli scenari mitologici, ma anche e soprattutto per rintracciare, nelle strutture e nelle dinamiche del mito greco, gli strumenti comunicativi idonei a trasmettere le proprie personali riflessioni sul senso della vita, sul perenne riproporsi del ciclo nascita/morte/rinascita, sull'illusoria aspirazione dei mortali alla dimensione dell'eternità. E', piuttosto, la componente *filosofica* dell'opera ad attirare l'attenzione dello studioso, cui ad esempio, non sfugge come, nella visione di Pavese, l'immortalità degli dèi sia ancora più tediosa e frustrante della fragile e limitata esistenza umana. Questo concetto, ribadito quasi ossessivamente nei *Dialoghi*, è puntualmente evidenziato da Untersteiner:

"Più lampeggiante è la definizione che di immortale dà Calipso: 'Immortale è chi accetta l'istante. Chi non conosce più un domani...chi non spera di vivere'. Eppure l'uomo non rinuncia all'immortalità. Se quella degli dei è negazione della vita, se è qualche cosa che ripugna alle sue categorie di uomo, dovrà cercarsene un'altra"<sup>13</sup>.

Nei mesi seguenti, il rapporto epistolare fra Pavese e Untersteiner andò intensificandosi, dando vita a un rapporto di reciproca stima ed amicizia che doveva condurre a risultati di eccezionale importanza per la cultura classica italiana. Fra le letture comuni allo scrittore e allo studioso<sup>14</sup>, vi erano *Thessalische Mythologie* e *Untersuchungen über den griechischen Mythos* di Paula Philippson (entrambi pubblicati a Zurigo nel 1944)<sup>15</sup>: per iniziativa di Untersteiner e Pavese, i due scritti vennero inseriti nella collana etnologica di Einaudi nel 1949, con il titolo *Origini e forme del mito greco*. La traduzione venne curata da Angelo Brelich, che l'anno precedente -sempre nella collana diretta da Pavese ed Ernesto de Martino- aveva dato alle stampe (con il titolo *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*) la versione italiana del saggio di

<sup>12</sup> Cfr. Contini, G., *Presenze femminili nell'opera di Pavese*, in "Otto/Novecento" I, 1994, 199ss.

<sup>13</sup> Untersteiner, M., recensione a C. Pavese..., 345.

<sup>14</sup> Oltre alle opere citate di séguito, sono da ricordare quanto meno *Pagine di religione mediterranea* (Milano 1942) di U. Pestalozza, che era stato fra i maestri di Untersteiner, nonché *Gli dèi della Grecia* di W. Otto (trad. it., Firenze 1944).

<sup>15</sup> Il secondo dei due studi costituisce, a sua volta, una riproposizione di *Genealogie als mytische Form: Studien zur Theogonie des Hesiod* (Oslo 1936), preceduta da un saggio sulla *Zeitart* (la 'qualità del tempo') nel mito.

Carl Gustav Jung e Karl Kerényi *Einführung in das Wesen der Mythologie* (Amsterdam-Leipzig 1941).

Ma l'interesse di Pavese per la cultura greca non si limitava alla storia del mito e della religione. Come poeta e scrittore, egli coltivava un progetto tanto ambizioso quanto innovativo, la cui realizzazione sarebbe stata resa possibile proprio dall'incontro con Untersteiner. Il 12 gennaio 1948 Pavese scrive:

“Caro Professore,  
ho la sua e il numero (l'ultimo, ohimè!) dell'*Educazione Politica*.  
Adesso una proposta. Da parte di Einaudi. *E' molto tempo che io sogno di vedere stampata una versione quasi letterale, a verso a verso, andando a capo quando il senso è finito, dell'Iliade e dell'Odissea*[il corsivo è mio]. Come i drammi elisabettiani tradotti da Piccoli per Laterza. Come i versetti di *Spoon River* di cui Le mando un saggio. Ho reso l'idea? Che ne direbbe di pensarci anche Lei, e magari impegnarsi per farcela. O consigliarci, se le Sue occupazioni non glielo consentono? Già l'*Eschilo* mi pare sia andato accostandoLa a questo lavoro.  
Grazie ancora  
suo Pavese  
Aspetto Odissea XI”

Come è noto, Untersteiner declinò personalmente l'invito, ma segnalò a Pavese una sua giovane allieva del Liceo Berchet di Milano, Rosa Calzecchi Onesti, che si mise all'opera sotto l'attenta e assidua supervisione dello scrittore<sup>16</sup>. La nuova versione dell'*Iliade* vide le stampe nel 1950<sup>17</sup> e – assieme ad alcuni saggi dello stesso anno<sup>18</sup> – segnò la conclusione di un percorso che, iniziato intorno agli anni 1943-1944 con scritti come *Del mito, del simbolo e d'altro, Stato di grazia, L'adolescenza*<sup>19</sup>, era giunto ad un punto di svolta cruciale con i *Dialoghi con Leucò*. Su questi ultimi vale la pena di soffermarsi in modo più approfondito, in parte allo scopo di identificare le fonti utilizzate da Pavese nella composizione dell'opera, ma anche al fine di individuare eventuali contributi originali dello scrittore all'esegesi dei testi letterari greci nonché all'analisi storico-antropologica del mito classico. Considerando l'interesse

---

<sup>16</sup> Le lettere di Pavese alla Calzecchi Onesti sono pubblicate in C. Pavese, *Lettere...* Da segnalare la recentissima pubblicazione di alcune lettere della Calzecchi Onesti allo scrittore: cfr. Neri, A., “Tra Omero e Pavese: lettere inedite di Rosa Calzecchi Onesti”: *Eikasmós* XVIII, 2007, 429ss.

<sup>17</sup> Nelle edizioni più recenti, la prefazione di Pavese non figura, sostituita -come è noto- da un breve saggio di Fausto Codino.

<sup>18</sup> Si tratta de *Il mito e Discussioni etnologiche*, pubblicati in “Cultura e realtà” I (1950), nonché *La poetica del destino*, pubblicato postumo (tutti e tre sono ora in Pavese, C., *Saggi letterari*, Einaudi, Torino 1968, 311-324).

<sup>19</sup> Questi saggi, inseriti da Pavese in *Feria d'agosto* (Einaudi, Torino 1945), furono poi ristampati in Pavese, C., *Saggi letterari*, Einaudi, Torino 1968, 271-286.

costantemente dimostrato da Pavese per i poemi omerici (cfr. in particolare la citata lettera a Untersteiner del 12 gennaio 1948), ci si aspetterebbe, nei *Dialoghi*, una presenza diffusa, se non preponderante, di personaggi ed episodi di derivazione omerica.

Invece, tale presenza è piuttosto scarsa. Lo stesso personaggio femminile che figura nel titolo, Leucò (vale a dire Ino Leucotea, che in *Odissea* 333ss. salva il protagonista dal naufragio)<sup>20</sup>, appare in realtà solo in due dei ventisette dialoghi: *Le streghe*, in cui Leucotea è inserita in un contesto omerico con il ruolo di ‘spalla’ di Circe (che rievoca il noto episodio dell’incontro con Odisseo e della trasformazione dei compagni in bestie), e *La vigna*, dove invece è trattato un tema completamente estraneo ad Omero (Leucotea, in quanto sorella della madre di Dioniso<sup>21</sup>, preannuncia ad Ariadne l’imminente arrivo del dio). Di fatto, oltre a *Le streghe* vi è un solo dialogo ispirato all’*Odissea: L’isola*, avente per interlocutori Calipso e Odisseo. Ancora più esiguo lo spazio dedicato all’*Iliade*: l’unico dialogo incentrato su personaggi della saga iliadica è infatti *I due* (colloquio inedito fra Achille e Patroclo), mentre *La Chimera* rievoca sì un episodio narrato nell’*Iliade* (imprese di Bellerofonte e successiva, misteriosa malinconia dell’eroe), ma del tutto marginale rispetto all’intreccio del poema.

È possibile che Pavese provasse una sorta di ritegno a confrontarsi con il più grande e celebrato classico dell’antichità (“superfluo rifare Omero”, avverte lo scrittore nella breve Premessa a *I due*, p. 74). Ma tale ridotta presenza dell’*Iliade* nei *Dialoghi con Leucò* potrebbe anche essere legata ai contenuti stessi del poema. Nell’ambito di quel processo di *stratificazione* del mito che da tempo era oggetto di studio da parte di Pavese<sup>22</sup>, la saga iliadica rappresenta una fase *tarda*, in cui le potenze primordiali dell’universo hanno ormai trovato una stabile collocazione all’interno di un ordine riconosciuto, di cui Zeus è indiscusso signore. Protagonisti dell’*Iliade* sono gli uomini, ovvero figure divine declassate rispetto alla fase originaria (come Elena), mentre gli dèi -completamente antropomorfizzati- interagiscono con i mortali nella posizione di potenti alleati o temibili avversari, ma sempre operando all’interno delle rispettive sfere di competenza<sup>23</sup>. Inoltre, le figure mostruose o semiferine (come i Centauri),

<sup>20</sup> Appena il caso di ricordare il dettaglio biografico relativo all’intenzione di Pavese di alludere, per mezzo del nome Leucò (“La bianca”), alla donna amata, Bianca Garufi. La Garufi è co-autrice, con Pavese, del romanzo *Fuoco Grande* (pubblicato nel 1959).

<sup>21</sup> Ino è, con Semele, Autonoe e Agave, una delle figlie di Cadmo. Andata sposa ad Atamante, per sfuggire alla follia di quest’ultimo si era gettata in mare con il figlioletto Melicerte ed era stata trasformata in una dea marina.

<sup>22</sup> Sull’argomento, cfr. tra gli altri Philippon, P., *Origini e forme del mito greco*, trad. it., Torino 1949, spec. 236 ss.

<sup>23</sup> Si pensi alle disavventure di Afrodite nel libro V, ove il comportamento ‘trasgressivo’ della dea, indebitamente intromessasi nella sfera di Ares, Atena e altre divinità guerriere, viene puntualmente punito e addirittura considerato come legittimo oggetto di derisione persino da parte del mortale

che appartengono ad una fase più antica del mito, sono solo cursoriamente menzionate nell'*Iliade*<sup>24</sup>, che comunque, in generale, tende ad evitare gli elementi più marcatamente fantastici del racconto mitico.

Diversamente, nei *Dialoghi con Leucò* l'attenzione dell'autore è rivolta soprattutto allo sviluppo diacronico del mito, al passaggio dalla fase ancestrale, preolimpica, in cui predominano la natura e il Caos, allo stadio successivo, che vede affermarsi la legge di Zeus, portatore di una nuova e razionale organizzazione del cosmo. Nella fase più antica, la Grecia primigenia esprime il proprio stupore nei confronti delle forze della natura e dell'universo, dando vita a entità sovranaturali dai contorni bizzarri, spesso mostruosi, e a racconti fantastici dalla forte valenza simbolica<sup>25</sup>. In questo stadio ancestrale, dominato da un prepotente, selvaggio vitalismo e svincolato da qualsiasi ordine o norma razionale, gli dèi sono violenti, crudeli, pronti ad esigere dai mortali efferati sacrifici umani, o a distruggere essi stessi vite di uomini per puro capriccio (emblematico, nei *Dialoghi con Leucò*, il mito di Giacinto, ucciso da Apollo "per esprimere un fiore" [p. 44])<sup>26</sup>. Ma se gli dèi, e per prima la più antica di essi, la ma-

---

Diomede. Omero, a quanto pare, ignora l'originaria valenza guerriera di Afrodite, ellenico *pendant* di Ishtar/Astarte (sull'argomento, *cfr.* da ultimo Cavallini, E., "Afrodite Melenide e l'etèra Laide": *SCO* XLVII 3, 2004, 239ss., e documentazione ivi citata).

<sup>24</sup> Nell'*Iliade* i Centauri, antichi signori della regione del Pelio, sono genericamente denominati *phêres* (Hom., *Il.*, I.268/ II.743 ss.), senza alcuna esplicita descrizione del loro aspetto. La loro sconfitta ad opera di Teseo e Piritoo è ricordata da Nestore come un evento risalente alla sua giovinezza (Hom., *Il.*, I.262 ss.)

<sup>25</sup> Per la concezione del mito come modalità di rappresentazione delle 'immagini archetipiche', Pavese si riallaccia evidentemente alle riflessioni di C.G. Jung sull' "inconscio collettivo", in particolare al saggio *La psicologia analitica nei suoi rapporti con l'arte poetica*, in *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, la cui prima edizione italiana (1942) fu pubblicata nella collana einaudiana "Saggi", diretta dallo stesso Pavese.

<sup>26</sup> Si tratta del dialogo intitolato, appunto, *Il fiore*. Pavese sottolinea come la morte di Giacinto sia dovuta a un gesto intenzionale di Apollo, e non a fatalità: "Già i mortali si dicono che fu una disgrazia. Nessuno pensa che il Radioso non è uso fallire i suoi colpi" (p. 41). Che il disco scagliato da Apollo colpisse Giacinto accidentalmente, è quanto si legge nelle versioni del mito a noi pervenute, tutte di età ellenistico-romana (*cfr.* Ov., *Met.*, X.207-16; Lucianus, *DDeor.*, 16 [14]; PsApollod., I.3.3 y III.10.3, etc.), e concordi nello 'scagionare' Apollo dal sospetto di immotivata, gratuita crudeltà. Senonché, il mito di Giacinto, di cui non vi è cenno nell'epica arcaica, nella lirica o nella tragedia, sembrerebbe rientrare nel *topos* mitologico del *phónos akouisiòs* (*cfr.* Brelich, A., *Gli eroi greci*, Roma 1958, 89 ss.), piuttosto che costituire una rielaborazione 'censurata' di un qualche efferato mito arcaico. Pavese coglie comunque nel segno nel ritenere che alcuni miti greci particolarmente noti e 'popolari' (come ad es. quello di Afrodite e Adone) siano in realtà rivisitazioni 'edulcorate' di storie ancestrali dai contorni foschi e sinistri. In generale, nella loro forma originaria, le vicende mitiche (non solo greche) sono piene di atrocità commesse dagli dèi: ma i numi del mondo antico appaiono generalmente immuni da qualsiasi valutazione di tipo moralistico, né il mito si preoccupa di giustificare il loro modo di agire.

dre Terra<sup>27</sup>, chiedono sangue (cfr. i dialoghi *L'ospite* e *I fuochi*), a loro volta i mortali sgozzano vittime in sostituzione degli stessi numi, che, in quanto *rappresentazioni* simboliche del flusso genetico, sono destinati a morire ritualmente e a rinascere nel perpetuo avvicinarsi delle stagioni. Si veda il dialogo *Il mistero*, dove l'antica dea Demetra (ipostasi della Grande Madre) e il più giovane Dioniso discutono dell'origine e del significato dei sacrifici cruenti (p.189):

Dioniso- Ma è un omaggio, Deò? Tu sai meglio di me che uccidendo la vittima credevano un tempo di uccidere noi.<sup>28</sup>

Demetra- E puoi fargliene un torto? Per questo ti dico che ci hanno trovati nel sangue. Se per loro la morte è la fine e il principio, dovevano ucciderci per vederci rinascere. Sono molto infelici, Iacco.

Sangue che spumeggia come vino, in un'estasi orgiastica dove i confini tra vita e morte si confondono, e dove anzi morte e violenza sono parte di quell'impetuosa, irrefrenabile vitalità che caratterizza il mito greco alle sue radici. Ma a questa fase di sfrenatezza brutale e gioiosa è destinata a subentrare una dimensione nuova, governata dall'ordine e dalla ragione, sotto l'egida di Zeus, che, in quanto sposo di Themis e padre di Dike<sup>29</sup>, "distingue sentenze / con giusti modi"<sup>30</sup>. Gli dèi che accettano di allearsi con Zeus conquistano stabilmente il potere e contribuiscono, dalla loro inaccessibile dimora olimpica, al mantenimento del nuovo ordine; viceversa, le divinità che si oppongono a Zeus (Titani) vengono esiliate ai confini del mondo, mentre altre, che pure accettano la supremazia del Cronide, sono escluse dal potere (Oceano e Thetys) o addirittura declassate alla condizione di uomini mortali (Peleo, dio del Pelio, in tempi più antichi oggetto di un culto comune con il centauro Chirone)<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> Secondo la tradizione teo-cosmogonica, prima della Terra esiste solo Caos. Cfr. Hes., *Th.*, 116 ss.: "Dunque, da principio vi fu il Caos; e poi Gaia dall'ampio petto...poi Eros, il più bello fra gli immortali". Sui riti cruenti della mietitura, ed in particolare sul mito di Litiere, cfr. J.G. Frazer, *The Golden Bough*, London 1922 (trad.it. *Il ramo d'oro*. Milano 1973), che costituisce uno dei principali punti di riferimento di Pavese nella composizione dei *Dialoghi con Leucò*. Sul tema della terra che "si bagna di sangue", cfr. *Luna d'agosto*, in C. Pavese, *Le poesie. Lavorare stanca 1936-1943*, cit., 60. Sull'ossessiva presenza, nell'opera di Pavese, del binomio terra-morte, cfr. inoltre la raccolta *La terra e la morte* (1945) e ancor più la poesia *Hai un sangue, un respiro* (da *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Torino 1951, ora in *Le poesie...*, 135), in particolare gli ultimi versi ("ma tu, tu sei terra, tu sei terra. Sei radice feroce. Sei la terra che aspetta"). Un sacrificio alla Terra è, evidentemente, anche il rogo di Santina ne *La luna e i falò.*, su cui ritorneremo.

<sup>28</sup> Riguardo a Dioniso e ai riti cruenti legati al suo culto, i punti di riferimento di Pavese sono probabilmente Otto, W.F., *Dionysos: Mythos und Kultus*, Frankfurt 1933, nonché Kerényi, K., "Gedanken über Dionysos": *SMSR* XI, 1935, 11-40.

<sup>29</sup> Cfr. Hes., *Th.* 901 ss.

<sup>30</sup> Hes., *Th.* 85 ss. (trad. Pavese).

<sup>31</sup> Cfr. Philippon, *Origini...*, 238.

Ma se da un lato l'ordine di Zeus, opponendosi al Caos originario, immette la razionalità nell'universo, dall'altro esso trasforma profondamente la sorte degli dèi, la cui 'vita indistruttibile' diviene irrimediabilmente prevedibile e ripetitiva: un groviglio di *noia* al cui confronto perfino la fragile, precaria esistenza dei mortali appare invidiabile. Per questo lo stesso Zeus scende dall'Olimpo per camminare fra gli uomini e accostare donne mortali "come uomo" (*Gli uomini*, p. 184). Per questo, le divinità femminili dell'*Odissea* - Circe e Calipso, da Pavese quasi identificate<sup>32</sup> - cercano la compagnia del mortale Odisseo: al punto che, pur di non lasciarlo fuggire, una delle due, Calipso, è disposta ad offrirgli quell'immortalità cui apparentemente tutti gli uomini aspirano, e che invece, paradossalmente, l'eroe sembra considerare tutt'altro che desiderabile. In *Od.*, V.118, Calipso, avendo appreso da Hermes che Zeus le ordina di lasciar partire Odisseo, accusa gli dèi di essere "maligni e invidiosi" (*skhétlios...dselemónes*). In realtà, è proprio l'eroe a voler abbandonare l'isola, come Hermes aveva potuto intuire non trovandolo nella dimora della dea (*Od.*, V.80 ss.):

"Ma il generoso Odisseo dentro non lo trovò;  
sul promontorio piangeva, seduto, là dove sempre,  
con lacrime, gemiti e pene straziandosi il cuore,  
e al mare mai stanco guardava, lasciando scorrere lacrime".  
(trad. Calzecchi Onesti).

Nel dialogo intitolato *L'isola*, Pavese prende puntualmente le mosse dal citato passo odissiaco ("Ma perché questa smania di tornartene a casa? Sei ancora inquieto. Perché i discorsi che da solo vai facendo tra gli scogli?" [p. 131]). Ma lo scrittore va oltre, indagando fra le pieghe del testo omerico, alla ricerca delle motivazioni profonde che inducono Odisseo a rifiutare l'immortalità offertagli da Calipso<sup>33</sup>. Privata

---

<sup>32</sup> L'identificazione fra i due personaggi femminili è suggerita già da A. Savinio nel dramma *Capitano Ulisse*, scritto nel 1925 e rappresentato nel 1938 (cfr. l'edizione a cura di Alessandro Tinterri, Milano [Adelphi] 1989).

<sup>33</sup> Il tema dell'eroe che rifiuta l'amore e l'immortalità offertigli da una dea è presente anche nella mitologia orientale, in particolare nel poema di Gilgamesh, dove l'eroe accusa Ishtar di avere sempre ingannato, umiliato o addirittura ucciso i propri amanti:

"A quale dei tuoi amanti sei rimasta per sempre fedele? Quale dei tuoi superbi fidanzati e' salito al cielo? Vieni! Ti ricordero' uno per uno i tuoi amanti, quelli che tu hai ardentemente posseduto. Dumuzi, l'amore della tua giovinezza: a lui hai decretato il pianto anno dopo anno. Tu hai amato il variopinto uccello Alallu: l'hai colpito e gli hai rotto le ali; egli si nasconde nei boschi gridando: «La mia ala!». Tu hai amato il leone dalla forza perfetta: per lui hai scavato fosse, sette e sette volte; tu hai amato il cavallo che esalta la battaglia, lo hai condannato alla briglia, al pungolo e alla frusta." (Tavola 6, 42ss.). Significativo è che anche in Omero Odisseo tema inganni e ritorsioni da parte di Calipso (*Hom., Od.*, V.172-179), lasciando supporre che la dea, prima di essere soggetta (come tutte le altre divinità) al volere di Zeus, fosse crudele e temibile. La Calipso di Pavese è malinconica e rassegnata, ancorché memore della propria antica potenza.

degli originari poteri, relegata su di un'isola remota e deserta, l' "antica dea" (p. 130) non può in realtà offrire altro se non solitudine e monotonia, uno scorrere di giorni sempre uguale in cui l'energia vitale di un tempo non è che silenzio e polvere. A Odisseo che le chiede che cosa sia quella "antica tensione" di cui la dea percepisce le tracce nel vuoto straniante dell'isola, Calipso risponde (p. 132):

“È un silenzio, ti dico. Una cosa remota e quasi morta. Quello che è stato e non sarà mai più. Nel vecchio mondo degli dèi quando un mio gesto era destino. *Ebbi nomi paurosi*, Odisseo. *La terra e il mare mi obbedivano*. Poi mi stancai: passò del tempo e non mi volli più muovere. *Qualcuna di noi resistè ai nuovi dèi; lasciai che i nomi sprofondassero nel tempo*[il corsivo è mio]; tutto mutò e rimase uguale; non valeva la pena di contendere ai nuovi il destino”.

Sull'idea di 'destino', e sulla disincantata, sublime indifferenza di chi, come gli dèi, lo conosce e sa di non poterlo cambiare, Pavese ritorna nel dialogo fra Circe e Leucotea (*Le streghe*). La maga, "un'antica dea mediterranea scaduta di rango", come correttamente avverte lo scrittore (p. 142), rievoca il suo incontro con Odisseo con un misto di ironia e dissimulato rimpianto. Poi spiega a Leucotea come la differenza tra la condizione divina e quella umana consista essenzialmente nell'atteggiamento più o meno consapevole di fronte al destino:

Circe- Sì. Qualcuno di loro sa ridere davanti al destino, sa ridere dopo, ma durante bisogna che faccia sul serio o che muoia. Non sanno scherzare sulle cose divine, non sanno sentirsi recitare come noi [il corsivo è mio]. La loro vita è così breve che non possono accettare di fare cose già fatte o sapute. Anche lui, l'Odisseo, il coraggioso, se gli dicevo una parola in questo senso, smetteva di capirmi e pensava a Penelope.

Leucotea- Che noia.

Circe- Sì ma vedi, io lo capisco. Con Penelope non doveva sorridere, con lei tutto, anche il pasto quotidiano, era serio e inedito –potevano prepararsi alla morte. Tu non sai quanto la morte li attiri[il corsivo è mio]. Morire è sì un destino per loro, una ripetizione, una cosa saputa, ma s'illudono che cambi qualcosa<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Ritengo probabile che al dialogo pavese fra Circe e Leucotea, in particolare alle battute sopra citate, sia ispirato un passaggio del film *Ulisse* di Mario Camerini (1954), in cui Circe/ Calipso rinfaccia all'eroe il suo rimpianto per la fragile e umana Penelope e il suo rifiuto dell'immortalità. Per la sceneggiatura di *Ulisse*, la produzione si avvale della collaborazione, oltre che dello stesso Camerini e del regista Franco Brusati, di scrittori e drammaturghi di fama internazionale, come Ben Hecht e Irwin Shaw. L'identificazione fra Circe e Calipso non nasce tuttavia con Pavese, ma, come già si è accennato, è presente già nel dramma *Capitano Ulisse* di A. Savinio (1924), ove addirittura le tre figure di Circe, Calipso e Penelope, in quanto dee filatrici, sono emblemi "spaventosamente identici" (così Savinio, *op.*

L'ordine di Zeus, nel dissolvere il Caos, ha distrutto anche la vita. Per questo gli immortali rivolgono lo sguardo indietro, al primordiale, selvaggio stato di natura, ai mostri e alle belve (che altro non sono se non gli dèi stessi, prima di divenire antropomorfi). Non solo: anche i mortali Achille e Patroclo, in quello che Pavese immagina essere il loro ultimo colloquio<sup>35</sup>, rimpiangono i giorni trascorsi in Tessaglia con il centauro Chirone (*I due*, p. 78):

Achille-Allora andavamo tra boschi e torrenti e, lavato il sudore, eravamo ragazzi. Allora ogni gesto, ogni cenno era un gioco. Eravamo ricordo e nessuno sapeva. Avevamo del coraggio? Non so. Non importa. So che sul monte del centauro era l'estate, era l'inverno, era tutta la vita. Eravamo immortali.

Ma se il pensiero di Achille ritorna ai boschi del Pelio e a quella fase della sua vita che riporta ad un'infantile, esaltante illusione di immortalità, in tutt'altra direzione va il dialogo *La Chimera*, anch'esso desunto dall'*Iliade*, ma incentrato su un personaggio che non ha alcuna parte nella vicenda del poema, essendo le sue imprese anteriori di due generazioni alla guerra di Troia. Si tratta di Bellerofonte, di cui, nel sesto libro dell'*Iliade*, il nipote Glauco rievoca le imprese (tra cui il celebre combattimento con la Chimera), ma anche la fine triste e ingloriosa (*Il.*, VI.200-202):

“Ma quando anch'egli fu in odio a tutti i numi,  
allora errava, solo, per la pianura Alea,  
consumandosi il cuore, fuggendo orma d'uomini”.  
(trad. Calzecchi Onesti).

Discostandosi dalla versione più diffusa del mito<sup>36</sup>, Omero trasforma la fine violenta di Bellerofonte in un 'male oscuro', prevedibilmente destinato ad attirare l'attenzione di Pavese, tanto da indurlo a indagare le ragioni profonde del misterioso

---

*cit.* 91) di un archetipo femminile che, proprio perché inesorabilmente uguale a se stesso, impedisce ad Ulisse il compimento di un autentico viaggio spirituale (sull'argomento, *cfr.* Ossani, A. T., “Alberto Savinio: mito, teatro e Fine dei modelli”, in: Bartoli, F./ Dalmonte, R./ Donati, C. (ed.), *Visioni e archetipi. Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del primo Novecento*, Trento 1996, 460 ss.). Che nel film di Camerini i personaggi di Circe/ Calipso e di Penelope siano interpretati dalla stessa attrice (Silvana Mangano) non è forse casuale.

<sup>35</sup> Si tratta, peraltro, dell'unico tentativo di Pavese di aggiungere qualcosa al *plot* dell'*Iliade* (come già abbiamo accennato, egli riteneva “superfluo rifare Omero” [p. 74]).

<sup>36</sup> Secondo la tradizione prevalente (recepita fra gli altri da Pi., *I.* VII.44.47; *cfr.* *O.* XIII.91), Bellerofonte sarebbe stato disarcionato da Pegaso mentre tentava, con folle tracotanza, di raggiungere la vetta dell'Olimpo. Come osserva F. Codino nella più volte citata edizione einaudiana dell'*Iliade* (p. 207), è probabile che Omero, qui come altrove, eviti di soffermarsi su alcuni elementi troppo fantastici, che risalgono ad uno stadio anteriore del mito. Il racconto omerico, tuttavia, non spiega le ragioni dell'ira degli dèi, causa della logorante malinconia di Bellerofonte.

malessere dell'eroe. La risposta lascia il lettore sgomento: Bellerofonte, protagonista di un'età eroica piena di sangue e tumulto, un'età in cui "tutto accadeva e non erano sogni"(p. 22), ora "sconta la Chimera" (p. 20). Gli dèi, che lo hanno protetto quando "il suo braccio...pesava nel mondo e uccideva", ora lo abbandonano. Ora, "che è vecchio e stanco"(p. 22). E lui, l'eroe un giorno splendente di gloria, ora debole e triste, teme la crudeltà immotivata dei numi, teme lo *pthonos theôn* (p. 23):

Sarpedonte- È figliolo di Glauco e di Sìsifo. Teme il capriccio e la ferocia degli dèi. Si sente imbestiare e non vuole morire. «Ragazzo» mi dice, «quest'è la beffa e il tradimento: prima ti tolgono ogni forza e poi si sdegnano se tu sarai meno che uomo. Se vuoi vivere, smetti di vivere...»

Sulle anime straziate come Bellerofonte, incombe la disperazione insanabile di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*(1950). E come avverrà nell'ultima raccolta poetica di Pavese, così già nei *Dialoghi* l'uomo deve confrontarsi con una figura femminile selvaggia e intangibile, leggiadra come una "bianca daina"<sup>37</sup>, sorridente ma mai consolatoria. Nei *Dialoghi*, questa immagine si identifica con la dea Artemide (*La belva, Il lago*); a lei Pavese -con ulteriore, inatteso riferimento omerico- paragona Elena nel dialogo *In famiglia*, ispirato alla funesta saga degli Atridi e avente per interlocutori i Dioscuri (p. 161):

Polideute- Vuoi dire che nostra sorella l'uccideranno come adultera? Che è anche lei lussuriosa?

Castore- Lo fosse, Polideute, lo fosse. Ma non è lussurioso chi vuole. Non chi sposa un Atride. Non capisci, fratello, che costoro hanno posto la loro lussuria nell'abbraccio violento, nello schiaffo e nel sangue? Di una donna che è docile e vile non sanno che farsene. Hanno bisogno di incontrare occhi freddi e omicidi, occhi che non s'abbassino. Come le buche feritoie. Come li ebbe Ippodamia.

Polideute- Nostra sorella ha questo sguardo...

Castore- Hanno bisogno della vergine crudele. Di quella che passa sui monti. Ogni donna che sposano è questo, per loro.

Ad una speciale devozione degli Atridi nei confronti di Artemide (di cui sarebbe testimonianza il sacrificio di Ifigenia)<sup>38</sup>, Pavese fa esplicito riferimento nella premessa al dialogo (p. 157). Nessun cenno, invece, all'equiparazione Artemide/Elena, per la quale tuttavia è ragionevole supporre che lo scrittore avesse nella memoria *Od. IV.121 ss.:*

<sup>37</sup> Cfr. *To C. from C.* (da *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*), in *Poesie cit.*, 133.

<sup>38</sup> Su un culto di Artemide Ifigenia a Ermione, cfr. Paus., II.35.1 (su cui Wide, S., *De sacris Troezeniorum, Hermionensium, Epidauriorum*, Uppsala 1888, 29).

“Elena fuori dall’alta stanza odorosa  
venne, e pareva Artemide dalla conocchia d’oro”.  
(trad. Calzecchi Onesti).

Dietro la composta, serena Elena odissiaca, Pavese forse intravedeva le pire dei caduti a Troia, l’incendio della città, l’immagine sinistra della perfida Spartana che, come Selene/Artemide, faceva brillare nella notte una fiaccola, per segnalare ai Greci la riuscita dello stratagemma del cavallo<sup>39</sup>. Elena, la “cagna maligna agghiacciante” di *Il. VI.344*, è, come Circe, una dea declassata, identificata ora con Artemide, ora con Afrodite e perfino con Atena<sup>40</sup>. Che Pavese propendesse per Artemide, non stupisce di certo.

### LA (RAP)PRESENTAZIONE.

L’idea che i *Dialoghi con Leucò* non fossero semplicemente un testo letterario, ma anche un potenziale *dramma*, sorretto da un immaginario visivo che in molti punti sembra risentire di suggestioni *cinematografiche*, ha indotto me e altri membri del nostro team di ricerca –in particolare, il regista “Bibi” Bozzato- a prendere in esame un’ipotesi di (rap)presentazione dei *Dialoghi* che andasse oltre la *performance* teatrale tradizionale.

A tale fine, abbiamo coinvolto il gruppo “Krisis” di Venezia, con il direttore scenico Aldo Aliprandi e gli attori Chiara Borgonovi, Michela Carbone, Stefano Rota e Lorenzo Soccoli. L’allestimento scenico è stato studiato in modo tale da essere sempre adattabile ai diversi contesti (spazio-committente-pubblico), come pure il commento musicale, sempre eseguito *live* e affidato alla sensibilità artistica e all’abilità tecnica di Davide Tiso.

Lo spettacolo è stato presentato in anteprima a Ravenna il 18 gennaio 2006 presso le Artificerie Almagià (singolare esempio di “Archeologia Industriale” intelligentemente assimilata al contesto basilicale, dunque per eccellenza ‘sacro’, della città). In contrasto con la vecchia dicotomia sessantiana *mezzo aperto/opera chiusa*, e alla luce dei più recenti risultati del teatro sperimentale, abbiamo cercato di proporre una *performance* libera e fluida, fondata sul principio *mezzo aperto/opera aperta*: pur operando nel massimo rispetto del testo pavesiano (di cui non è stata modificata una sola riga), ci siamo tuttavia sforzati di indagarne le più segrete implicazioni, al fine di desumerne possibili, inedite chiavi di lettura.

Lo spettacolo si incentra su una selezione ‘mirata’ di dialoghi tratti dall’opera pavesiana. Fra i ventisette dialoghi contenuti nel libro, e tutti incentrati sul mito greco,

---

<sup>39</sup> Cfr. Verg., *Aen.*, 418 ss.

<sup>40</sup> Sull’argomento, cfr. Bettini, M./ Brillante, C., in M. Bettini- C. B., *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2002, 171 ss.

la scelta è caduta su quelli che, per la loro immediata riferibilità ai poemi omerici, sono apparsi di più facile ricezione da parte del pubblico. Da Bellerofonte, ricordato nell'*Iliade* come straordinario eroe della generazione passata, si passa così all'eroe più 'moderno', Odisseo, e con lui alle figure femminili che tanta parte hanno in Omero così come nell'immaginario pavesiano: Calipso, Circe, Ino Leucotea, Elena.

I dialoghi selezionati per lo spettacolo vengono presentati nello stesso ordine in cui furono originariamente collocati da Pavese: tale scelta implica comunque una concatenazione logica ricca di suggestioni e di rimandi interni. Si passa così dal più profondo abisso di fragilità (il maschile/mortale, incarnato da Bellerofonte) al massimo di forza e potenza (il femminile/immortale, personificato da Artemide/Elena, secondo uno schema ricorrente negli scritti di Pavese, fino alla raccolta di poesie *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*).

I dialoghi vengono letti dagli attori sul palcoscenico, con una scenografia minimalista se non addirittura assente (che intende rispecchiare la frugalità del teatro greco antico). Senonché, la performance attoriale è affiancata, in retroproiezione, da alcune *videoclip* che costituiscono un'interpretazione e un approfondimento, in chiave visuale, del testo pavesiano, perennemente in bilico fra antico e moderno, fra mito classico e contemporaneità. Così, ad esempio, il concitato ed enfatico colloquio tra Odisseo e Circe (quale rievocato nel dialogo *Le streghe*) è reso con un filmato in bianco e nero che allude al cinema muto e ai *Kolossal* mitologici dell'epoca dannunziana, da *La caduta di Troia* a *Cabiria* (opere che Pavese, da cinefilo dilettante, conosceva bene). L'incendio di Troia, conseguenza del rovinoso potere di Elena, è invece reso con un abile gioco di *falò* (tratti dalla tradizione contadina piemontese), cui si sovrappongono immagini di cavalli di legno e terracotta appartenenti alla figurativa contemporanea: in particolare, si è fatto riferimento a due emblematiche sculture di Ceroli e Palladino, entrambe sussunte dal patrimonio artistico della città di Ravenna (il Cavallo di Mario Ceroli è conservato nella sede del Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione dei beni Culturali, mentre quello di Mimmo Palladino si trova nel piazzale antistante la Loggetta Lombardesca).

La lettura multimediale dell'opera pavesiana è integrata da un gioco di luci che tende a valorizzare la concreta realtà del contesto (basilica, palazzo, teatro, piazza etc.), nonché da un commento musicale originale (basato su percussioni e amplificazione delle voci, e variabile a seconda delle emozioni trasmesse dalla singola *performance*). Di quest'ultimo è autore Davide Tiso, ingegnere del suono e musicista elettronico, oltre che docente di musica elettronica, *computer music*, campionamento e produzioni multimediali presso importanti istituzioni, quali il Maggio Musicale Fiorentino e l'Accademia di Belle Arti di Venezia.

Sugli aspetti propriamente registici e tecnici dello spettacolo, preferisco comunque affidarmi alla testimonianza diretta di Bibi Bozzato (pervenutami via e-mail in data 30 gennaio 2008):

### **Dialoghi con Leucò: note di regia.**

Lo spettacolo si caratterizza per una sua complessità di tipo strutturale, evidenziata dal simultaneo uso di diversi stimoli di tipo audiovisivo.

Nonostante si presenti come una “semplice” lettura di brani scritti per attori o lettori, agiscono in scena anche un riproduttore video (videoproiettore in retroproiezione con base su palco, altezza dello schermo 3,00 m) e un riproduttore audio dislocato in 4 punti (4 casse acustiche che circondano lo spazio del pubblico con effetto quadrifonico).

Agisce anche una precisa regia delle luci che si occupa di evidenziare lo spazio scenico - dal quale è tolto ogni orpello scenografico, per presentarsi nudo e disadorno - lasciando in ombra gli attori non coinvolti nella lettura e, contemporaneamente, facendo in modo che i fasci di luce non vadano a disturbare (o, tecnicamente “bagnare”) lo schermo retrostante.

### **Importanza del testo.**

Si tratta di una lettura. La centralità va ricondotta alla sua base: il testo di Pavese è l'inevitabile protagonista della performance, si deve quindi riuscire a porre l'attenzione a ciò che viene detto. Lo sforzo è quello di valorizzare la parola scritta. Nessun bisogno di reinterpretare, nessun bisogno di abbellire o attualizzare. Bisogna riuscire a \*restituire\* e fare in modo che l'attenzione non sia orientata ad altro.

Ogni scelta che andasse al di là della restituzione, sarebbe un inutile appesantimento oppure - peggio - uno sviare lo spettatore/ascoltatore.

Vanno ricercate, come sempre, quando si ha a che fare con un testo particolarmente forte o comunque auto-giustificato, occasioni di sottolineatura o di enfasi e accompagnamento, ma evitando ridondanze inutili.

### **Recitazione.**

La recitazione è asciutta, senza enfasi interpretativa, giocata sulla sottrazione. Recitazione di tipo cinematografico, resa possibile dall'utilizzo di microfoni a contatto che permettono anche l'uso di tonalità estremamente basse, che arrivano fino al sussurrato.

Le parti femminili sono le maggiormente suscettibili di picchi di volume. Questo per il sottolineato rispetto del testo originale, che permette slanci di dinamica a seconda del movimento in oggetto.

### **Scenografia e costumi.**

La ricerca dell'asciuttezza e dell'essenzialità è coerentemente perseguita anche nella presentazione dell'attore-lettore.

Gli attori-lettori non indossano alcun costume. Nel momento in cui leggono, sono i lettori e basta. Un costume in scena potrebbe essere un elemento che toglie credibilità.

Lo stesso vale per la scenografia, che è pressoché inesistente. Composta esclusivamente dal leggio davanti ad ogni lettore, con il set isolato dai fari di scena e dalle due casse acustiche frontali, e dallo schermo alle loro spalle.

Lo schermo alle spalle diventa l'unico elemento scenografico di rilievo.

Si tratta di un espediente sempre più usato, soprattutto nelle opere di musica contemporanea o nelle grandi opere liriche. In qualche modo si recupera una funzione del cinema, elemento mai dimenticato nella messa in scena.

Nel caso di questa rappresentazione non si tratta di mero sistema per risparmiare sulle spese di allestimento, ma di un elemento, come accennato, che entra in un rapporto dialettico con ciò che viene letto e rappresentato.

### **Lo schermo. I video-clip.**

Precedentemente girati e montati, in alcuni casi sono dei minifilm a soggetto, ispirati ai brani che vengono letti.

Vengono recuperate particolari tecniche di regia cinematografica a seconda del dialogo. Si va dal recupero del cinema degli albori fatto di piani immobili a figura intera, alla suddivisione dello schermo in quadri, fino a tecniche di videoart e sperimentazione cromatica e grafica.

Il primo video-clip è un lungo scorrere di titoli di testa su immagini statiche, in modo da suggerire la ripresa di una forma cinematografica.

Anche in questo caso la parte del video, non deve sovrastare né distogliere dal testo. La centralità del dialogo, va mantenuta, come anche si ripropone lo stesso standard di congruenza rappresentativa e coerenza stilistica.

La parte del video-clip è finalizzata il più delle volte all'ambientazione e, in alcuni casi, alla sottolineatura. Con la luce e la parte audio è un vero e proprio "sottofondo".

### **Lo schermo. Il video-live.**

Grazie a due telecamere collegate al mixer regia, c'è la possibilità di eseguire alcune riprese in diretta.

Spesso le immagini sullo schermo si alternano tra il video-clip (la parte già girata e montata) e il video-live (cioè le riprese in diretta riproposte sullo schermo alle spalle dei lettori).

La funzione è sempre quella di enfasi. In alcuni casi di sottolineatura per contrasto o per analogia - con ciò che si legge, con ciò che si vede, con ciò che viene \*agito\* dai lettori (ad esempio si sottolinea il nervoso aggrottarsi della fronte dell'attrice mentre legge il dialogo delle "streghe").

Il video-live è determinato dalla casualità e dall'unicità di ogni rappresentazione. A differenza del resto dell'allestimento, è l'unica parte che risente degli umori e delle ispirazioni del momento.

All'interno di uno spettacolo con una struttura spesso "cinematografica" è probabilmente l'elemento più teatrale.

### **La musica.**

Musica come accompagnamento e musica come quinto attore in scena.

Assenza di strumenti temperati e di strumenti che possano produrre note precise. Un castello di percussioni metalliche ricavate da piatti scheggiati, tubi innocenti, seghe, lastre di alluminio e campane tubolari rotte.

I suoni vengono processati dal vivo attraverso l'utilizzo di mixer elettronico e software controllati direttamente dal musicista-fonico (che ha contemporaneamente il compito di regolare i volumi degli attori).

La musica deve venir improvvisata sul momento, seguendo precisi canoni di riferimento testuali.

L'intento è anche in questo caso la sottolineatura e l'enfasi.

Tra una lettura e l'altra, la musica riveste la funzione di intervallo, come prima è l'introduzione e alla fine è la sigla.

Commento ideale per i titoli di testa e per l'accompagnamento al buio della fine dello spettacolo.

In definitiva per lo spettacolo "I dialoghi con Leuco" è giusto parlare di tre modalità registiche compresenti:

- la regia preparatoria, che ha a che vedere con le prove con gli attori ma anche con le parti da riprendere per i videoclip
- la regia *live* di tre elementi: regia video, regia audio e regia luci
- la regia complessiva, che deve tener presenti costantemente il "preparatorio" e l'improvvisazione.

Ogni regia necessita di un lavoro a se stante, ma non può perdere di vista il risultato finale, il quale deve condurre alla comunicazione dell'idea forte che c'è di base: l'importanza del testo come centralità - e l'opportunità artistica di evidenziare tale centralità." (Alessandro "Bibi" Bozzato).

La locandina, classica e provocatoria insieme, riassume gli intenti dello spettacolo, che, sulle orme di Pavese, indaga il mito antico senza prescindere dalle sue interpretazioni moderne e perfino postmoderne.

Dopo la *première* ravennate, la rappresentazione è stata riproposta in varie sedi, sia in ambito accademico (Venezia, 22 novembre 2006) che extra-accademico (Bologna, Ferrara, Mestre). L'iniziativa sembra, comunque, avere dato l'avvio ad un rinnovato interesse per la straordinaria opera pavesiana, al tempo decisamente sottovalutata ed ancor oggi non adeguatamente valorizzata.



Fig. 1. Riprese in esterno per una videoclip.



Fig. 2. Riprese in teatro per una videoclip.



Fig. 3. Prove on stage (Ravenna).



Fig. 4. Prove in teatro (Ravenna).



Fig. 5. Rappresentazione on stage (Ravenna).

## LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO: ROJAS ZORRILLA

SOFÍA EIROA\*  
JORGE A. EIROA\*\*

### *Resumen.-*

Reflexiones sobre el teatro español del siglo XVII, en especial sobre el tema de Numancia en Rojas Zorrilla. Destacamos sus valores a la hora de utilizar el teatro como herramienta docente para aproximarnos al estudio de la Antigüedad Clásica. Para ello analizaremos diferentes aspectos, en particular el tratamiento de la historia, las referencias de mayor interés y las diferentes técnicas dramáticas utilizadas.

### *Abstract.-*

Thoughts on the Spanish Drama of the 17th Century, with insight into Rojas Zorrilla's Numancia plays. We would like to stress the value of these works as a teaching tool in the area of Classical Antiquity. In order to prove such value, we will consider Rojas Zorrilla's approach to history, his most interesting references and the different dramatical techniques he used, among other topics.

*Palabras clave:* Teatro español, Rojas Zorrilla, Numancia.

*Key words:* Spanish Drama, Rojas Zorrilla, Numancia.

La recepción de la Antigüedad en el teatro barroco español es algo más que un compendio de lugares comunes. Los grandes dramaturgos de nuestro Siglo de Oro no sólo tenían una espléndida formación clásica sino que la plasmaban constantemente en sus piezas dramáticas. Argumentos, personajes, modelos de vida, costumbres aparecen reflejados en algunas de nuestras obras más emblemáticas. Circunstancia que no deja de ser curiosa si tenemos en cuenta la escasa formación académica de la mayor parte del público de los corrales áureos.

---

\* Universidad de Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático. Correo electrónico: sofiaer@um.es.

\*\* Universidad de Murcia, Departamento de Prehistoria, Arqueología, Historia Antigua e Historia Medieval. Correo electrónico: jorgeir@um.es.

No cabe duda que el teatro es una plataforma ideal para acercar el mundo antiguo a cualquier nivel académico y a todo tipo de público. La actualización de nuestro repertorio clásico puede ser una herramienta fundamental para revitalizar los estudios sobre la Antigüedad grecolatina.

Lope de Vega, iniciador de la comedia nueva ya cultiva temas antiguos y de la mitología en obras como *El vellocino de oro*, *Adonis y Venus* o *La fábula de Perseo*. Aunque será Calderón en su condición de dramaturgo de corte quien escriba numerosas piezas de inspiración mitológica y caballeresca acordes con el público a que van destinadas y contando para ello con grandes medios escénicos. Son piezas como: *El divino Jasón*, *La estatua de Prometeo* y fábulas y fiestas musicales como *El hijo del sol*, *Faetón*. Cerca de una veintena de comedias mitológicas se cuentan en el *corpus* calderoniano. Escribe muchas más comedias del tema y más elaboradas que sus compañeros de oficio Lope o Tirso. Es este, por otra parte, un género que sólo tiene cabida adecuada en el teatro de corte, el Coliseo, y es imposible de representar por los medios técnicos que requiere, en los corrales de comedias, escenario habitual de las comedias de Lope y Tirso. Sin embargo, esto no significa que los dramaturgos del Siglo de Oro que escribían para los corrales no incluyan en sus comedias referencias constantes a la Antigüedad grecolatina en todos sus aspectos. Ni que poco a poco, conforme avanza la comedia española y el público demanda nuevas historias, no vayan apareciendo obras de tema grecolatino destinadas a un público tanto cortesano como no cortesano. Así, los grandes temas del teatro clásico español: amor, honor, celos, etc., encuentran en los personajes de la antigüedad interlocutores a su medida; seres ficticios capaces de expresar todos los valores humanos desde un tablado, independientemente de la categoría de éste.

El ejemplo del toledano Rojas Zorrilla, habitualmente incluido en la nómina de la escuela calderoniana, puede concretar estos valores.

Rojas empieza a escribir para los corrales cuando la comedia nueva ya está perfectamente establecida. Es decir: el público de los corrales en su momento concreto ya se ha convertido en un público experto en materia teatral y no le vale cualquier cosa. El teatro ha pasado de ser un acontecimiento festivo a semanal y de ahí a diario. Y las obras se suceden a un ritmo frenético que hoy en día no soportaría ninguna compañía profesional. Incluso las obras más exitosas apenas duran en cartel. Este público tiene un horizonte de expectativas alto y quiere piezas novedosas, originales, espectaculares. Rojas Zorrilla encuentra en los temas de la Antigüedad el filón para desplegar todo su talento dramático en títulos como *Los áspides de Cleopatra*, *Lucrecia y Tarquino*, *Progne y Filomena*, *Los encantos de Medea* o *Morir pensando matar*. Valbuena escribe que Rojas es uno de los autores áureos que mejor han comprendido la dignidad del coturno griego<sup>1</sup>. Y es ciertamente en el tratamiento de los conflictos

<sup>1</sup> Véase Valbuena, A., *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona 1969, 364 y ss.

trágicos donde muestra toda su originalidad. Mucho se ha hablado del hiperdramatismo del toledano, en palabras de M<sup>a</sup>. Teresa Julio: “El hiperdramatismo de Rojas no consiste pues, en la acumulación de crímenes sangrientos o truculentos (no hay ni más ni menos que en otras tragedias, e incluso suele ser más moderado que las propias fuentes) sino en la selección de los temas, en la presentación efectista de los sucesos y en cómo se alternan el horror y la risa dentro de una misma obra”<sup>2</sup>.

Para profundizar un poco más en estos aspectos nos vamos a centrar en una obra de su *corpus* sobre el tema de Numancia. Es una de sus composiciones menos conocida. En realidad, se trata de una obra en dos partes: *Numancia cercada* y *Numancia destruida*. El manuscrito de *Numancia cercada* termina su tercera jornada diciendo<sup>3</sup>:

“Y aquí mi autor perdón pide,  
gran senado de los hierros;  
y os suplica que mañana  
vengáis a ver el suceso  
de la invencible Numancia,  
terror del romano imperio”<sup>4</sup>.

Esta petición directa a los espectadores para que «mañana vengáis a ver el suceso de la invencible Numancia»; es decir: la segunda parte, la obra *Numancia destruida*, nos sugiere la posibilidad de que solieran representarse las dos partes en días sucesivos. Esta fórmula entronca con los orígenes del propio teatro, recordemos, por ejemplo los concursos del teatro griego. Sin embargo, no ha llegado hasta nosotros noticia alguna sobre la fecha del estreno, ni sobre la fecha de composición de las comedias numantinas de Rojas<sup>5</sup>, aunque no hay duda de que el manuscrito de *Numancia cercada* era propiedad de una compañía teatral.

*Numancia destruida*<sup>6</sup> termina con la historia en una fórmula típica:

<sup>2</sup> Julio, M<sup>a</sup>. T., “Hiperdramatismo en Rojas Zorrilla: ¿innovación o continuidad?”, en: Pedraza, F.B./González, R./Marcello, E., *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico de Almagro* (Almagro 1999), Almagro 2000, 203.

<sup>3</sup> El manuscrito de *Numancia cercada* se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (nº.16977) y no lleva nombre de autor, son 55 hojas en cuarto.

<sup>4</sup> La edición manejada de ambos textos es la realizada por Raymond R. MacCurdy, Ediciones José Porrua Turanzas, S. A., Madrid 1977. Véase Rojas Zorrilla, F., *Numancia cercada*, MacCurdy, R. R., Madrid 1977, 129, vv.2918-23.

<sup>5</sup> “Se suelen fechar alrededor del año 1630 y si esto es cierto, figurarán entre sus primeras comedias” (MacCurdy, R., ed., Madrid 1977, p.XII).

<sup>6</sup> *Numancia destruida* ha llegado a nosotros en una suelta de la que se conservan dos ejemplares. El primero de ellos pertenece a la Biblioteca Palatina de Parma y el segundo a la colección teatral de la que era propietario don Arturo Sedó antes de su muerte en Barcelona. Ambos ejemplares parecen ser de la misma tirada y probablemente del siglo XVII, sin año, sin lugar constan de 16 folios numerados en dos columnas en cuarto (MacCurdy, XIII).

“Aqueste es el fin que tuvo,  
La invictísima Numancia;  
celebrad su valentía  
y perdonad nuestras faltas<sup>7</sup>”.

El nombre de Numancia está asociado a uno de los acontecimientos más conocidos de nuestra historia: la prolongada resistencia de las gentes celtibéricas al asedio del ejército romano. La resistencia numantina es un referente universal de la lucha de un pueblo por su libertad a pesar de su aparente debilidad; por eso ha sido utilizada como símbolo por todas las ideologías a lo largo de la historia. Su ejemplo caló vivamente en la conciencia de los conquistadores como lo demuestra el hecho de que Numancia sea la ciudad celtibera más citada en las fuentes clásicas. Son veintidós los escritores de la Antigüedad que se refieren a Numancia, pero de este conjunto de información destaca la más completa y detallada proporcionada por Apiano Alejandrino, que se informó en Polibio, amigo de Escipión y testigo presencial del cerco y destrucción de la ciudad. También nombran a Numancia Estrabón, Mela, Plinio, Ptolomeo, el itinerario de Antonino y el Anónimo de Rávena del siglo VII, entre otros. El Siglo de Oro, especialmente durante el reinado de Felipe II (1556-1589) fue uno de los momentos en que más se utilizó el ejemplo numantino coincidiendo con el apogeo del Imperio español.

Cuando pensamos en el tema de Numancia inmediatamente la referencia que aparece es la tragedia cervantina, *La destrucción de Numancia*, obra compuesta por nuestro autor más universal un año o dos después de su regreso a España en 1580 tras su cautiverio en Argel. Son muy evidentes las deudas de estas obras con la *Numancia* de Cervantes. A partir de Cervantes se acentuó el contenido simbólico de la gesta utilizándose para incentivar la resistencia heroica contra el enemigo y los ideales de libertad de un pueblo.

Ambos autores se han documentado para abordar sus respectivas composiciones. El elemento reforzador de las obras es la propia historia. El poeta es susceptible de alejarse de la versión auténtica cuando así lo requiere la trama. Nadie mejor que Tirso de Molina para explicar su juego histórico en los *Cigarrales de Toledo* aludiendo a las críticas sobre la parte histórica de su obra *El vergonzoso en palacio*, quizá el ejemplo más conocido de entre las comedias tirsianas: “Pedante hubo historial que afirmó merecer castigo el poeta que, contra la verdad de los anales portugueses, había hecho pastor al duque de Coimbra don Pedro –siendo así que murió en una batalla que el rey don Alonso, su sobrino, le dio, sin que le quedase hijo sucesor- en ofensa de la casa de Avero y su gran Duque, cuyas hijas pintó tan desenvueltas que, contra las leyes de su honestidad, hicieron teatro de su poco recato la inmunidad de su jardín. ¡Como si la licencia de Apolo se estrechase a la recolección histórica y no pudiese

<sup>7</sup> Véase Rojas Zorrilla, F., *Numancia destruida*, MacCurdy, R. R., Madrid 1977, 237, vv.2661-64.

fabricar sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas de ingenio fingidas! (*Cigarral primero*)”<sup>8</sup>.

Es ya un lugar común la alteración de los sucesos históricos por parte de los dramaturgos barrocos a favor de un interés dramático. “Fabricar sobre cimientos de personas verdaderas arquitecturas de ingenio fingidas”<sup>9</sup> es una definición suficientemente esclarecedora por sí misma. En palabras de Arellano, “Es pues, absurdo reclamar a Tirso (o a cualquier otro poeta) por sus “infidelidades” a los detalles históricos. La Poesía tiene la prerrogativa de usar la historia como cimiento moldeable con total libertad por el ingenio”<sup>10</sup>.

No olvidan nunca nuestros dramaturgos que escriben para un público que ha aprendido a través del romancero y que no le pide al drama histórico sino una sucesión de hechos que mantengan vivo su interés, sin más sujeción que la de responder a un espíritu nacional. Es decir, una verosimilitud en los presupuestos ideológicos asumidos, pero no una veracidad estricta en lo representado, que ni pueden verificar, ni además les importa.

Aún así la documentación de los dramaturgos es fácilmente rastreable. Cervantes utiliza como fuente la continuación por Ambrosio de Morales de la *Crónica General* de Florián de Ocampo (Alcalá de Henares 1573) y Rojas la misma fuente a la que añade *La Historia General de España* del padre Juan de Mariana<sup>11</sup>.

Las modernas ediciones han encontrado algunos errores históricos. Así Numancia como personaje alegórico afirma:

“No ha de ver mi deshonra en los triunfales  
carros el Quirinal ni el Aventino”<sup>12</sup>.

Efectivamente está haciendo referencia a dos de las siete colinas de Roma. A pesar de lo dicho, las procesiones triunfales solían pasar por la vía Sacra, que iba del Palatino al Capitolio.

En la misma comedia aparece un sacerdote que vaticina:

“Los tirios, que desde Grecia  
pasarán a España, tienen  
de poblar sus nuevos muros  
de noble y robusta gente.  
Y trocándose los montes,  
Soria a Numancia sucede”<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> Molina, Tirso de, *Cigarrales de Toledo*, Vázquez Fernández, L. (ed.), Castalia, Madrid, 1996, 224.

<sup>9</sup> Molina, Tirso de, *Cigarrales...*, 224.

<sup>10</sup> Arellano, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid 1995, 331.

<sup>11</sup> Primera edición en latín 1592; primera edición en castellano 1601.

<sup>12</sup> Rojas Zorrilla, *Numancia destruida*, 193, vv.1519-20.

<sup>13</sup> Véase Rojas Zorrilla, *Numancia destruida*, 223, vv.2307-12.

Rojas se equivoca en la cronología puesto que los tirios (habitantes de Tiro, ciudad de la antigua Fenicia) llegaron a España varios siglos antes de la guerra numantina.

Vemos entonces que los dramaturgos de la época se documentan antes de la composición de las obras pero no sujetan su libertad creadora a los patrones históricos marcados. La trama está por encima de cualquier consideración de fidelidad a los hechos acaecidos. Por otro lado, a pesar de su formación clásica, muy superior a la media actual, pueden llegar a cometer estos errores históricos.

¿Cuáles son entonces los valores de estas obras como herramientas para el docente a pesar de sus deficiencias históricas?

En primer lugar podemos hablar de los valores dramáticos. Al espectador, igual que al alumnado de hoy en día, se hace muy difícil sorprenderlo o escandalizarlo. Ya no se conforma con que se suscite su diversión, su admiración o su fascinación; necesitan todo eso y en un proceso rápido inmersos como estamos en la cultura de la imagen. El desconocimiento de estas obras de Rojas Zorrilla y su nula presencia en los escenarios actuales pueden actuar como ventaja en este caso.

Cuando se habla de nuestro teatro clásico las referencias son siempre las mismas: *La vida es sueño*, *Fuenteovejuna*, *Peribáñez...*, apenas un *corpus* de quince o veinte textos de los miles que se produjeron para los corrales de comedias. Aunque estas piezas dramáticas sean indudablemente obras maestras que se han ganado a pulso su presencia en nuestra cultura general, no debemos renunciar a otras desconocidas o menos conocidas que se pueden mostrar como eficaces herramientas didácticas.

Fijémonos, por ejemplo, en la primera escena de *Numancia cercada*. Sólo en esta escena inicial se hace referencia a Sagunto, Cartago, Hesperia, Liguria, Babilonia, Colcos, Troya y el Tíber. Las referencias a personajes reales y mitológicos también son abundantes: Viriato, Apolo, Pompeyo, Marte, Ganimedes o Belona. Asimismo, a partir de esta escena se puede explicar en qué consiste el cargo de cónsul y las funciones del senado, la historia de la Quimera de Licia, la búsqueda del vellocino de oro, las manzanas de las Hespérides y la historia de la Hidra de entre los trabajos de Hércules. En apenas doscientos versos podemos traer a colación buena parte de la geografía, historia y mitología clásicas.

Las piezas dramáticas a las que nos referimos están además plagadas de dichos clásicos, parece que extraídos del *Tesoro* de Covarrubias como el atribuido a Salustio: *Concordia parvae res crescunt, discordia maximae dilabuntur* que en Rojas aparece:

“porque las cosas pequeñas  
se aumentan con la concordia,  
y de montes de altas peñas  
apenas con la discordia  
vienen a quedar las señas”<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Rojas Zorrilla, *Numancia cercada*, 19, vv.313-17.

Rojas Zorrilla también utiliza a Covarrubias para dramatizar la conocida anécdota de las saetas atadas en un manajo: "...Ciluro, rey bárbaro, estándose muriendo dio a sus setenta hijos (...) para que le quebrasen; y ninguno pudo hasta que dijo al menor que las desatase y las rompiese una a una, lo cual hizo el muchacho con mucha facilidad y presteza (...) Parad mientes, que si estuviérades concordés y adunados seréis invencibles, y si os dividía y discordais fácilmente seréis vencidos de cualquiera"<sup>15</sup>.

Esta conocida anécdota figura entre otras en las fábulas de Esopo y muy recientemente la podemos ver en la película de David Lynch *Una historia verdadera*. Está claro que la vigencia de estas historias se puede aprovechar independientemente del género que utilicemos.

Rojas recurre al latín en forma de una inscripción que aparece para llevar un presagio funesto a los habitantes de Numancia:

*"Sibila vaticinum Florinda,  
culpa, Hispania, subertetur"*<sup>16</sup>.

Es profecía de la sibila que por culpa de Florinda será perdida España. Como si de una Ifigenia numantina se tratase Florinda, una de las protagonistas, se dispone al sacrificio. No será necesario pues un personaje interpreta que la Florinda a quien se refieren es otra posterior cronológicamente. Florinda (la Cava) violada por el rey Rodrigo será la causa de que su padre, el conde don Julián conspire con los moros para la invasión de España.

Vemos que el estatuto de los personajes es bastante ambiguo y no se basa en criterios de verosimilitud. La gran mayoría de estos personajes aparecen sólo como prueba de que la guerra es una enorme calamidad que afecta a todos. Uno de sus fines más importantes es la demostración del heroísmo del pueblo sitiado ante el sufrimiento y el dolor. Para lograr este propósito el autor emplea a más de setenta personas muchas de ellas anónimas aunque representativas (numantinos, mujeres y niños).

No hay, por lo tanto, una economía dramática marcada en el número de personajes. En general, se trabajaba con amplios repartos; pero sí hay una economía dramática relativa en cuanto al número de personajes fundamentales frente a los acompañantes y a aquellos que apenas poseen entidad dramática. Muchas son las representaciones actuales que prescinden de gran número de personajes, las restricciones numéricas en las compañías teatrales de hoy también son una razón de peso a la hora de ciertos recortes en el censo de personajes. Pero frente a un trabajo de aula el elevado número de personajes puede ser una ventaja.

<sup>15</sup> Rojas Zorrilla, *Numancia cercada*, 77, 21-24, vv.384-452.

<sup>16</sup> Rojas Zorrilla, *Numancia cercada*, 37, v. 760.

Además, otro rasgo que hace atractivas las comedias a un público contemporáneo es el hecho de que haya papeles principales encarnados por mujeres. Estas protagonistas participan en todos los aspectos de la trama y no son para nada la imagen de heroína pasiva que se podía esperar por la cronología de Rojas<sup>17</sup>. Muy al contrario resultan mucho más modernas que numerosas heroínas del cine contemporáneo cuyo papel se limita a ser rescatadas por un protagonista masculino.

En Rojas la guerra es un pretexto para una trama más amplia donde se desarrollan las acciones y pasiones de los caracteres en varias intrigas amorosas. En los momentos en que cobran entidad las pasiones amorosas de Retógenes y Florinda y de Yugurta y Artemisa el cerco en sí y el drama numantino se transforman en telón de fondo. A ello hemos de añadir la figura del traidor Megara, enamorado de Florinda, y la pareja de graciosos (Tronco y Olalla) que se encarga de distender momentáneamente la tensión de las escenas y en algunos casos de parodiar los pasajes más trágicos. No hay rasgos de humor en la tragedia cervantina que sí aparecen en Rojas y, desde luego, dotan las obras de un ritmo muy peculiar.

Siguiendo el recuento de ventajas e inconvenientes, entre los posibles obstáculos contenidos en estas piezas a ojos del público moderno, nos encontramos con la forma del texto: el verso. A partir de textos rigurosamente fijados el verso puede resplandecer en todo su valor estético además de representar un apoyo sólido para los actores, sobre todo mnemotécnicamente. Se ha de procurar no romper el ritmo interno y unificar la declamación que del verso haga el reparto. Se trata de una tarea nada fácil del director. Él es quien debe evitar las disonancias y la multiplicidad de estilos en beneficio del resultado final. Para el espectador actual es un hábito que se puede y debe adquirir y al que no hay conferir más importancia de la que tiene en la escena contemporánea. El trabajo del verso en el aula puede ser un apoyo interdisciplinar al alumnado actual, en algunos casos con muchas carencias en cuanto a lectura comprensiva.

No nos vamos a engañar, las dos obras completas suman 5587 versos lo que las convierte en bastante irrepresentables en bloque pero muy adaptables<sup>18</sup>. Este verano en Almagro pudimos asistir a la representación de la *Numancia* cervantina por la compañía japonesa Ksec Act. A pesar de tratarse de una versión en japonés sobretitulado, supieron ganarse al auditorio de nuestro festival más clásico. Una puesta en escena con escasísimos elementos apoyada en la maestría de los actores y la pureza de sus movimientos fueron más que suficientes para conmovier a un público actual. El contenido de la obra se entendía perfectamente a pesar de que lo llevaran a su terreno y

---

<sup>17</sup> Para más información, véase Walthaus, R., "Mujeres en el teatro de tema clásico de Francisco de Rojas Zorrilla: entre tradicionalismo y subversión", en: Martínez Berbel, J.A./ Castilla, R. (eds), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, Granada 1998, 137-57.

en algunos casos, los personajes recordaran más a los habitantes de Hiroshima o de cualquier conflicto bélico actual.

No hay que proponer entonces empresas inabarcables, podemos perfectamente seleccionar aquellos fragmentos que más se ajusten a la programación de aula y utilizar el teatro como pretexto. Las piezas dramáticas del Siglo de Oro se escribían primordialmente para ser representadas. En este sentido Francisco de Rojas Zorrilla era un dramaturgo de su época y cualquier obra suya sólo en el ámbito del espectáculo alcanza su verdadero sentido e identidad. Un hecho obvio que conviene recordar puesto que hoy en día el consumo del teatro áureo pertenece más al espacio de la lectura que al del espectáculo. Y sin embargo, la lectura, al igual que toda interpretación escénica, toma partido necesariamente por una determinada visión del texto; cada nueva lectura supone una imaginaria representación, lo que abre la puerta a otras tantas posibilidades de sentido.

Así, sea mediante la lectura; o mediante la representación de algunos fragmentos seleccionados; o mediante la adaptación de los textos completos el alumno debe enfrentarse a una serie de retos que han de apoyarse en un trabajo de investigación.

Una de las primeras aproximaciones puede ser el conocimiento de las tropas participantes en el cerco. Rojas hace referencia a ellas al comienzo del segundo acto de *Numancia cercada*. Menciona a 70000 hombres entre los que se cuentan dos legiones de soldados que casi son 14000 varones. El resto son de España, Italia y Francia (anacronismo justificado de cara a la comprensión del público) que ayudan con gente y con dinero. Y por oriente bravos africanos con 14 elefantes. Todo esto frente a los 6000 numantinos que pueblan la ciudad<sup>19</sup> y que según se dice en el texto “doce años han resistido / y seis ejércitos romanos”<sup>20</sup>. Ante esta visión escénica se impone un conocimiento de la verdadera maquinaria bélica romana. Se puede explicar, por ejemplo que la legión, compuesta de 4000 hombres era la unidad táctica, articulada en centurias (60 soldados cada una) las cuales se agrupaban en 30 manípulos de dos centurias cada uno para ser más operativas. Y de ahí pasar a explicar las líneas en que formaban en cada manípulo, los jinetes, la artillería o el armamento de que disponían.

Rojas ya hemos dicho, pertenece a un momento teatral avanzado dentro de la comedia nueva. Esto se refleja en algunas acotaciones mucho más elaboradas de lo habitual: “Al son de cajas, trompetas y chirimías salen todos los que puedan con ramos de palma y de olivos, arrastrando estandartes romanos, pintados en ellos unas águilas; y después Retógenes triunfando en un carro a quien traen dos leones. En es-

<sup>18</sup> De los cuales, 2923 corresponden a *Numancia cercada* y 2664 a *Numancia destruida*.

<sup>19</sup> Rojas Zorrilla, *Numancia cercada*, 49 y ss.

<sup>20</sup> Rojas Zorrilla, *Numancia cercada*, 55, vv.1153-54.

tando en medio del tablado cesa la música y cantan; y lleva [Retógenes] el laurel en la cabeza”<sup>21</sup>.

Desde una perspectiva actual son pocas las indicaciones escénicas que contienen los textos, ya que la responsabilidad de las acotaciones solía recaer en el autor de comedias<sup>22</sup>. El estatuto de las acotaciones escénicas es siempre ambiguo e incompleto; son textos de apoyo para los diálogos que, sin embargo, no sobrecargan los versos. Se han convertido en instrumento valioso para reconstruir la escenografía de la comedia del siglo de Oro a tenor de la escasa información documental que poseemos. Y son un material muy interesante a la hora de aproximarnos a la idea que se tenía de la estética antigua durante el Barroco.

En este sentido el vestuario también puede ser una fuente de información. Son muy conocidos los disparates anacrónicos que se podían ver en las tablas puesto que no se pretendía una fidelidad histórica, sino la utilización de los recursos de los actores y de cada compañía. Resultan bastante esclarecedores los versos de Lope de Vega al respecto en *El arte nuevo de hacer comedias*:

“Los trajes nos dijera Julio Pólux,  
si fuera necesario, que, en España,  
es de las cosas bárbaras que tiene  
la comedia presente recibidas:  
sacar un turco un cuello de cristiano  
y calzas atacadas un romano”<sup>23</sup>.

A pesar de ello en una lectura detenida se aprecia un cierto manejo consciente del vestuario por parte del dramaturgo.

Tronco, uno de los personajes cómicos aparece en *Numancia cercada* disfrazado de romano y así lo advierte al público:

“Traje romano me he puesto  
Para no ser conocido”<sup>24</sup>.

Y al principio de *Numancia destruida* sale Cipión «vestido de español» y dice:

“De esta suerte disfrazado,  
a la española vestido

<sup>21</sup> Rojas Zorrilla, *Numancia cercada*, 145.

<sup>22</sup> Cfr: Ruano, J. M<sup>a</sup>., *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid 2000, 28: “Los poetas áureos eran naturalmente parcos en sus acotaciones, ya que sabían que una puesta en escena particular dependía en gran parte de los recursos que los autores tuvieran a su disposición”.

<sup>23</sup> Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, José Prades, J. de (ed.), CSIC, Madrid 1971, 267.

<sup>24</sup> Rojas Zorrilla, *Numancia cercada*, 110, vv.2464-65.

para no ser conocido,  
todo el muro he rodeado”<sup>25</sup>.

De sus parlamentos podemos deducir que habría una serie de diferencias marcadas entre el traje romano y el numantino, necesarias si tenemos en cuenta la amplitud del reparto. No sabemos, en cambio, en que consistiría el traje romano ni su mayor o menor grado de fidelidad histórica. Suponemos que dependería en buena medida de las posibilidades de la compañía que las llevase a escena más que de los deseos del dramaturgo o de nuestra imagen mental.

Decíamos que el teatro del Siglo de Oro solo en el ámbito del espectáculo alcanza su verdadera dimensión. No cabe duda de que Rojas escribe para ser representado y tiene mucho cuidado con lo que muestra en escena; en especial con los sucesos más violentos o sangrientos. Las abundantes muertes que se suceden en el transcurso de las obras nos llegan por informaciones. Como señala Horacio, en la tragedia: “(...) o la acción se transcurre en escena o se cuenta una vez pasada. Lo transmitido por la oreja excita menos los ánimos que lo que es expuesto por los ojos, que no le engañan y que el espectador mismo se apropia para sí; sin embargo no presentará en escena hechos que deban transcurrir entre bastidores y apartará de los ojos del espectador gran número de cosas que pronto relatará la elocuencia de un testigo presencial. Que Medea no degüelle a sus hijos a la vista del público o que el infame Atreo no cueza ante todo el mundo entrañas humanas y que Progne no se cambie en pájaro y Cadmo en serpiente. Cualquier cosa que se muestre de este tipo la detesto incrédulo”<sup>26</sup>.

Es cierto que el final no puede ser más funesto para los habitantes de Numancia. Rojas cuenta la derrota con la misma candidez y espíritu patrio que exhiben algunas superproducciones de Hollywood actuales.

Con todos estos datos podemos concluir que Rojas pone al servicio de un tema de la Antigüedad clásica toda la técnica de la comedia nueva, mezclando clasicismo y modernidad para cubrir un horizonte de expectativas muy amplio.

El marco histórico que ambienta la comedia supera lo puramente ornamental, confiriéndole un carácter intransferible. No es necesario que el público conozca los avatares del cerco numantino ni la composición de las tropas que en él participaron para alcanzar el sentido del texto. Y a pesar de ello, las piezas tienen mucho más valor si todas las referencias se entienden y asimilan en su justo lugar y medida. Como herramienta de aula pueden servir de pretexto para explicar historia y mitología romanas, pero también cómo vivían otros pueblos como el celtíbero y cómo eran su religión, lengua, costumbres, sistema de gobierno o formas de enterramiento. Quizás no vendría mal que los teóricos de los nuevos planes de estudio, tan pendientes de la

<sup>25</sup> Véase Rojas Zorrilla, *Numancia destruida*, 135, vv.1-4.

<sup>26</sup> Hor., *Ars* XIII.185-190.

interdisciplinaria, no perdieran de vista las comedias áureas, compendio de los códigos culturales y vitales de toda una época de incalculable valor.

Nuestros padres estudiaban la historia como una sucesión de batallas famosas. Aquí proponemos un camino inverso. A través de la historia de Numancia llegar a un conocimiento más amplio, para alcanzar una época que no nos debe ser ajena. Además de alcanzar este conocimiento cualquier comedia del Siglo de Oro puede ayudarnos a formar al alumnado en valores actitudinales. En el caso que nos ocupa educar en los valores de la libertad, la justicia, el amor o el honor es tan importante como proporcionar una buena base cultural.

Rojas Zorrilla no es un autor ni muy conocido ni muy representado en la actualidad. Uno de los pocos sitios de España donde se representa habitualmente es La Rioja puesto que es coautor de *Los tres blasones de España* obra que desarrolla su acción en Calahorra y que se representa en honor a sus patronos San Emeterio y San Celedonio por jornadas todos los años. Se trata de un autor denominado tradicionalmente menor, y como él muchos otros han sido ensombrecidos por el brillo de Lope, Tirso y Calderón. Creemos que este es un buen momento para recuperar otras obras y otros autores menos conocidos pero igualmente vigentes. *Comoedia, imago veritas, imitatio vital, speculum consuetudinis* definen los clásicos. Ciertamente un espejo barroco, pero tan valioso en nuestro patrimonio cultural que hoy en día podemos mirarnos en él y reconocernos.

# LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA EN LA NUEVA GRANADA: TEATRO REVOLUCIONARIO E ICONOGRAFÍA REPUBLICANA

RICARDO DEL MOLINO\*\*

## *Resumen.-*

Durante la Primera República colombiana (1810-1816) la Antigüedad grecorromana estuvo presente en los símbolos y el teatro revolucionario del nuevo orden republicano establecido en Nueva Granada. Esta comunicación descubre y muestra algunos ejemplos del uso del pasado clásico al servicio de la República neogranadina.

## *Abstract.-*

During the First Colombian Republic (1810-1816) the Greco-Roman Antiquity was present in the symbols and the revolutionary theatre of the new republican order established in New Granada. This paper discovers and shows some examples of the use of the classical past to the service of the *neogranadina* Republic.

*Palabras clave:* apropiación política de la antigüedad, teatro revolucionario, iconografía republicana, primera república colombiana.

*Key words:* Political appropriation of the Antiquity, Revolutionary Theatre, Republican iconography, First Colombian Republic.

## **INTRODUCCIÓN.**

La presencia de la Antigüedad clásica en los procesos paradigmáticos de tránsito del Antiguo Régimen a la Modernidad, es decir, en la Independencia estadounidense y en la Revolución Francesa, es un hecho ampliamente reconocido, así como estudiado, por heterogéneas sensibilidades historiográficas, variadas perspectivas

---

\*\* Universidad Carlos III de Madrid. Correo electrónico: ricardodelmolino@gmail.com. Esta comunicación se enmarca en el Proyecto HUM2005-07357-CO3-01, financiado por el MEC, titulado “*La construcción de la Antigüedad: editores, eruditos, ideólogos*” y en el Proyecto CCG06-UC3M/HUM-0798, financiado por la CAM y por la Universidad Carlos III de Madrid, titulado “*La Cultura Clásica en el cambio ideológico y de identidad religiosa en las naciones de América Latina a partir de sus independencias (II)*”, dirigidos por Jaime Alvar.

metodológicas y diferentes áreas de conocimiento<sup>1</sup>. No puede decirse lo mismo respecto a los procesos análogos acontecidos en los territorios de la Corona española en América<sup>2</sup>. No obstante, la presencia de la Antigüedad grecorromana, no por ignorada menos existente, estuvo también presente en los procesos iberoamericanos de tránsito del orden monárquico al sistema republicano de una forma propia, y no por imitación, del mismo modo que lo estuvo en las otras dinámicas de transformación política hacia la Modernidad acontecidas en Europa y en Norteamérica<sup>3</sup>.

La presente comunicación trata de mostrar cómo en el caso particular, a la vez que paradigmático<sup>4</sup>, de la Primera República colombiana o Patria Boba (1810-1816)<sup>5</sup>,

<sup>1</sup> La bibliografía acerca de la presencia de la Antigüedad en la independencia estadounidense y en la revolución francesa es abundante, cabe destacar para EE.UU.: Mullett, Ch. F., "Classical influences in the American Revolution", *CJ* 35, 1939-40, 92-104; Gummere, R.M., *The American Colonial Mind and the Classical Tradition: Essays in Comparative Culture*, Westport 1963; Reinhold, M., *The Classics Pages, classical Reading of the eighteenth-century Americans*, Pensilvania 1975; Eadie, J.W. (ed), *Classical Traditions in Early America*, Ann Arbor 1976; Reinhold, M., *Classica Americana. The Greek and Roman Heritage in the United States*, Detroit 1984; Sellers, M.N.S., *American republicanism. Roman ideology in the United States Constitution*, Nueva York 1994. Respecto a Francia, son destacables: Parker, H.T., *The Cult of antiquity and the french revolutionaries*, Chicago 1937; Díaz Plaja, F., *Griegos y romanos en la Revolución francesa*, Madrid 1960; Bourguet, M.N., *La référence à la Antiquité chez Robespierre et Saint-Just*, Paris 1971; Bouineau, J., *Les Toges du pouvoir ou la Révolution de droit antique*, Toulouse-le-Mirail 1986; Mossé, C., *L'Antiquité dans la Révolution Française*, Paris 1989; Chevalier, R. (ed.), *La Révolution Française et L'Antiquité*. Tours 1991; Vidal-Naquet, P., "El lugar de Grecia en el imaginario de los hombres de la revolución", en: Vidal-Naquet, P., *La Democracia griega, una nueva visión. Ensayos de historiografía Antigua y moderna*, Madrid 1992; Avlami, Chr. (dir.), *L'Antiquité grecque au XIXème siècle: un exemplum contesté?*, Paris 2000.

<sup>2</sup> Franceses y estadounidenses no fueron los únicos protagonistas del proceso de Tránsito del Antiguo Régimen a la Modernidad. En la actualidad, a pesar de las voces que niegan el carácter revolucionario de los procesos emancipadores hispanoamericanos, una buena parte de la historiografía contempla que éstos sí son parte integrante de tal proceso histórico. En esta línea, algunos proponen hablar de Revoluciones atlánticas: Hernández Sánchez-Barba, M., *Formación de las naciones iberoamericanas*, Madrid 1988; Pérez, J., "Las Luces y la independencia de Hispanoamérica", en: Pérez, J./Alberola, A. (eds.), *España y América entre la Ilustración y el Liberalismo*, Alicante-Madrid 1993; Calderón, M.T./Thibaud, Cl. (eds.), *Las Revoluciones en el Mundo Atlántico*, Bogotá 2006.

<sup>3</sup> Existe un vacío general de estudios acerca de la recepción apropiación política de la Antigüedad grecorromana en los procesos de independencia. Para el caso de la Nueva Granada puede consultarse: Mier, J. M., *Santander, los griegos y los latinos*, Bogotá 1998; Lomné, G., "Invención estética y revolución política. La fascinación por la libertad de los Antiguos en el Virreinato de la Nueva Granada (1775-1815)", en: Calderón, M.T./Thibaud, Cl., *Las Revoluciones en el Mundo Atlántico*, Bogotá 2006; Del Molino, R. *Griegos y romanos en la Primera República colombiana. La Antigüedad clásica en el pensamiento emancipador neogranadino (1810-1816)*, Bogotá 2007.

<sup>4</sup> Su extremismo político (no debe olvidarse que la primera vez que se publicó los *Derechos del Hombre* en castellano fue en Bogotá en 1794 por Antonio Nariño) le confiere tal característica.

<sup>5</sup> La denominación de Patria Boba fue dada por Antonio Nariño en 1823 en la *Tercera corrida* de su artículo *Los Toros de Fucha*. No obstante, la nueva historiografía colombiana prefiere hablar de

la Antigüedad clásica no sólo habitó en el *pensamiento formal* político de los próceres neogranadinos<sup>6</sup>, sino que estuvo presente en el ámbito público plebeyo a través del teatro revolucionario y de la simbología republicana. Es decir, en los términos propuestos por Fernando Gascó<sup>7</sup>, se mostrará a continuación la *actualización* política del Pretérito grecolatino en un territorio tan distante y lejano de las antiguas Grecia y Roma como la Nueva Granada, durante la primera fase republicana de su proceso emancipador.

Finalmente, se concluirá con unas breves observaciones sobre el carácter *restringido* de la Antigüedad grecorromana presente en el teatro y en la simbología republicana neogranadina en tanto que es una producción intelectual de la oligarquía criolla dirigente.

### LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA EN EL TEATRO REVOLUCIONARIO NEOGRANADINA.

La información y el conocimiento acerca del teatro representado durante la Primera República colombiana es exiguo<sup>8</sup>. No obstante, existen algunas informaciones aisladas, sin sistematizar, que permiten vislumbrar que en los seis primeros años de vida republicana neogranadina la Antigüedad estuvo en escena en alguna ocasión. El primero de los testimonios lo recoge Carlos José Reyes al calificar como pieza teatral

---

Primera República. El marco cronológico se abre en 1810, con el grito de independencia del 20 de julio y se cierra en 1816 con la reconquista española del territorio neogranadino por Pablo Morillo.

<sup>6</sup> Se entiende por *pensamiento formal*, a partir de la definición dada por Romero y Romero, *el pensamiento escrito de los hombres de la Emancipación*; es decir, el conjunto de escritos, discursos, exhortaciones, proclamas políticas, actas oficiales, prensa, pasquines, literatura. (Romero, J. L./ Romero, A., *Pensamiento Político de la Emancipación*, Caracas 1977, X-XI).

<sup>7</sup> Fernando Gascó definió la expresión “actualidad del pasado” como “la locución que utilizamos para indicar que algo ya acaecido, que fue o que tuvo su *floruit* tiempo atrás, mantiene una influencia más allá de lo que pudiéramos llamar su ‘ciclo de vida natural’. Este enunciado está compuesto por dos fundamentos concurrentes aunque de distinta naturaleza. Por un lado, aquel por el que todo lo acaecido tiempo atrás se hace de una u otra forma efectivo en nuestro presente, sin mediar la intencionalidad o voluntad de nadie, y por otro lado, aquel fundamento por el que una sociedad determinada en un período concreto y por distintas circunstancias recupera de una u otra manera una parte de su pasado en el que desea reconocerse, encontrar su identidad o con el que desea ‘renacer’ o ‘renovarse’ (Gascó, F., “Historiadores, falsarios y estudiosos de las antigüedades andaluzas”, en: Beltrán, J./ Gascó, F., *La Antigüedad como argumento. Historiografía de Arqueología e Historia antigua en Andalucía*, Sevilla 1993, 9-10).

<sup>8</sup> Como ejemplo de la escasez de información del teatro representado entre 1810 y 1816 puede consultarse: Ortega, J. V., *Historia Crítica del Teatro en Bogotá*, Bogotá 1926; Porras, G., *Historia de la Cultura en el Nuevo Reino de Granada*, Sevilla 1952; Vergara y Vergara, J. M., *Historia de la Literatura en la Nueva Granada*, Bogotá 1974; Watson Espener, M./ Reyes, C.J., *Materiales para una historia del Teatro en Colombia*, Bogotá 1978; Reyes, C.J. *Teatro Colombiano*, Bogotá 1985; González Cajiao, F., *Historia del teatro en Colombia*, Bogotá 1986; Lamus, M., *Estudios sobre la historia del teatro en Colombia*, Bogotá 2000; Orjuela, H., *El teatro en la Nueva Granada (siglos XVI-XVIII)*, Bogotá 2000.

un diálogo satírico político anónimo publicado en Santafé de Bogotá en 1811<sup>9</sup>. Este texto, titulado *Conversación familiar entre Patricio y Floro, tenida en el Boquerón la tarde del 2 de septiembre de 1811, sobre si le conviene a Santafé ser la Ciudad Federal o centro del Congreso Federativo*, contiene una interesante referencia a Platón en el momento en el que uno de los personajes, *Floro*, responde a una pregunta planteada por su familiar, *Patricio*, sobre la conveniencia de convertir a Bogotá en capital federal de las Provincias Unidas<sup>10</sup>. Un segundo testimonio lo recoge José Vicente Ortega Ricaurte cuando informa que el 20 de julio de 1814 se representó en el Teatro *El Coliseo* de Santafé de Bogotá<sup>11</sup> la tragedia *Julio César* junto con el *Monólogo de Ricaurte*<sup>12</sup>. Sin embargo, esta escasa información no debe ser la premisa definitiva para concluir que fueron insignificantes los referentes y los temas grecolatinos en el teatro representado durante la Primera República colombiana. Debe tenerse en cuenta al menos tres aspectos adicionales.

Primero, la existencia de otros diálogos satíricos publicados durante la Primera República colombiana, no citados por Carlos José Reyes, que mantienen la estructura y el contenido similar a la citada *Conversación familiar entre Patricio y Floro*, y que deben ser considerados también textos teatrales. Así, la *Verdad sin sobre todo* de 1811<sup>13</sup>, el texto satírico *Tú te metiste* de 1813<sup>14</sup> y al *Diálogo entre Veracio y Patricio y un tocayo de ambos* de 1814<sup>15</sup>, todos con referencias clásicas<sup>16</sup>, refuerzan la afirmación de la existencia de un teatro político republicano con alusiones a la Antigüedad grecorromana.

<sup>9</sup> REYES, C. J., *Teatro Colombiano siglo XIX...*, 71-77.

<sup>10</sup> *Conversación familiar entre Patricio y Floro, tenida en el Boquerón la tarde del 2 de septiembre de 1811, sobre si le conviene a Santafé ser la Ciudad Federal o centro del Congreso Federativo*, Imprenta patriótica de don Nicolás Calvo, Santafé de Bogotá, 1811. Biblioteca Nacional de Colombia: Fondo Quijano 254, Pieza 66.

<sup>11</sup> El teatro *El Coliseo* es inaugurado en 1793 por el comerciante español Tomás Ramírez. Es de construcción neoclásica, sus planos se inspiraron en el *Coliseo de la Cruz* de Madrid, de ahí su denominación clásica. Más tarde pasó a llamarse *Coliseo de Bogota, Teatro Nacional y Teatro Maldonado*. En 1871 fue expropiado y demolido, y en su lugar se levantó el actual *Teatro Colón*.

<sup>12</sup> Ortega, J.V., *Historia Crítica del Teatro en Bogotá*, Bogotá 1926, 46.

<sup>13</sup> *La verdad sin sobretodo*, Santafé de Bogotá: Imprenta Real, 1811. Biblioteca Nacional de Colombia: Fondo Quijano 254. Se cita a Horacio y Juvenal.

<sup>14</sup> *Diálogo satírico. Tú te metiste*, Cartagena de Indias: Imprenta del Gobierno, 1813. Biblioteca Nacional de Colombia: Vfdu1-493. Se menciona a los antiguos hebreos, griegos y romanos.

<sup>15</sup> *Diálogo entre Veracio y Patricio y un tocayo de ambos*, Santafé de Bogotá: Imprenta De C. B. Espinosa, 1814. Biblioteca Nacional de Colombia: Vfdu1-647. Se alude a Platón y su República.

<sup>16</sup> En la *Verdad sin sobre todo* (1811) se cita a Horacio y Juvenal; en el diálogo satírico *Tú te metiste* (1813), son mencionados los hebreos, griegos y romanos; y en el *Diálogo entre Veracio y Patricio y un tocayo de ambos* (1814), se alude a Platón y su República.

Segundo, la corroboración de la existencia de un teatro con contenido político y temas clásicos durante la *fase previa* a la emancipación<sup>17</sup>.

Tercero, la ampliación del escenario teatral a aquellas otras representaciones realizadas por las autoridades republicanas en espacios públicos abiertos de la ciudad.

Respecto al teatro representado en la fase previa al proceso de independencia en Santafé de Bogotá<sup>18</sup>, cabe destacar dos obras. La primera, *El monólogo o soliloquio de Eneas* de José María Salazar (autor también del *Sacrificio de Idomeneo*<sup>19</sup>), representada en *El Coliseo* el 4 de octubre de 1807, según Ortega Ricaurte<sup>20</sup>. La segunda, el *Poema Cómico* de Fray Felipe de Jesús fechado en 1789<sup>21</sup>. Ésta pieza teatral es la clave que permite afirmar que en el período previo a la emancipación existió en la Nueva Granada un teatro político con alusiones a la Antigüedad grecorromana. Pues, si bien en el Prólogo del *Poema Cómico* se afirma,

“No, aquí no se hace ni la más leve mención de los amores de Marte con Venus, del robo de Europa, de las burlas de la ninfa Io, de la lluvia de Oro de Dánae, de los devaneos de Diana con Endimión y otras mil obscenidades que contaminan el alma<sup>22</sup>”.

La realidad, sin embargo es otra. Así, tras lo expuesto en el Prólogo, un sueño transporta al narrador del Poema a un delicioso prado desde donde Pegaso le conduce por los montes del Parnaso hasta el centro de la ciudad de Atenas. Allí el caballo alado le arroja a un salón que resulta ser un *Coliseo de Comedias* con público formado mayormente por gente joven. El recinto tiene por adornos estatuas, jeroglíficos,

---

<sup>17</sup> El último tercio del siglo XVIII y la primera década del XIX debe considerarse como período *previo* al proceso emancipador de los territorios americanos y no como un período *pre-emancipador*. La diferencia entre las dos fórmulas depende de conferir o no una finalidad teleológica a los sucesos acontecidos durante este tiempo. Es cierto que en este período previo poco a poco se van fraguando mentalidades, idearios, actitudes y predisposiciones no dirigidos hacia la independencia desde el momento en el que hacen aparición. A este respecto puede consultarse Guerra, F.-X., “Lógicas y ritmos de las revoluciones hispánicas”, en: Guerra, F.-X. (dir.), *Las Revoluciones Hispánicas: Independencias Americanas y Liberalismo Español*, Madrid 1995.

<sup>18</sup> Fuera de la capital no hay noticias acerca del teatro en la fase previa ni en los dos primeros años de la emancipación, Ortega, J.V., *Historia Crítica del Teatro en Bogotá...*, 45.

<sup>19</sup> Reyes, C. J., *Teatro Colombiano siglo XIX*, Bogotá 2000, 16.

<sup>20</sup> La fecha se dada aparece en Ortega, J.V., *Historia Crítica del Teatro en Bogotá...*, 43. Sin embargo en González Cajiao, F., *Historia del Teatro en Colombia...*, 70 se dice que *El soliloquio de Eneas* de José María Salazar debe situarse antes de 1803.

<sup>21</sup> *No se conquistan las almas con violencias. Triunfos de la Religión y prodigios del valor. Los godos encubiertos. El Oriente en el Ocaso y la América en Europa. Soñado en las costas del Darién. Dividido en dos partes y V actos, con una Glosa al fin en prosa para mayor claridad de los pasajes obscuros de toda la obra y particularmente sobre el asunto de los chinos, cuyo enigma se descifra allí por separado*, recogido en Orjuela, H. H., *El teatro en la Nueva Granada*, Bogotá 2000, 69-117.

<sup>22</sup> Jesús, Fray Felipe de. *Poema Cómico: Prólogo*, VIII.

retratos, versos, epitafios y pinturas simbólicas<sup>23</sup>. Por tanto, es evidente que la Antigüedad clásica está presente a pesar de lo expresado en el Prólogo. Pero lo realmente interesante del *Poema Cómico* es el supuesto contenido político de las referencias a la Antigüedad. Pues, si bien es cierto que las alusiones a Atenas y a la mitología pueden responder a la moda neoclásica del momento<sup>24</sup>, no debe descartarse que esta composición esté imbuida de una intención política<sup>25</sup>. De hecho, Orjuela defiende que en el *Poema Cómico* existen aspectos de crítica social y de protesta referidos a la defensa de los indígenas del Darién y de censura a las autoridades españolas<sup>26</sup>. Incluso, este autor llega a afirmar que estamos ante “un discurso subversivo, un texto de carácter ideológico y un ejemplo de pensamiento subversivo que preanuncia el espíritu emancipador”<sup>27</sup>. Si partimos de esta premisa, una intención política velada, entonces es posible interpretar la aparición de Atenas desde una perspectiva referencial política, y además el hecho de que el público del *Coliseo de Comedias* esté formado por jóvenes podría estar revelando un propósito didáctico político. Por tanto, si en la fase previa a la emancipación existió un teatro político ¿Por qué negárselo al primer período republicano sólo porque no tenemos noticias de representaciones teatrales?

La clave para afirmar que la Antigüedad sí estuvo presente en representaciones teatrales durante la Primera República colombiana no está dentro del Coliseo de Bogotá o en cualquier otro recinto cerrado. Lo que permite tal afirmación es la consideración de las ceremonias públicas republicanas celebradas en los espacios abiertos de las ciudades a modo de representaciones teatrales. Lo cierto es que el *espacio público*, ya en el Virreinato, era un *espacio teatral*, entendido siempre como un *espacio de ceremonia y representación*, en el que la Antigüedad clásica estaba muy presente.

<sup>23</sup> Orjuela, H. H., *El teatro en la Nueva Granada...*, 79.

<sup>24</sup> Orjuela caracteriza el período previo al proceso de emancipación, siempre en el plano literario, como *tendencia rococó-neoclásica* (Orjuela, H. H., *Historia Crítica de la Literatura Colombiana. Literatura Colonial III*, Bogotá: Kelly, 1992, 153/ 157). Con tal denominación se refiere con exactitud a la *generación de 1783*, aquella inmediatamente anterior a la de los primeros republicanos neogranadinos. A continuación este autor propone una denominación específica para la generación posterior a 1783 que denomina *tendencia clásico-romántica* (Orjuela, H. H., *Historia Crítica de la Literatura Colombiana...*, 186).

<sup>25</sup> En este aspecto mantengo lo publicado en Del Molino García, R., *Griegos y romanos en la Primera República colombiana...*, 123-126.

<sup>26</sup> Orjuela, H. H., *Historia Crítica de la Literatura Colombiana...*, 184.

<sup>27</sup> “Resalta en el Poema cómico la crítica social, la defensa de los orígenes, con base en las ideas lascasianas, y el enjuiciamiento de la problemática del indígena tal como la percibían los misioneros y los intelectuales de la Ilustración. En este caso nos hallamos ante un discurso subversivo y ante un texto de carácter ideológico y ensayístico en el que interesan el elemento dramático tanto como su acusada dimensión de metateatro, Fray Felipe de Jesús preanuncia el espíritu emancipador e inaugura en el drama hispanoamericano una etapa de producción que se prolongará hasta ya bien entrado el siglo XIX” (Orjuela, H. H., *El teatro en la Nueva Granada...*, 113).

Durante el Virreinato, la ejecución pública de rebeldes y sediciosos, como el caso de los comuneros<sup>28</sup>, efemérides, declaración de guerras o juras de lealtad se convertían en momentos óptimos, en cualquier territorio de la corona de España, para realizar actos de fidelidad, obediencia o muestras de agradecimiento al rey o sus representantes<sup>29</sup>. Muchos de estos actos de afirmación del orden monárquico se convertían en verdaderas ceremonias teatrales. En el caso de la Nueva Granada son varias las informaciones sobre éstas. Por ejemplo, en el Socorro, epicentro de la revuelta comunera, se organizan en 1784 una fiestas para agasajar al virrey en las que se va a realizar una verdadera ceremonia teatral pública y popular en la que la Antigüedad clásica está muy presente. Así lo narra la *Noticia de las fiestas hechas en el Socorro con motivo de las distinciones otorgadas por S.M. a su virrey de Santafé don Antonio Caballero y Góngora* (1784)<sup>30</sup>:

“Aquella antigua costumbre romana de celebrar con grandes alegorías a los Dioses domésticos, y también a Júpiter Stator, por aquel auxilio, que fingió Rómulo haber debido a esta falsa deidad, cuando a su invocación retrocedieran los romanos de la fuga vergonzosa, en que los pusieron los sabinos, volviendo a hacerles frente, para ganar el triunfo; en cuya memoria fabricó Rómulo un templo a Júpiter Stator: sin duda se mira representada en el día de hoy en esta villa del Socorro en mayor respeto; y con pompa más gloriosa se solemniza los verdaderos cultos, y los obsequiosos reconocimientos de Jesús sacramentado, que goza, viendo exaltado al solio del virreinato en propiedad al Illmo. y Excmo. Sr. D. Antonio Caballero y Góngora....

(...) los caballeros... acompañando a un hermoso, y magnífico carro triunfal, en que iban tres deidades escoltadas de un granadero... El dios Júpiter llevaba pendiente al pecho el Víctor que se dirigía a su Exca representado en los vivos colores de su retrato... se dirigió al teatro, en donde con golpe de música, y dulce canto, presentaron las tres deidades el v́ctor a los pies del retrato... se presentó una loa del asunto: hablando en ella el Socorro, a quien representaba un gallardo joven; el dios Júpiter, que representaba el poder; la diosa Minerva, que representaba la ciencia, y la diosa Venus, que representaba la caridad, y el amor, con que ha mirado al Reino (...).”

<sup>28</sup> Entre 1781 y 1782 se produjo en el interior de Nueva Granada la insurrección de más de 80 cabildos del virreinato en El Socorro, Mogotes, Simacota, San Gil, Barichara, Vélez, Charalá, Onzaga, Chita y Sogamoso.

<sup>29</sup> Sobre estos actos de fidelidad al rey puede consultarse: Mínguez, V., “Fernando VII. Un rey imaginado para una nación inventada” en: Rodríguez, J. E. (Coord.), *Revolución, Independencia y las Nuevas Naciones de América*, Madrid 2005.

<sup>30</sup> Ortiz, S.E. (comp.), *Colección de documentos para la Historia de Colombia (Época de la independencia)*, 3º vol., Bogotá 1966, 13-21.

Otro ejemplo de acto público que *actualiza* la Antigüedad clásica a través de su representación en la Nueva Granada, con un finalidad claramente política, la encontramos en 1808 en la jura a Fernando VII en Santafé de Bogotá. Esta *ceremonia político-religiosa*<sup>31</sup>, recogida en *Los Árboles de la Libertad* de Gonzalo Hernández de Alba<sup>32</sup>, contó con la exposición pública de un cuadro con dos matronas romanas escoltando la figura del rey cautivo y en su parte inferior el lema de Virgilio *Quo res cunq̄ue cadent unum et commune periculum, una Salus erit*.

Incluso, en estos actos públicos de lealtad a las autoridades virreinales llegaron a construirse verdaderas escenografía con motivos clásicos como bien se muestran las acuarelas sobre papel realizadas en diciembre de 1808 en Honda para el homenaje a Fernando VII<sup>33</sup>.

Lo relevante de estas representaciones es que se mantendrán bajo el gobierno republicano criollo pero escenificando un nuevo orden. Así, entre varios testimonios aparecidos en las fuentes de época cabe destacar cómo en la Plaza Mayor de la capital neogranadina, el 10 de enero de 1812, se escenifica la entrada triunfante del patriota Baraya al modo romano, tal y como lo describe Caballero en su diario.

“(…) se hizo un recibimiento lo mismo que a aquellos capitanes romanos cuando entraban triunfantes en Roma, porque se pudo una batería de cañones de a grueso calibre en el camino real de San Victorino, y lo fue a recibir toda la oficialidad de la guarnición, todos a caballo (...)”<sup>34</sup>.

Otro ejemplo de la práctica política de representación del orden republicano a través de la *Antigüedad ceremoniada* se encuentra publicada el 9 de julio de 1812 en el número 13 de la *Gazeta de Cartagena de Indias*<sup>35</sup>. En una información acerca de la celebración del *aniversario de la libertad del Norte* (Estados Unidos), el autor del artículo imagina las celebraciones que un día se harán en Cartagena en los sucesivos 11 de noviembre para conmemorar la Independencia de España<sup>36</sup>.

<sup>31</sup> Olivos, A., *El 20 de Julio: Coyuntura revolucionaria y revuelta popular*, Bogotá 1999, 53.

<sup>32</sup> Hernández de Alba, G., *Los Árboles de la Libertad*, Bogotá 1989, 37-43.

<sup>33</sup> Guitérrez, R./ Gutiérrez Viñuales, R., *América y España, imágenes para una historia. Independencias e identidad, 1805 1925*, Madrid 2006, 70/ 71.

<sup>34</sup> Mejía, G.R., “Bogotá 1810-1819. *Urbs y civitas* en una época de crisis”: *BHA* 93, Bogotá 2006, Núm. 835, 907.

<sup>35</sup> González y Puyol, M., *Gazeta de Cartagena de Indias*, Núm., 13. Imprenta de Diego Espinosa. Cartagena de Indias, 9 de julio de 1812. Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República de Colombia: Archivo Restrepo (fondo XI, Vol. 5, 6, 8, microfilm: rollo 73).

<sup>36</sup> Cartagena consideró la efeméride de su independencia el día en que su Junta declaró la Independencia absoluta de España, el 11 de noviembre de 1811, con la conocida Acta de Independencia de Cartagena, independientemente de cualquier otro acto sucedido en el resto de la Nueva Granada.

“Yo me anticipo el placer de considerar a la posteridad celebrando en el 11 de noviembre la gran fiesta de nuestra emancipación e independencia. Me figuro ver reunido al Pueblo al pie de los altares postrado en la presencia de Dios libertador de sus Padres entonando himnos devotos y cánticos de gracias en la misma forma que Israel lo hizo cuando el Sr. lo libertó del cautiverio de Egipto y de la opresión de Faraón. Paréceme que terminada la función entreveo en medio de la multitud un grupo de Ninfas, vestidas de cielo y llevando ensartadas en los brazos canastillas de flores, encaminarse hacia nuestros sepulcros y esparcirlas y regarlas sobre ellos”.

Por tanto, durante la Primera República colombiana, del mismo modo que se hizo durante el Virreinato, se escenificaron en el espacio público de las algunas ciudades verdaderas representaciones simbólicas donde la Antigüedad clásica estuvo presente y se *actualizó* en el imaginario colectivo criollo.

### LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA EN LA SIMBOLOGÍA REPUBLICANA.

El fuerte valor simbólico de la Antigüedad grecorromana queda mostrado, una vez iniciado el proceso de construcción republicana de las diferentes entidades territoriales surgidas con la disgregación del Virreinato de la Nueva Granada, en los símbolos oficiales de las nuevas repúblicas. Éstos permiten afirmar definitivamente que la Antigüedad clásica estuvo presente, no sólo en el espacio restringido ilustrado de los prohombres de la emancipación neogranadina<sup>37</sup>, ni en las ceremonias puntuales, sino de una forma constante y general en espacios públicos de las principales ciudades neogranadinas.

En primer lugar, cabe mencionar cómo las instituciones republicanas van a adquirir nombres y símbolos evidentemente clásicos. De este modo, por ejemplo, la oligarquía santafereña convoca el 19 de febrero de 1811 un *Colegio Electoral Constituyente*, integrado únicamente por *padres de familia* de las parroquias bogotanas. Otros ejemplos de imágenes verbales con referentes en la Antigüedad clásica, durante la Patria Boba, se encuentran en las diferentes instituciones constituidas en cada entidad territorial como son el Senado, el triunvirato o la dictadura. Llega a ser tan potente el uso de las imágenes verbales de la Antigüedad que el 16 de febrero de 1812, en el número 34 de *La Bagatela* en el apartado titulado *Papeles impolíticos recibidos de Cartagena y publicados impolíticamente para Cartagena y sus secuaces* se incluye una epístola de un anónimo, que firma como *un cartaginés*, en la que se dice<sup>38</sup>:

<sup>37</sup> Sobre la presencia de la Antigüedad grecolatina en la minoría ilustrada es posible consultar Del Molino García, R., “La educación clásica de los próceres de la Independencia colombiana” en: Moreno, M<sup>a</sup> A. (ed.), *Estudios de Humanismo Español*, Baeza 2007, 957-974.

<sup>38</sup> *La Bagatela*, Imprenta Real de Santafé de Bogotá. Santafé de Bogotá, 1811-1812. Director: Antonio Nariño. Edición facsimilar: Hernández de Alba, G., *La Bagatela*, Bogotá 1966.

“Sr editor = Cartagena Enero 19 de 1812

La Unión de las Provincias es otro punto en que han discordado estas nuevas Roma y Cartago. Cundinamarca con su maldito quijotismo les abrió la puerta desde antes de la revolución (...)

Cundinamarca tiene un Tribunal preferente a los demás, y se llama Senado; Cartagena tendrá que ponerlo también; pero procurará que ni el nombre se parezcan, y por tanto se llamará Cámara Censoria (...)

Un Cartaginés”.

Por tanto, en este ejemplo, vemos que la conformación republicana nacional de los diferentes estados neogranadinos estuvo acompañada por sus propias construcciones simbólicas, así Cartagena prefiere la denominación de Cámara censoria frente al Senado para diferenciarse del estado de Cundinamarca<sup>39</sup>.

Pero las imágenes fundacionales del nuevo orden republicano no quedarán tan sólo en el papel o en la denominación de las instituciones, sino que se plasmarán en un cuerpo de imágenes icónicas con evidentes referencias a la Antigüedad que proliferarán a medida que las diferentes Juntas de Gobierno autónomo declaren su independencia absoluta de España. De hecho, por ejemplo en la declaración de Independencia de Cartagena de indias aparecen tres matronas romanas escoltando encabezando la exposición de principios<sup>40</sup>.

A este respecto, el Estado de Cundinamarca, tras su declaración de Independencia absoluta de España, inicia un proceso de creación de un nuevo aparato simbólico estatal, en el que se comprueba también la presencia de la Antigüedad grecorromana. De este modo, el número 128 de la *Gazeta Ministerial de Cundinamarca* del día 19 de agosto de 1813 informa de la nueva bandera estatal, del escudo y de la insignia presidencial vigentes a partir de ese momento<sup>41</sup>.

“(…) Su excelencia, en cumplimiento de esta comisión, procedió a arreglar aquéllas en la forma siguiente: la bandera (...) La venera, o insignia presidencial, tiene en lugar de la corona el gorro de la libertad y en lugar del cetro una espada, este mote: *libera populum voluntate*”.

Junto a los ejemplos mencionados de Cartagena y Cundinamarca, cabe mencionar otro referente a Popayán. En una noticia aparecida en el *Semanario Ministerial*

---

<sup>39</sup> Este ejemplo se enmarca en el enfrentamiento entre los estados de Cartagena de Indias y Cundinamarca (Santafé de Bogotá). El primero defiende el federalismo en Nueva Granada frente a la postura centralista de los bogotanos.

<sup>40</sup> *Acta de Independencia de la Provincia de Cartagena*, 1811. Biblioteca Nacional de Colombia. Fondo Quijano 254.

<sup>41</sup> *Gazeta Ministerial de Cundinamarca*, Núm., 128. Imprenta Real de Santafé de Bogotá, de N. Bruno Espinosa. Santafé de Bogotá, 19 de agosto de 1813. Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República de Colombia: Hemeroteca, P0465.

de la Capital de Santafé en el Nuevo Reyno de Granada, el 4 de julio de 1811, se informa a los neogranadinos sobre las medallas creadas por el Cabildo de Popayán para preservar la memoria de la victoria criolla del 28 de marzo de 1811 en la batalla del Palacé. En el artículo se llega a identificar a Popayán con la antigua Corinto, y se informa de las sentencias latinas inscritas en las medallas<sup>42</sup>.

*Satis per toto annus ignavia peccatum. Tacitus.*

*Oficio del cabildo de Popayán al Supremo Gobierno de esta Capital acompañando unas medallas que se han grabado en aquella Ciudad para perpetuar la memoria de la batalla de Palacé.*

Serenísimo Señor =(...) Popayán se acordará siempre que del seno de esa generosa Capital, fue de donde salió el valiente guerrero Baraya para domar el orgullo del impetuoso Tacón, así como de la célebre Corinto voló en otro tiempo Timoleon para liberar Siracusa del yugo de Dionisio. Si esa Ciudad pudo ejercitar el cincel de sus artistas en obsequio de aquel héroe, esta también espera algún día eternizar en públicas estatuas los nombres de Santafé de Bogotá, y de Baraya (...)

Con las medallas que se remitieron a este Gobierno se acompañó la siguiente explicación.

*Descripción de la medalla*

Anverso – Una sierra nevada con tres cruces y el sol naciente, y unos edificios a su falda representan las arras de la Ciudad de Popayán.

La inscripción D. Antonio Baraya Civitas Popayanensis. Martii. 28. 1811, es la expresión de reconocimiento (...)

Reverso - La cadena de montañas a cuyo pie se presentan edificios, y una gran Bahía con naves, son las armas de la Ciudad de Caly, y el Puerto de San Buenaventura del Río Dagua en el mar del Sur.

La inscripción latina: Reverso Dirupit Vincula Populi Jugumque Tiranni. Virtus in feodere que sirve de orla, (...)

Por tanto, la Antigüedad clásica no sólo va a alojarse en las ceremonias, en las denominaciones institucionales, o en los escudos<sup>43</sup> sino también en la parafernalia republicana heroica.

Por último, cabe referirse en esta breve exposición al símbolo de refundación republicana por excelencia, el *árbol de la libertad*. A partir de 1813, como consecuencia de la celebración de la paz entre neogranadinos, se inició en la Nueva Granada una

<sup>42</sup> *Semanario Ministerial de la Capital de Santafé en el Nuevo Reyno de Granada*, Imprenta patriótica de don Nicolás Calvo. Santafé de Bogotá, 1811. Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República de Colombia: Hemeroteca, P0455-M, microfilmado - rollo 44.

<sup>43</sup> Omito conscientemente las referencias al gorro frigio y a las águilas republicanas presentes en los escudos y actas por cautela y ante la falta de fuentes que informen de un inspiración clásica en su utilización.

serie de ceremonias cívicas consistentes en la siembra de árboles de la libertad. En Santafé de Bogotá se sembró en la Plaza Mayor, en dos ocasiones, el 3 de febrero<sup>44</sup> y el 29 de abril de 1813<sup>45</sup>, al año siguiente se realizó en Cali, en junio de 1814, y dos años más tarde, en 1816, en Funza.

La historiografía actual entiende que la ceremonia de la siembra del árbol de la libertad es un acto a semejanza del realizado por los revolucionarios franceses<sup>46</sup>. Sin embargo, si se acude a la prensa revolucionaria del 1813 publicada en Santafé de Bogotá vemos como esta ceremonia cívica se vincula a los antiguos egipcios, griegos y romanos. Así, el 22 de abril de 1813, en el número 107 de la *Gazeta Ministerial de Cundinamarca*, se publica un *artículo comunicado a los redactores* titulado *Rasgo sobre la Libertad* donde se dice:

“(…) Efectivamente. El célebre Árbol de la Libertad, alegorizado por los Egipcios, por los Griegos, por los Romanos, y demás Naciones cultas, no ha querido significar otra cosa, que un Árbol recto y majestuoso compuesto por multitud de ramas grandes y pequeñas: pero iguales en la virtud de producir saludables frutos; y que mirado por todos sus aspectos está libre y franco a la beneficencia común. Tal es el genuino significado del Árbol de la Libertad, este Árbol célebre que no puede crecer ni fructificar, si la virtud, la instrucción, y el patriotismo no se empeñan en su cultivo con actividad y honor.

Desde los primeros tiempos en que se formaron las sociedades y Repúblicas, procuraron todos sus Legisladores inspirar a los Pueblos un generoso amor a la Libertad, instruyéndoles en todos los requisitos necesarios para obtenerla con decoro, perfección y perpetuidad. Este noble sentimiento del espíritu racional, existió en los Griegos la plausible idea de venerarla como su Numen tutelar con el nombre de Eleutheria, a quien celebraban Hombres, Mujeres, y Niños, con solemnísimas fiestas. También los Romanos le dedicaron un Templo magnífico, y era representada bajo la figura de una hermosa Matrona vestida de blanco, con un cetro de oro en la mano derecha y un boneto en la otra. Varias monedas antiguas la presentaban grabada, llevando en la manos derecha una maza y en la siniestra un gorro o bonete, para significar la disposición de defender a todo trance el precioso bien de la libertad recíproca. En otras aparece teniendo junto a sí un yugo quebrado, y en lo alto un Sol disipando nubes; dando a entender en esto, que la libertad todo lo vivifica con su rápido curso, y no sufre nubes traicioneras. (...)”.

<sup>44</sup> *Boletín de Providencias del Gobierno*, Núm. 6. Santafé de Bogotá, 1813. Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República de Colombia: Hemeroteca, P0111, microfilmado - rollo 72.

<sup>45</sup> *Gazeta Ministerial de Cundinamarca*, Núm. 107. Imprenta Real de Santafé de Bogotá, de N. Bruno Espinosa. Santafé de Bogotá, 7 de agosto de 1813. Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República de Colombia: Hemeroteca, P0465.

<sup>46</sup> A este respecto puede consultarse: Ocampo, J., *El proceso político ideológico de la emancipación: las ideas de génesis, independencia, futuro e integración en los orígenes de Colombia*, Bogotá 1983; Hernández de Alba, G., *Los Árboles de la Libertad*, Bogotá 1989.

Y en el número 109 del mismo periódico, la *Gazeta Ministerial de Cundinamarca*, del día 6 mayo de 1813, de nuevo, se justifica el acto de la siembra a través de la Historia de las antiguas repúblicas de Grecia y Roma.

“El sub-Presidente interino de la Provincia de Mariquita D.D. Ignacio Herrera da cuenta a este Gobierno con fecha 23 del último Abril haberse plantado en la Villa de Honda el 19 del mismo el Árbol de la Libertad, y que con motivo de que esta novedad produjo algunos rumores entre las personas inmorales, y licenciosas para contener los excesos que de estos pudieran ocasionarse dictó en el momento la declaratoria que aquí se transcribe.

Declaratoria que da la Sub-presidencia al Árbol de la Libertad elevado ayer, para que los Ciudadanos queden impuestos de su verdadera significación.

El Árbol de la Libertad se ha fijado siempre en los Estados libres, y la Historia nos lo presenta desde la época feliz de las antiguas repúblicas de la Grecia y de Roma. Es un Enigma, o Símbolo que bien lejos de dar acogida al libertinaje, enseña al hombre su más estrecha obligación”.

Por tanto, frente a la postura mantenida por los historiadores de la Independencia colombiana, si se acude a las fuentes primarias, el acto de la siembra del árbol de la libertad debe vincularse también con la Antigüedad grecorromana y no sólo como una imitación a los revolucionarios franceses<sup>47</sup>.

## A MODO DE CONCLUSIÓN.

Una vez mostrados algunos ejemplos de la presencia de la Antigüedad en el teatro y en la simbología prócera republicana cabe destacar el origen de la misma y su proyección pública. No es el momento aquí de entrar a debatir, ni de explicar, los dos espacios claramente diferenciados que existieron en la sociedad neogranadina de principios del siglo XIX, pero sí es fundamental reconocer que la Antigüedad clásica, mostrada en esta comunicación, es la formalización o expresión del pretérito propio del grupo social restringido que encabeza y lidera la Independencia. Los próceres de la Primera república colombiana son aquellos que en la fase previa al proceso emancipador tuvieron acceso a los canales de conocimiento del Pasado clásico. Y lo más importante, éstos son los únicos que pueden acudir a una Antigüedad considerada como propia, no porque la conozcan sino porque en ella reconocen su tiempo y su historia.

Efectivamente, los prohombres de la Patria Boba no sólo acuden utilitariamente a la Antigüedad clásica para construir su sistema referencial republicano, sino que ha de considerarse su acción como un acto “legítimo” en tanto que ellos son los here-

---

<sup>47</sup> Sobre los símbolos revolucionarios franceses puede consultarse Ozouf, M.O., *La fête révolutionnaire. 1789-1799*, Paris 1976.

deros de aquel tiempo, tal y como se auto-imaginan, en ningún caso vinculados con el pasado indígena<sup>48</sup>.

No obstante, esto no quiere significar que en el momento en el que la revolución de independencia necesite el apoyo de la plebe, éstos próceres inicien un proceso de autoeliminación de su pasado a favor de una identificación con el tiempo pretérito de la mayoría<sup>49</sup>. Es decir, cuando la construcción nacional republicana exija la participación activa de una amplia base social, ajena a los referentes clásicos propio y restringidos del patriciado, éstos bien disminuirán su presencia o se vaciarán de ese contenido elitista propio de la oligarquía criolla detentadora del poder.

Por tanto, puede concluirse que la Antigüedad clásica presente en las representaciones y en la simbología republicana no pertenece al imaginario colectivo general neogranadino, sino únicamente al de una élite, a pesar de que sea percibido a través de los símbolos mostrados por el conjunto de la sociedad, y a pesar de que los medios de comunicación, dominados por la oligarquía criolla publiquen textos como el aparecido el 17 de agosto de 1810 en la *Constitución Feliz*<sup>50</sup>.

“Amaneció el Sábado 21, quizá el único día en que los ojos de los habitantes de Santafé han visto salir el Sol sin haberlos cerrado al sueño en toda la noche ¡Día nuevo y faustismo para la Religión, la Paz, la Justicia y la libertad! ¡Días de eterna memoria! De quien dijo uno de los vecinos que circulaban por la Plaza (después de haber gritado un Viva Fernando Séptimo) aquellos célebres versos de Horacio que van citados debajo (...)”.

---

<sup>48</sup> Como ejemplo puede consultarse Caldas F. J. *Almanaque de las Provincias-Unidas del N.R. de Granada para el año bisiesto de 1812*, Imprenta patriótica de D. Nicolás Calvo, Santafé de Bogotá, 1811. Biblioteca Nacional de Colombia, Fondo Antiguo VFDU1-448.

<sup>49</sup> Como bien muestra König, H.-J., *En el camino hacia la Nación. Nacionalismo en el proceso de formación del Estado y de la Nación de la Nueva Granada, 1750 a 1856*, Bogotá 1994.

<sup>50</sup> Rodríguez, M.S. *La Constitución Feliz*, Biblioteca Nacional de Colombia, Fondo Antiguo VFDU1-405.

# IL MODELLO DI OGNI CADUTA: IL V SECOLO D. C. NELLE SUE RIDUZIONI TEATRALI TRA XIX E XX SECOLO

FILIPPO CARLÀ\*

## *Resumen.-*

Esta comunicación analiza los diferentes tratamientos de la caída del imperio romano en piezas teatrales escritas entre los siglos XIX y XX. Este tópico emerge desde la Edad Media como paradigma del colapso del mundo, de la decadencia y del derrumbe de toda clase de estados e imperios, asumiendo un valor arquetípico y metafórico en la literatura y cultura occidentales. El análisis se centra en movimientos culturales diversos, desde el Romanticismo, opuesto al imperio napoleónico en su revalorización de la Edad Media y de los reinos romano-barbáricos, y donde un “maléfico” Imperio Romano debe ser destruido, pasando por la analogías entre el Tercer Reich y la conquista romana, hasta las lecturas post-modernistas de la historia tras la II Guerra Mundial, que incluyen el paralelo entre el Imperio Romano y los Estados Unidos. Cuatro obras y su contexto son aquí consideradas: Attila de Werner, Gala Placidia, de Guimerà, Romulus de Dürrenmatt y Romulus de Gore Vidal.

## *Abstract.-*

This paper analyses the ways in which the fall of the Roman Empire has been treated in theatre pièces written in the XIX and XX century. This topic has been considered since the Middle Ages the paradigm of a world's collapse and of the decline and fall of all States and Empires, and as such has assumed an archetypal and metaphorical value in Western literature and culture. Different intellectual movements are focused in the analysis: the Romanticism, opposed to Napoleon's Empire in revaluating the Middle Ages and the roman-barbaric kingdoms, thus presenting an “evil” Roman Empire which had to be destroyed; the analogies between the Third Reich and the Roman conquest; and finally the post-modernistic readings of history after World War II, including the parallelism between Roman Empire and United States. Four plays and their context are taken into consideration: Werner's Attila, Guimerà's Gala Placidia, Dürrenmatt's Romulus and Gore Vidal's Romulus.

*Palabras clave:* Caída del Imperio Romano, Bárbaros, Imperialismo, Invasiones.

*Key words:* Fall of the Roman Empire, Barbarians, Imperialism, Invasions.

---

\* Università di Udine (Italia). Correo electrónico: filippocarla@iol.it

La caduta dell'Impero d'Occidente è da sempre assurta a modello sostanziale di ogni caduta statale, della fine di ogni Impero, come dimostrano non solo le riflessioni di Gibbon in relazione all'Impero inglese, ma anche l'uso attuale in riferimento alla politica statunitense<sup>1</sup>, di ogni cambiamento epocale<sup>2</sup>. Se in generale l'epoca tardoantica ha riscosso nella *Rezeption* contemporanea un successo straordinario, è vero che il V secolo, con l'evento, traumatico o meno che fosse per i contemporanei certo spartiacque fondamentale per la storiografia e la *Rezeption*, della deposizione dell'ultimo Imperatore d'Occidente, è diventato, al di là dalla tematica cristiana spesso preponderante nell'approccio a quest'epoca<sup>3</sup>, il punto focale della riflessione sulla transitorietà delle esperienze imperiali, sulla difesa strenua di un ordine ormai indebolito o non più esistente, sul rapporto con l'Altro nella figura del barbaro, sulla transizione politica e culturale.

E non sorprende che due siano i personaggi di questo secolo che hanno riscontrato il massimo successo nella *Rezeption* letteraria ed artistica, Attila, il nuovo che incombe, con tutta la letterarietà della sua ferocia e barbarie, che ne fanno il “cattivo” perfetto, ma anche con una sorta di “purezza originaria” di costumi, e Galla Placidia, ora vista come l'ultima difesa della romanità, ora come colei che, attraverso il matrimonio con Ataulfo, tentò la mediazione pacifica e costruttiva tra i due mondi, *Romanitas* e *Barbaritas*, che erano in pieno scontro<sup>4</sup>. Vorrei concentrarmi in questo contributo su alcune rappresentazioni teatrali del XIX e XX secolo incentrate su quest'epoca storica, evidenziandone i rapporti con le vicende contemporanee e con la storiografia coeva.

È noto che l'approccio Ottocentesco al tardo Impero mostrava in generale una ben più forte simpatia per l'elemento barbarico che per l'Impero. Il Romanticismo, con il suo culto per il Medioevo, ma soprattutto i movimenti nazionalisti, la rivendi-

<sup>1</sup> Roda, S., “Γιατί οι βαρβαροί θα φθασουν σήμερα. L'immagine del barbaro tra mondo antico e mondo contemporaneo”, in: Giorcelli, S. (ed.), *Romani e Barbari. Incontro e scontro di culture (Atti del Convegno – Bra, 11-13 aprile 2003)*, Torino 2004, 11-22.

<sup>2</sup> “La caduta dell'Impero romano è notoriamente un paradigma classico nella cultura occidentale che si presta ad essere utilizzato come termine di confronto per fasi storiche percepite come di crisi o di decadenza della coscienza collettiva” (Marccone, A., “La crisi dell'Impero romano come paradigma di quella europea: Ortega y Gasset”: *Anabases* 2, 2005, 101). Si veda anche Demandt, A., “Der Untergang Roms als Menetekel”: *Archiv für Kulturgeschichte* 61, 1979, 273.

<sup>3</sup> Fornaro, P., *Trapassato presente. L'appropriazione psicologica dell'antico attraverso la narrativa moderna*, Pisa 1989, 97: “i personaggi che dall'età classica possono godere nel profondo le nostre simpatie sono quelli del confine fra età classica ed età cristiana, quei personaggi cioè che ebbero per primi, a livello psicologico, la nostra intera esperienza. Quei personaggi ultimi o contraddittori sono gli uomini dell'Occidente moderno”.

<sup>4</sup> Sulla ricezione della figura di Galla Placidia nella storiografia, nella letteratura e nell'arte è in corso di svolgimento presso l'Università di Torino un progetto di ricerca, a cura del sottoscritto e della dott. ssa M. G. Castello.

cazione delle specificità culturali ed antropologiche dei singoli Stati-nazione, le cui radici si rinvenivano proprio nel collasso della struttura imperiale e nella nascita degli Imperi romanobarbarici, la generale avversione, nel contesto dei moti indipendentistici, per le forme politiche imperiali non poteva che generare un'ostilità all'idea dell'Impero romano, soffocatore delle specificità nazionali<sup>5</sup>.

Questa posizione storiografica è fortemente debitrice delle *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* di Herder, fatte proprie dal Romanticismo tedesco anche in funzione antinapoleonica<sup>6</sup>: all'interno del più ampio quadro in cui i popoli si susseguono uno all'altro secondo una legge "divina e umana a un tempo"<sup>7</sup>, Roma si qualifica come una "creatura mostruosa che opprime per secoli l'Europa e il Mediterraneo prima con lo sterminio poi con l'omogeneizzazione, infausta manifestazione di un totalitarismo egoista", prima di essere travolta, perduta ogni energia creativa proprio a causa dell'eccessiva assimilazione, che è contro natura perché schiaccia l'individualità dei popoli, dai popoli giovani, "forti di quell'innata dignità che Roma aveva sottratto ai vinti"<sup>8</sup>.

E proprio nel contesto del Romanticismo tedesco fu redatto l'*Attila König der Hunnen* di Friedrich Ludwig Zacharias Werner. La tragedia, scritta nel 1808 a Weimar, ebbe all'epoca un grande successo, e fu trasposta più volte nell'opera lirica, in particolare nell'*Attila* di Giuseppe Verdi<sup>9</sup>. La trama è complessa, e tipicamente romantica nella sua mescolanza di amoroso, politico, religioso: Attila, innamorato di Ildegonda, cui ha ucciso padre e fratello, muove contro Roma; Onoria, innamorata di Attila, a lui promessa e poi negatagli, è la causa del conflitto<sup>10</sup>. Solo l'intervento di Leone Magno risparmia Roma dalla distruzione, anche se i Romani tradiscono nuovamen-

<sup>5</sup> Roda, S., *Roma antica e il mondo occidentale moderno: criteri di interpretazione e ipotesi di continuità*, Torino 1999, 81-82.

<sup>6</sup> Mittner, L., *Storia della letteratura tedesca. Vol. II: Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Torino 1977, 698: "Dopo il 1806 Napoleone divenne per la propaganda nazionalistica incarnazione del male, genio antireligioso della sopraffazione della libertà delle nazioni". E l'età napoleonica è identificata da Christ come il primo dei momenti, nel XIX secolo, di *Politisierung* dell'antichità: *Antichità Ottocento*, 32.

<sup>7</sup> Mittner, *Storia...*, 603.

<sup>8</sup> Roda, *Roma antica...*, 77-78. Si veda anche Demandt, *Der Untergang...*, 275-276: "Der Fall Roms wurde dann von Luden im Anschluß an Herder als "ewig warnendes Beispiel" gegen Eroberungspolitik bezeichnet, Luden und die meisten Zeitgenossen sahen das Imperium Romanum als eine universalhistorische Stufe, über welche man eo ipso hinaus sei".

<sup>9</sup> Ma lo stesso Temistocle Solera adattò il testo di Werner a libretto d'opera anche per se stesso (*Ildegonda*, 1840) e per Pacual Juan Emilio Arrieta y Corera (*Ildegonda*, 1854). Sempre ispirate all'*Attila* di Werner sono anche l'*Attila* di Giuseppe Persiani (1827) e l'*Ildegonda di Borgogna* di Francesco Malipiero (1845).

<sup>10</sup> Ildegonda e Onoria rappresentano benissimo quella caratteristica del romanticismo seriore definita da Mittner "dualismo psicopatologico": "all'anima schizofrenica fa riscontro il doppio amore, l'amore simultaneo di una donna angelica e di una donna diabolica" (Mittner, *Storia...*, 816).

te i patti e Attila viene ucciso da Ildegonda proprio mentre Leone gli porta Onoria e lo avverte di guardarsi dalla regina burgunda. Gli anacronismi sono tanti, e meritano di essere segnalati solo brevemente: Odoacre è un generale unno, cui Attila prima di morire affida il completamento della sua opera (e dunque la distruzione dell'Impero); Avieno sottolinea la barbarie giuridica degli Unni dicendo che non conoscono *Corpus Iuris* e Pandette<sup>11</sup>.

Attila è per Werner un personaggio positivo, proprio herderianamente, crudele, rozzo, ma giusto, vigoroso, forte, non corrotto e non rammollito: impicca nella presa di Ravenna chi si consegna senza neanche una ferita, ma lascia indisturbato chi ha combattuto<sup>12</sup>, non uccide mai gli innocenti<sup>13</sup>, in tribunale rende giustizia in modo molto umano assolvendo molti, ma condannando chi è colpevole duramente, anche se si tratta di un suo amico<sup>14</sup>, impedisce alle truppe di commettere ingiustizia e di saccheggiare laddove ciò non è giusto<sup>15</sup>, ha un forte spirito di sacrificio e porta avanti la sua missione a spese della vita privata, rivelandosi in realtà da re di fatto uno schiavo senza un'ora per sé, ecc.<sup>16</sup>. Un cavaliere romano giunto da Ravenna, morendo per mano di Attila ma senza ancora sapere chi sia, giunge a definirlo “so stark – so gnädig – wie ein Heros!”<sup>17</sup>. All'ennesimo tradimento di Roma, Attila si lancia addirittura in una pessimistica considerazione sul genere umano, che gli impedisce di portare “la spada e la palma”, ma solo la spada o la palma; l'uomo, dice, è come un granchio, che cammina all'indietro.

I Romani invece hanno perso ogni vigore e ogni dignità, non tengono fede ad alcun accordo o patto, poggiando ormai solamente sulla convinzione aprioristica che l'Impero non può cadere<sup>18</sup>; Valentiniano è un personaggio fortemente caricaturale, pensa solo a giocare e a divertirsi, tra un tiro di dadi e una partita di pallone, e alla notizia della caduta di Ravenna chiede solamente agli schiavi “spielt munter, Sklaven, daß ich fröhlich werde!”<sup>19</sup>. Anche nel momento della battaglia campale, quando Aezio è nominato dittatore, avvisato che iniziano i giochi nel circo si allontana rapidamente<sup>20</sup>. I Romani sono una razza degenerata, un “entartet Geschlecht”<sup>21</sup>, sono schiavi e non più uomini perché, esattamente secondo la prospettiva romantico-herderiana,

<sup>11</sup> Werner, F. L. Z., *Attila, König der Hunnen*, Theater, fünfter Band, Wien 1813, 54.

<sup>12</sup> Werner, *Attila...*, 73: “Den Präfecten, den er im Flieh'n gefangen, ließ er hängen, auch die, die ohne Wunden sich ergeben; die andern Bürger ließ er ungestört”.

<sup>13</sup> Werner, *Attila...*, 29.

<sup>14</sup> Werner, *Attila...*, 38-42.

<sup>15</sup> Werner, *Attila...*, 98-99.

<sup>16</sup> Werner, *Attila...*, 105.

<sup>17</sup> Werner, *Attila...*, 159.

<sup>18</sup> Werner, *Attila...*, 60.

<sup>19</sup> Werner, *Attila...*, 72.

<sup>20</sup> Werner, *Attila...*, 89.

<sup>21</sup> Werner, *Attila...*, 9.

l'Impero ha tolto loro la libertà come loro l'hanno tolta agli altri popoli<sup>22</sup>, e devono essere puniti per il loro imperialismo violento e totalitario: "heraus soll geben Roma ihren Raub, den sie aus aller Völker Mark gesogen; zertreten soll sie werden in den Staub, weil sie die Welt um ihre Kraft betrogen"<sup>23</sup>.

Attila non combatte per se stesso ma per il mondo, per abbattere la tiranna<sup>24</sup>. Il sentimento antiimperialista si lega in realtà in Werner, come in molti suoi contemporanei, ad un orientamento piuttosto razzista, e strettamente legato all'esaltazione della germanicità pura e originaria, quella di Attila appunto ("Wir sind Hunnen, wir weichen nicht")<sup>25</sup>, contro il "caos razziale", "che è sfacelo dell'unità e della purezza della stirpe, ma anche mistico pegno di un suo rinnovamento storico, oltreché religioso"<sup>26</sup>. E il rinnovamento storico e religioso si dovrebbe attuare, come vedremo, proprio con l'immissione delle forze vitali e leali degli Unni nella società romana, ma al contempo con la loro cristianizzazione.

E personaggio positivo è pertanto Onoria, cui Leone vuole che sia trasmesso il titolo imperiale, perché ama Attila e mira alla fusione dei popoli, tema su cui peraltro Werner tornò anche nella *Wanda Königin der Sarmaten* del 1810, incentrata sulla fusione tra Sarmati e Rugi, cioè Germani, in un solo popolo, voluta da Dio, ma anche nella *Cunigunde die Heilige, Römisch-Deutsche Kaiserin*, del 1809. Si noti come il riferimento ad un ringiovanimento del mondo, fatto da Attila subito prima della battaglia, attraverso popoli vigorosi<sup>27</sup>, sia in piena consonanza proprio con la teoria dei "popoli giovani" di Herder, qui rappresentati anche in una sorta di commistione con il mito del "buon selvaggio" che non stupisce dato l'amore rivelato da Werner nel corso degli studi per Rousseau, che avviò quel processo per cui l'idea di decadenza morale settecentesca (vistosa ancora nella figura di Valentiniano) diventerà la decadenza biologica delle teorie dell'Ottocento (Burckhardt), fino alla prospettiva dell'eliminazione dei migliori di Seck<sup>28</sup>.

Aezio è del tutto consapevole del fatto che Roma sia finita perché ha perso la sua energia vitale; non a caso è amico di Attila, sono stati compagni d'armi, e c'è una

<sup>22</sup> Werner, *Attila...*, 35: "die Römer Sklaven sind, sie Menschen kaum".

<sup>23</sup> Werner, *Attila...*, 44.

<sup>24</sup> Werner, *Attila...*, 126-127. Anche 146: "Rache, Rettung und Recht der Welt an ihrer Feindin Roma!"

<sup>25</sup> Werner, *Attila...*, 147.

<sup>26</sup> Mittner, *Storia...*, 839-840. Mittner ritiene che Attila adombri anche Napoleone: questo non è sostenibile. È casomai Roma che adombra Napoleone e il suo Impero, il peccato di Attila è invece, come vedremo, l'ostilità al Cristianesimo e la sua *hybris*. Anzi Napoleone sono anche i Romani per il loro aderire formalmente al cristianesimo ma essere in realtà ripresi da Leone per la scarsa cristianità.

<sup>27</sup> "Jung wird die greisende Welt, jung durch ein kräftig Geschlecht!" (pag. 147).

<sup>28</sup> Mazzarino, S., *La fine del mondo antico. Le cause della caduta dell'Impero romano*, Milano 1999<sup>3</sup>, 125-131.

grande stima reciproca<sup>29</sup>. Aezio sostiene che è impossibile salvare Roma, perché i Romani non esistono più: “der Römer lebte, starb für’s Vaterland; wir leben, sterben – keiner weiß, wofür! – Der Römer zog vom Pfluge zum Triumph; wir fliehen aus der Schlacht zum Schwanenlager. [...] Sie lebten wirklich, darum starben sie! – Wir sterben, eh’ wir leben: - ‘s ist bequemer”.<sup>30</sup> In questa esaltazione della Roma delle origini e repubblicana non manca anche un riferimento al fatto che la solidità dello Stato sono i contadini che “unterhalten den Staat”, non i rammolliti patrizi, in riferimento all’idea, assai diffusa in storiografia, che la caduta della Repubblica e la perdita dei piccoli proprietari terrieri abbia segnato la fine di Roma.<sup>31</sup> Per la Roma delle origini, la sua atavica nobiltà, c’è dunque ammirazione, e Aezio si butta a capofitto nella mischia, per farsi uccidere da Odoacre, dopo aver ricordato i grandi nobili della Roma antica, al grido di *sacer estod*, replicando per l’ultima volta la pratica arcaica della *devotio*.

Leone Magno, vero eroe della tragedia, è il primo ad essere d’accordo che Attila è mandato da Dio a punire i peccati dei Romani, e la presa di Aquileia è uno “Strafamt”<sup>32</sup>; il nome di “Geißel Gottes” è dunque pienamente giustificato: “du hast, so spricht der Herr, gebrochen mir den Schwur, du, falsche Roma, hast zerstört der Menschheit Grund [...] drum ist der Hunne dir gesandt zur Züchtigung!”<sup>33</sup>. Attila stesso, alla vigilia della battaglia parla di “das Recht, das morgen an der Welttyrannin ich üben will, es hat mir viel gekostet! Doch übermorgen können wir uns sagen: Rom ist nicht mehr – die Welt ist frei durch uns!”<sup>34</sup>. Leone è ovviamente espressione della cristianità: Dio vuole punire Roma, il vero cristiano non è imperialista e totalitario, nella concezione dell’epoca la cristianizzazione si lega appunto alla caduta dell’Impero ed alla nascita delle nazioni europee.

Massimo valore sul piano etico è assegnato al rispetto della parola data, concetto morale che domina attraverso tutta la tragedia, anche nel rapporto tra Attila e i Burgundi: li ha massacrati, e ne è dispiaciuto profondamente, ma loro erano venuti meno ad un patto<sup>35</sup>. E la guerra, infatti, nasce dalla violazione di un patto, quello della concessione di Onoria, mentre per lo stesso motivo del tradimento di un accordo Attila vuole muovere guerra anche a Bisanzio che è corrotta come Roma (in questo Werner segue il giudizio generale negativo nei confronti dell’Impero bizantino, rammollito e lussuoso)<sup>36</sup>.

<sup>29</sup> Werner, *Attila...*, 123-124.

<sup>30</sup> Werner, *Attila...*, 77-78.

<sup>31</sup> Werner, *Attila...*, 79.

<sup>32</sup> Werner, *Attila...*, 55.

<sup>33</sup> Werner, *Attila...*, 85.

<sup>34</sup> Werner, *Attila...*, 103.

<sup>35</sup> Werner, *Attila...*, 35.

<sup>36</sup> Werner, *Attila...*, 122: “Rom end’ ich morgen - dann geht’s auf Byzanz! Ihr habt gelogen, habt mir das Gebiet, das mir versprochen war, nicht eingeräumt; ihr habt die Treu’, mein Volk, die Welt verletzt!”

Attila è invece pagano, legato al culto degli antichi dei germanici, per cui comunque Werner ha una forma di nazionalistica serpeggiante attrazione, e questo gli dà la smoderatezza che alla fine lo condanna; a differenza dei veri eroi del poema, Aezio e Leone, commette *hybris* perché non si accontenta di essere mano della punizione divina, ma vuole essere anche in prima persona “gnädig” e “gerecht”, e non accetta il discorso di Aezio che lo invita a deporre le armi e ad accontentarsi di ciò che ha già ottenuto, rivelandogli come dei sogni di gioventù “nur eines blieb: die Kraft die selbst sich Gott ist! Das ist die Freiheit, jenes Sklaverei; willst du die Welt befrei'n – entfessele dich!<sup>37</sup>. “E il paganesimo di Attila, e la sua ostilità al Cristianesimo, sono dunque la causa della sua condanna, pure se nel finale il suo trionfo e la sua redenzione sono totali e risulta nel corso degli studi «trasformato in un santo»<sup>38</sup>.

Leone decide infatti, di fronte all'avanzata degli Unni, di recarsi da Attila, ammonendo i Romani però che la salvezza non viene da lui, ma da Dio, e che non serve lamentarsi, ma “besserthun”<sup>39</sup>; sottolinea altresì che ciò che fa non lo fa per loro, peccatori, ma per Dio e per la Chiesa, che al contrario dell'Impero è costruita su giustizia e verità, e non sullo spergiuro<sup>40</sup>. Si presenta quindi ad Attila, ammettendo che Dio ha abbandonato Roma, riconoscendo al re unno la sua missione di vendicatore, ma chiedendogli risparmiare l'Urbe in quanto città divina e certificando che Valentiniano gli darà Onoria in moglie, ricucendo così il patto tradito. Attila vede sopra Leone la presenza di Dio, “ein gespenstisch Wesen und der vielleicht, der binden kann und lösen”<sup>41</sup>, e dopo l'immane miracolo, con cui Leone blocca Ildegonda che cerca di uccidere Attila, e poi praticamente la risuscita, ecco l'immane conversione (anche se non di conversione religiosa al cristianesimo si tratta) di Attila, che riconosce che la giustizia che sta portando non viene da lui, ma è stato mandato come flagello da una volontà più alta. Quando Leone capisce che Attila morirà potrà pertanto agevolmente assolverlo dai suoi peccati: “So künd' ich dir die Vergebung deiner Sünden! Du hast die Prüfung glorreich überwunden, und liebend wird die Gnade dich umwinden!”<sup>42</sup>.

Non solo, ma la giustizia è ottenuta, e ad Attila è offerto lo scettro imperiale con cui potrà governare con maggiore giustizia: “und kehrest du [Roma] zum Recht, wie du geschworen, so ist erfüllt, wozu ich gesendet”<sup>43</sup>. L'ordine di Attila ai Romani è libertario, profondamente influenzato dagli ideali politici e sociali tardo Settecenteschi e primo Ottocenteschi: “So gebet den Germanen, was ihr geraubet, wieder; entlasset

<sup>37</sup> Werner, *Attila...*, 128.

<sup>38</sup> Mittner, *Storia...*, 840.

<sup>39</sup> Werner, *Attila...*, 154.

<sup>40</sup> Werner, *Attila...*, 154-155.

<sup>41</sup> Werner, *Attila...*, 168-173.

<sup>42</sup> Werner, *Attila...*, 215.

<sup>43</sup> Werner, *Attila...*, 176.

alle Sklaven, auch sie sind mine Brüder; nur der, den ich bestimme, sey in des Kaisers Rath; Sechs Greise meines Volkes regieren den Senat; Zum Schutz des Rechtes sollen, nebst röm'schen Legionen, Zwölftausend meiner Krieger in Roma's Mauern wohnen"<sup>44</sup>. Ecco ancora la fusione dei popoli, il ringiovanimento di Roma – cristiana – attraverso le forze giovani e giuste degli Unni convertiti, e un Attila determinato, a questo punto, a portare la giustizia anche ad Oriente. La valutazione finale di Attila, che ancora non sa di morire, è così pienamente giustificata: “Das alte Rom sinkt seiner Schuld zum Raube, ein neues wird durch mich hernieder schweben”<sup>45</sup>.

Il ruolo che spesso in letteratura è attribuito a Galla Placidia, ed al suo matrimonio con Ataúlfo, come vedremo a breve, ovvero quello di aver capito che il destino dell'Impero è la fusione con le fresche forze germaniche, e dunque il matrimonio con un barbaro e la genesi di una stirpe mista, è qui attribuito invece ad Onoria, innamorata di Attila e fedele discepolo di Leone, al punto da farsi suora alla fine, perseguitata dalla madre e dal fratello: Galla Placidia infatti tradirà anche il patto stipulato da Leone con Attila, riimprigionando Onoria e uccidendo i prigionieri unni.

La caduta dell'Impero romano, interpretata con il filtro degli eventi contemporanei, ed in particolare della situazione politica attuale e della genesi del nazionalismo tedesco, quasi da un giorno all'altro, nel 1805-1806 (si pensi a Fichte e ai *Discorsi alla nazione tedesca* del 1807-1808)<sup>46</sup>, è il modello paradigmatico della fine che fanno gli Stati totalitari e assimilatori, in piena consonanza con il pensiero filosofico e storiografico coevo; al tempo stesso è perfettamente rispettato, sempre in piena consonanza con la religiosità cristiana romantica, l'idea della “seconda Roma”, quella cristiana, sorta in continuità ma soprattutto in superamento della precedente. Werner si distanzia soltanto, in sostanza, dall'idea pangermanista puramente razziale propugnando invece, come abbiamo visto, pur in una forma altamente contraddittoria e di fatto prepotentemente razzistica perché sottolinea la necessità di coinvolgere nel processo popolazioni “superiori” e “virtuose”, un'idea di un mistico rinnovamento di un popolo valoroso ma decaduto attraverso la fusione con stirpi nobili ed ancora pure.

Una settantina di anni dopo, in tutt'altro ambiente, viene rappresentata la tragedia *Gala Placidia*, la prima tragedia di Angel Guimerà, del 1879<sup>47</sup>. La scelta di un argomento storico è giustificata dall'autore stesso attraverso un riferimento a Shakespeare, Hugo, Lope de Vega, ma soprattutto Schiller, con cui condivide l'idea di un superamento del primo romanticismo proprio attraverso l'ispirazione della ma-

<sup>44</sup> Werner, *Attila...*, 178.

<sup>45</sup> Werner, *Attila...*, 217.

<sup>46</sup> Mittner, *Storia...*, 696.

<sup>47</sup> La prima fase di produzione teatrale di Guimerà, dal 1879 al 1890, è in generale costituita da tragedie romantiche di ispirazione storica, con un forte richiamo alla storia locale catalana: Neumann, *Untersuchungen...*, 59-60.

teria storica. Guimerà mostra una conoscenza discreta delle fonti, rispetto alle cui lacune e silenzi rivendica l'integrazione poetica (ad esempio nella scelta di assegnare all'assassino di Ataulfo il nome Vernulfo, quale trasmesso da Jordanes). In realtà l'impostazione generale della tragedia sembra risentire piuttosto della trattazione di Orosio (VII, 43): Ataulfo aveva voluto distruggere in un primo momento l'Impero, e rendere *Gothia* ciò che prima era *Romania*, ma in un secondo momento, attraverso la collaborazione di Galla Placidia, che lui ama non ricambiato, rifugge la guerra e insegue la pace per diventare restauratore dell'Impero romano (e nella tragedia aspetta con ansia lettere da Onorio che dimostrino la possibilità di una pacificazione): il tema, come in Werner, è ancora quello della fusione di popoli diversi in una nuova, ringiovanita e rinvigorita, compagine statale.

E proprio perché chiedeva la pace Ataulfo viene ucciso a Barcellona. È proprio l'ambientazione barcellonese a spiegare la scelta tematica di Guimerà<sup>48</sup>: protagonista del movimento autonomista catalano a partire dagli anni '70 dell'Ottocento<sup>49</sup>, uomo di punta della *Renaxeiça* catalana<sup>50</sup>, Guimerà sceglie non solo un evento storico avvenuto *in loco*, ma un tema che gli permetta di entrare in diretta competizione con i miti nazionalistici spagnoli. Nella storiografia romantica dell'Ottocento, infatti, la genesi delle nazioni europee viene ricondotta agli stati romanobarbarici seguiti al disgregarsi dell'Impero d'Occidente, e come Clodoveo ed i Franchi diventano la matrice genetica della Francia, il regno visigotico di Toledo è preso a mito di fondazione della nazione spagnola (e si ricordi che l'idea della "nazione spagnola", della sua indipendenza, della sua specificità nasce, come in buona parte d'Europa, nonostante le ambizioni imperialistiche ancora forti, nel momento della lotta contro Napoleone quando, in parallelo al mito di Arminio e di Vercingetorige si diffonde anche il "culto" di Viriato)<sup>51</sup>, impostazione ancora evidente, ad esempio, in buona parte della produzione storiografica novecentesca (e in particolare franchista). Ora, per Guimerà, indicare in Ataulfo, il fondatore del regno visigoto, al contrario, colui che scelse come propria capitale Barcellona, e che lì morì, significa entrare anche in questo in diretta competizione "mitografica" con le forze avverse all'autonomismo catalano.

<sup>48</sup> Guimerà stesso sostenne "daß die Theaterautoren den Stoff für ihre Tragödien aus der katalanischen Geschichte schöpfen sollen" (Neumann, P., *Untersuchungen zu Werk und Rezeption des katalanischen Dramatikers Àngel Guimerà*, Frankfurt am Main 1999, 23 e 59-60). Domina ovviamente, in consonanza con il gusto romantico, un'ambientazione medievale, presente anche, negli stessi anni, in *Judith de Welp* (ambientata nell'844), *El fill del rei* (Medioevo non meglio identificato), *Rei i monjo* (XII secolo): Neumann, *Untersuchungen...*, 60.

<sup>49</sup> Sull'attività "politica" di Guimerà, Neumann, *Untersuchungen...*, 20-23.

<sup>50</sup> Sulla *Renaixença*, Neumann, *Untersuchungen...*, 29-43.

<sup>51</sup> Giardina, A./Vauchez, A., *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari 2000, 162. Sull'influsso delle campagne napoleoniche sul movimento catalanista, Neumann, *Untersuchungen...*, 29-30.

Ma non c'è naturalmente solo questo, né solo la tematica dell'inadeguatezza a causa del meticciato, che spesso è stata identificata come tipica di Guimerà anche per motivi biografici, e che – si è notato – fa sì che i personaggi “positivi” siano spesso nelle sue opere di provenienza straniera, o orfani, o espressione in prima persona della “mescolanza”<sup>52</sup>: come si è detto, qualunque ispirazione romantica, nazionalistica e indipendentistica non può che avere a odio l'idea stessa di Impero multinazionale e sovranazionale<sup>53</sup>. Galla Placidia, dunque – e qui Guimerà si distanzia da Orosio che della regina dà una valutazione estremamente positiva – “orgogliosa”, come la definisce il poeta stesso, fiera odiatrice di Ataulfo e dei Goti, fatto salvo l'amore bruciante per Vernulfo che è il centro della trama drammatica e che la porta poi ad accettare la proposta di una fuga per tornare in Italia, non è un personaggio completamente negativo, perché è fiera e devota alla patria, ma nemmeno positivo, nella sua volontà di soffocamento delle specificità nazionali dei Goti<sup>54</sup>. A causa sua, Ataulfo vuole (ed ecco di nuovo Orosio, alla lettera) imporre ai Goti la pace, che essi non vogliono, e fin dall'inizio “Si lamenta [Arbogilda] di vedere da tanto tempo a riposo i tuoi indomiti guerrieri: dice che spinti dal desiderio di combattere cospirano senza tregua”; Ataulfo si rende a tratti perfettamente conto della perdita dei propri usi originali, rappresentati da Sigerico, il giovane destinato a succedergli come re, arrivato dalle terre d'origine dei Goti (“Vieni dalla patria, e ancora sei puro”, come gli dice Velia). E l'Impero è – in pieno accordo con Werner e la storiografia coeva – un Impero rammollito, non più in grado di combattere, e causa anche del rammollimento dei Goti: “Folle – dice a un tratto Ataulfo – Oh, Costanzo! Non ti ricordi che io sono quello forte, tu il debole!”.

L'unica soluzione, che Placidia vede con assoluta lucidità, è “che i due popoli, il tuo ed il mio, crescano come due alberi, e un giorno si incontreranno le radici qua in basso, e in cielo i rami”, insomma la convivenza pacifica dei popoli distinti, nella prospettiva di una futura fusione. Sembra da non sottovalutare quindi l'influsso anche su questa tragedia della delle posizioni romantiche ed herderiane, diffuse in tutta Europa nel contesto delle guerre napoleoniche<sup>55</sup>, nella lettura di una Roma oppressiva ma ormai esangue e dei “popoli giovani” che bussano alle frontiere. Siccome la posizione di Herder è ampiamente critica, soprattutto, dello stato centralizzato, in quanto stato tirannico e inevitabilmente soffocante e omologatore<sup>56</sup>, il parallelo con

---

<sup>52</sup> Neumann, *Untersuchungen...*, 87-88.

<sup>53</sup> Sulla strettissima connessione che lega la *Renaixença* al Romanticismo europeo, con un evidente attardamento rispetto al resto del continente, ove negli anni '80 del XIX secolo il movimento romantico era ampiamente concluso, Neumann, *Untersuchungen...*, 31.

<sup>54</sup> Galla Placidia rientra dunque a pieno titolo in quei personaggi femminili che Neumann, *Untersuchungen...*, 96 ha definito caratterizzate da “eine starke Gemeinsamkeit”: “ihren energischen Mut, wenn es darum geht, die Initiative zu ergreifen”.

<sup>55</sup> Roda, *Roma antica...*, 81

<sup>56</sup> Roda, *Roma antica...*, 79

l'autonomismo catalano, e soprattutto con la recente sconfitta della Repubblica federale come proposta nella costituzione del 1873 appare forte e calzante<sup>57</sup>. Il fallimento dello Stato federale in Spagna ed il ritorno della monarchia alfonsina sono il fallimento di Roma, ovvero il preludio della caduta. Ancora una volta, il fantasma è quello della caduta paradigmatica, il crollo statuale che sarà anche stato “senza rumore”, per parafrase Momigliano, ma rimane nella coscienza dell'intera storia occidentale come spettro della rovina e del fallimento.

Il XX secolo è, nei confronti del V secolo, decisamente meno generoso: la prima metà del secolo si trova a confrontarsi in modo ben più impellente con la conquista romana, piuttosto che con il suo declino, e sono l'età tardorepubblicana e soprattutto quella altoimperiale a dominare la scena, ad esempio nelle celebri, e assai seguite, riflessioni di Simone Weil sull'imperialismo romano<sup>58</sup>. Il problema del declino e della caduta è generalmente rimosso, ad esempio nell'Italia fascista, che deve celebrare le glorie di Roma e non la sua caduta, ma anche nella Germania nazionalsocialista, in cui il mito di Roma è comunque presente e sfruttato<sup>59</sup>, e l'esaltazione della germanicità si concentra a sua volta piuttosto sulle fasi “primarie”, e soprattutto Tacito, piuttosto che sul confronto posteriore.

Perdono di rilievo Attila e Galla Placidia, mentre riappare alla ribalta, come simbolo proprio del fallimento e della caduta, perfettamente attinente all'Europa massacrata dalla Seconda Guerra Mondiale, quel marzo 476 in cui fu deposto l'ultimo Imperatore d'Occidente<sup>60</sup>: “Der Ausgang des Zweiten Weltkrieges hat die Denkbarkeit eines Untergangs nach römischem Beispiel erneut belebt”<sup>61</sup>. Nasce così “eine ungeschichtliche historische Komödie”<sup>62</sup>, il *Romulus der Grosse*

---

<sup>57</sup> Sul contesto politico del XIX secolo, che aveva portato al progressivo abbattimento delle “noch bestehenden Sonderregulungen und Selbstbestimmungsrechte” della Catalogna, Neumann, *Untersuchungen...*, 37-38.

<sup>58</sup> Bowersock, G. W., “The New Old World”: *The New Republic*, 4 novembre 2002, 27-31; ora in trad. it. in *Id.*, *Saggi sulla tradizione classica dal Settecento al Novecento*, Torino 2007, 118. Si vedano anche Roda, *Roma antica...*, 59-64; Giardina/ Vauchez, *Il mito...*, 288-293.

<sup>59</sup> Demandt, *Der Untergang...*, 283-284; Giardina/ Vauchez, *Il mito...*, 268-272.

<sup>60</sup> Il dibattito sulla caduta dell'Impero romano si era, non a caso, riaperto fortemente anche in seguito alla scossa subita dalla società europea con la Prima Guerra Mondiale, senza però che in quella circostanza si realizzassero opere teatrali che possano essere di interesse in questa sede: Marcone, *La crisi...* si sofferma sulle riflessioni elaborate in quegli anni da Ortega y Gasset sulla fine del mondo antico.

<sup>61</sup> Demandt, *Der Untergang...*, 284.

<sup>62</sup> Sul termine *Komödie* invece di *Lustspiel* in generale nella letteratura tedesca, e sul suo uso consapevole in Dürrenmatt, per indicare la “commedia antica”, aristofanea, di contenuto socio-politico rispetto alla “nuova”, Menandrea, Whitton, K. S., *The Theatre of Friedrich Dürrenmatt*, London 1980, 20-25. Dürrenmatt cita spesso Aristofane come modello poetico: si veda in particolare Dürrenmatt, F., *Theater. Essays, Gedichte, Reden*, Zürich 1998, 20-22.

di Friedrich Dürrenmatt, rappresentato per la prima volta a Basilea il 25 aprile 1949<sup>63</sup>.

E in effetti la commedia è “*ungeschichtliche*”, perché il dato storico è assai falsato: Romolo Augusto è un uomo di più di cinquant’anni, vive già nella tenuta campana dove in realtà fu relegato da Odoacre, discende da una famiglia patrizia impoverita, ha sposato Giulia, figlia illegittima di Valentiniano III<sup>64</sup>. È stato giustamente notato come il nome Giulia ed il nome Rea dato alla figlia non siano casuali, ma mirino a fare della famiglia di Romolo “una sorta di micro-sintesi simbolica della passata grandezza di Roma”<sup>65</sup>; inoltre, e non è un caso, l’azione si svolge alle Idi di marzo. Odoacre è a capo di tribù germaniche, e non ha nessun ruolo nella milizia imperiale, mentre Oreste è a capo dell’esercito romano. Eppure Dürrenmatt conosce molto bene in generale il mondo antico, cui spesso ha dedicato attenzione (La morte di Socrate, la morte della Pizia, il Minotauro<sup>66</sup>, Ercole e le stalle di Augia tra le sue opere, ma notevolissimi anche i richiami al mondo classico in altre opere ed al teatro classico, e a Aristofane in particolare, negli scritti teorici sul teatro)<sup>67</sup>, ed anche la storia del periodo e la storia bizantina: Dürrenmatt iniziò anche nel 1963, ma non portò mai a compimento, una commedia sull’età giustiniana dal titolo *Kaiser und Eunuch*<sup>68</sup>. Il fatto che Romolo nella commedia allevi galline sembrerebbe, infine, derivare da Procopio o da Gibbon<sup>69</sup>.

---

<sup>63</sup> Le versioni della commedia sono in realtà molte: 1949, 1950, 1951, 1957, 1961, 1964, e 1980. Le differenze più sostanziali sono introdotte nel 1957. Si fa riferimento, per le citazioni testuali, all’ultima edizione, del 1980. L’ispirazione per la scrittura venne dalla lettura dell’*Attila* di Strindberg: Dürrenmatt, F., *Romulus der Große. Ungeschichtliche historische Komödie. Neufassung 1980*, Zurich 1998, 122.

<sup>64</sup> Alcune delle informazioni “sbagliate” sono indicate da Dürrenmatt stesso nel programma di sala per la rappresentazione bernese del 1949: Dürrenmatt, *Romulus...*, 124.

<sup>65</sup> Giannotti, F., “Romolo Augustolo: caduta e ‘rigenerazione’ di un impero tra Dürrenmatt e Manfredi”: *Invigilata Lucernis* 25, 2003, 282.

<sup>66</sup> Sulla *Morte della Pizia* e sul *Minotauro*, Fornaro, *Trapassato...*, 309.

<sup>67</sup> Sul dato storico e biblico in Dürrenmatt, Eifler, *Das Geschichtsbewußtsein...*, 44-45.

<sup>68</sup> Whitton, *The Theatre...*, 186. Il frammento è edito in Dürrenmatt, *Romulus...*, 154-165. A Narsete, che avrebbe dovuto esserne il protagonista, è dedicato anche un disegno a penna del 1964 di Dürrenmatt, *Der gefangene Narses*. Dello stesso anno è anche un disegno a penna dal titolo *Santo bizantino* che conferma come in quel periodo le attenzioni di Dürrenmatt si stessero appuntando su quell’epoca storica. Sul rapporto, spesso molto stretto, tra l’attività letteraria di Dürrenmatt e la sua attività grafica, Dürrenmatt, F., “Considerazioni personali sui miei quadri e disegni”, in: *Friedrich Dürrenmatt. Dipinti e disegni. Catalogo della mostra*, Bellinzona 2003, 25: “I miei disegni non sono lavori in margine all’opera letteraria, sono i campi di battaglia, disegnati e dipinti, dove si svolgono la mia lotta con la letteratura, le mie avventure, gli esperimenti e le sconfitte”; 37: “Così il mio disegnare e dipingere rappresentano un complemento dell’opera di scrittore – per tutto ciò che sono in grado di esprimere solo metaforicamente”. Non sono a conoscenza però di alcuna opera grafica tematicamente riconducibile al *Romulus*.

<sup>69</sup> Il programma di sala della prima rappresentazione, però rivela, che in realtà Dürrenmatt si era davvero confuso e attribuiva la notizia relativa ad Onorio a Romolo Augustolo: Dürrenmatt, *Romulus...*, 120-121. È possibile anche, al di là della confusione, che la notizia venga a Dürrenmatt dalla lettura di

Il discorso dürrenmattiano è un discorso su più livelli, politici, filosofici, antropologici: “una commedia difficile, proprio perché sembra facile”, come commenta l’autore stesso<sup>70</sup>. Una componente assai evidente è certo la condanna, ancora una volta, delle forme di imperialismo, di ogni forma di repressione, ma anche del capitalismo, altra ideologia “totalitaria” e disumanizzante: “wir müssen zwischen einem katastrophalen Kapitalismus und einer kapitalen Katastrophe wählen”<sup>71</sup>. E così Romolo Augusto, ultimo Imperatore d’Occidente, apparentemente folle, ma in realtà più lucido di tutti gli altri, ha operato razionalmente allo scopo di diventare Imperatore per poter, con le sue stesse mani, distruggere la compagine imperiale, perché “ich bezweifle nicht die Notwendigkeit des Staates, ich bezweifle nur die Notwendigkeit unseres Staates. Er ist ein Weltreich geworden und damit eine Einrichtung, die öffentlich Mord, Plünderung, Unterdrückung und Brandschatzung auf Kosten der andern Völker betrieb, bis ich gekommen bin”<sup>72</sup>; “Rom hat sich selbst verraten. Es kannte die Wahrheit, aber es wählte die Gewalt, es kannte die Menschlichkeit, aber es wählte die Tyrannei. [...] Soll ich deine Augen berühren, daß du diesen Thron siehst, diesen Berg aufgeschichteter Schädel, diese Ströme von Blut, die auf seinen Stufen dampfen, die ewige Katarakte der römischen Macht? Was erwartest du für eine Antwort von der Spitze des Riesenbaus der römischen Geschichte herab? Was soll der Kaiser zu deinen Wunden sagen, thronend über den Kadavern der eigenen und fremden Söhne, über Hekatomben von Opfern, die Kriege zu Roms Ehre und wilde Tiere zu Roms Vergnügen vor seine Füße schwemmten? Rom ist schwach geworden, eine taumelnde Greisin, doch seine Schuld ist nicht abgetragen, und seine Verbrechen sind nicht getilgt”<sup>73</sup>. Questo è il significato primario esplicitamente dichiarato dall’autore, anche nel programma di sala della prima rappresentazione: “Es ist nicht ein Stück gegen den Staat, aber vielleicht eins gegen den Großstaat”<sup>74</sup>.

---

Gibbon piuttosto che direttamente da Procopio, come pensa Giannotti, *Romolo Augustolo...*, 282-283, ma Dürrenmatt conosceva certamente Procopio, di cui cita gli *Anekdoten* nella nota al frammento dell’incompiuta *Kaiser und Eunuch*: Dürrenmatt, *Romulus...*, 143 e 145-146.

<sup>70</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 119: “Eine schwere Komödie, weil sie scheinbar leicht ist”.

<sup>71</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 80. Si noti che questa posizione di avversione al capitalismo non deriva a Dürrenmatt da un’adesione al marxismo ma, come meglio vedremo, da una generale avversione ad ideologie “universaliste”: l’espressione è però forte, se nel programma di sala per una rappresentazione del 1949 a Berna l’autore sentì di scrivere come primo di dieci punti da precisare al pubblico che “Der Verfasser ist kein Kommunist, sondern Berner”: Dürrenmatt, *Romulus...*, 124.

<sup>72</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 77.

<sup>73</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 91-92. Non sembra fuori luogo ipotizzare, pur se non molti anni dopo gli eventi, ad un riferimento al “riscatto” della Germania, alla “purificazione” delle sue colpe durante il nazismo.

<sup>74</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 121. Si veda anche Eifler, M., “Das Geschichtsbewußtsein des Parodisten Dürrenmatt”, in: KNAPP, G. P. (ed.), *Friedrich Dürrenmatt. Studien zu seinem Werk*, Heidelberg 1976, 46-47.

La pubblicistica del quindicennio precedente, Simone Weil in testa, che associa-va Impero romano e terzo Reich è presente sullo sfondo<sup>75</sup>, così come l'idea della decadenza di Roma, inizialmente virtuosa, con gli inizi della sua fase imperiale – cui potrebbero non estranei non solo, ovviamente, le posizioni spengleriane<sup>76</sup>, ma anche *Gli affari del Sig. Giulio Cesare* di Brecht (autore assai caro a Dürrenmatt) – ma il quadro non è così semplicistico<sup>77</sup>. In altri punti infatti è evidente la sovrapposizione, giustificata dalla stessa propaganda nazionalsocialista, tra nazismo e Germani. “Wo ich herkomme – dice Emiliano, ex prigioniero dei Germani – haben die Fleischer den Geist besiegt”. Al tempo stesso si colgono già gli effetti del blocco di Berlino ovest e delle prime mosse di quella che già si veniva chiamando la guerra fredda<sup>78</sup>. Non vi è dunque uno scontro tra un bene e un male, né potrebbe mai esserci in un pensatore come Dürrenmatt: c'è un dato di fatto ineludibile, che l'Impero romano è finito, ha perso ogni vitalità, non si può difendere se non ricorrendo ad un militarismo esasperato. Ed il nazionalismo è, nelle parole di Romolo alla amata figlia Rea, che sono le parole dell'autore dopo l'esperienza della guerra mondiale, il peggiore dei mali<sup>79</sup>: per quanto riguarda la patria, “man soll es weniger lieben als einen Menschen. Man soll vor allem gegen sein Vaterland mißtrauisch sein. Es wird niemand leichter zum Mörder als ein Vaterland”, e ancora “Vaterland nennt sich der Staat immer dann, wenn er sich anschickt, auf Menschenmord auszugehen”<sup>80</sup>, “schüttle den Staub von deinen Füßen, wenn es sie eine Mördergrube und eine Henkerstätte geworden ist, denn deine Liebe

---

<sup>75</sup> Giannotti, *Romolo Augustolo...*, 287. Dürrenmatt stesso ammetteva di aver scritto la commedia pensando alle colonne di rifugiati che fuggivano in Svizzera dalla Germania nazista: Whitton, *The Theatre...*, 53.

<sup>76</sup> È noto che Spengler nel suo *Der Untergang des Abendlandes* indicava la fine del mondo antico nell'età augustea, ritenendo l'intera fase imperiale una “pseudomorfose”, durante la quale la civiltà classica perse di vitalità e di capacità “civilizzatrice”: Demandt, *Der Untergang...*, 281; Marcone, *La crisi...*, 101-102.

<sup>77</sup> La pubblicistica antiimperialistica si trova, nello stesso giro d'anni, pur in una prospettiva profondamente diversa, anche in *Der Tod des Vergil* di Broch.

<sup>78</sup> E Whitton, *The Theatre...*, 54, definisce così la commedia “no study-based philosophical treatise, but a live discussion of contemporary issues”.

<sup>79</sup> Riduttivo Whitton, *The Theatre...*, 59 su Rea, che secondo l'autore sarebbe la parodia della borghese intellettualoide. È invece una ragazza ingenua, che tende a credere alle convenzioni sociali come propinate dalla madre e da Emiliano, ma fortemente legata a Romolo, che la ama profondamente. È, in un certo senso, anche la speranza del futuro, se fosse riuscita a sfuggire al destino, a sposare Emiliano e a uscire dalle dinamiche della politica, come Dürrenmatt dice esplicitamente. Anche il suo studio dell'Antigone, come già detto, non è passatismo, e il rapporto di Dürrenmatt con i classici è certo un rapporto assai proficuo. Sul ritorno del tema della fedeltà alla patria come male in *König Johann*, si veda Whitton, *The Theatre...*, 189.

<sup>80</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 80-81.

zu ihm ist machtlos”<sup>81</sup>. In realtà l’obiettivo polemico dell’autore, come già visto, è il Superstato, non lo Stato in genere<sup>82</sup>: è chiaro che il riferimento è ad ogni forma di imperialismo, di velleità di conquista, di superpotenza; il Terzo Reich quindi, ma anche USA e URSS quali si stanno configurando. Il discorso storico dürrenmattiano è sempre sottoposto a una fortissima sollecitazione attuale<sup>83</sup>.

E c’è l’irrazionalità dell’uomo<sup>84</sup>, che si aggrappa alla difesa spasmodica di ciò che conosce, nella paura dell’ignoto: “Das ist die einzige Kunst – dice ancora Romolo – die wir in der heutigen Zeit beherrschen müssen. Furchtlos die Dinge betrachten, furchtlos das Richtige tun”<sup>85</sup>. Sembrano perfettamente adatte le parole che Dürrenmatt usò molti anni dopo, nel 1991, per descrivere la caduta dell’URSS: “il comunismo si è trasformato in estetica, e l’estetica permette di moralizzare e di giudicare a meraviglia, ma non porta a nulla di concreto”<sup>86</sup>. L’impero di Romolo Augusto è esattamente così, estetico, sul come dovrebbe essere: tutti giudicano Romolo, che non corrisponde al canone dell’Imperatore, ma non riconoscono che l’Impero è già caduto, “Rom ist längst gestorben. Du opferst dich einem Toten, du kämpfst für einen Schatten, du lebst für ein zerfallenes Grab”<sup>87</sup>. La continua dialettica tra razionale ed irrazionale, come Dürrenmatt la spiegherà in *Nel cuore del pianeta*, rende atto di fede ciò che dovrebbe essere ragione e viceversa, e infatti coloro che vogliono salvare Roma agiscono sulla base, in fondo, di un dogma, e dunque di una profonda irrazionalità mascherata di razionalismo, quale quella che Dürrenmatt risconterà, anni più tardi, tanto nella Chiesa cattolica quanto nell’URSS quanto negli Stati Uniti: “Das byzantinische Hofzeremoniell ist nicht nur ein Gleichnis der Weltordnung – dice Phosphoridos –

<sup>81</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 82. Sulla critica del patriottismo in Dürrenmatt, Whitton, *The Theatre...*, 58-60, ma si ricordi anche il volumetto di disegni caricaturali *La patria nei manifesti*.

<sup>82</sup> Si veda il programma di sala della rappresentazione bernese del 1949, in cui Dürrenmatt scrive che “Der Verfasser ist von Natur aus gegen die Weltreiche”: Dürrenmatt, *Romulus...*, 124. È interessante evidenziare come una teoria storiografica secondo cui a distruggere l’Impero romano sarebbe stato l’eccesso di militarismo e di “Kriegsgeist” sia stato un decennio dopo, nel 1960, proprio uno storico svizzero, Gerold Walser: Demandt, *Der Untergang...*, 287.

<sup>83</sup> Eifler, *Das Geschichtsbewußtsein...*, 51-52: “Das Bild der Welt, das sich aus Dürrenmatts Dramen ablesen läßt, scheint einem schmerzenden Geschichtsbewußtsein zu entstammen. Doch trotz seiner pessimistischen Auffassung wehrt sich Dürrenmatt gegen Resignation. Man muß seine Geschichtsdarstellung als eine parodistische Attacke verstehen, die alles bisherige Geschichtsdenken – ob theologische Heilspläne, dialektische Höherentwicklungen, Utopien oder revolutionäre Ideologien – als unrealistisch durchschaut und sie parodierend ins Gegenteil verkehrt. [...] Eben deshalb geht es Dürrenmatt darum, das historische Dilemma in überdrehter Gestalt zur Geltung zu bringen, und hofft er, gerade durch die Parodierung der Geschichte das Problem endlich in Bewußtsein zu bringen”.

<sup>84</sup> Dürrenmatt, F., *Nachgedanken*, trad. it. *Nel cuore del pianeta*, Milano 1998, 112-113.

<sup>85</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 82.

<sup>86</sup> Dürrenmatt, F., *Über die Grenzen*, trad. it. *Oltre i limiti*, Milano 1993, 16. Anche *Nachgedanken*, in particolare 67-74.

<sup>87</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 46.

sondern ist diese Weltordnung auch selber”<sup>88</sup>. E non molto dopo Zenone aggiunge: “Es gibt keinen anderen Weg, ohne den Glauben an uns und an unsere weltpolitische Bedeutung sind wir verloren!”<sup>89</sup>. Quello che nei *Nachgedanken* Dürrenmatt avrebbe definito il salto dall’induzione alla deduzione, dalla ragione alla fede. Quello che è il percorso in fondo dello stesso Impero romano, che si è già detto, “kannte die Wahrheit, aber es wählte die Gewalt”. Come Dürrenmatt stesso scrisse palesando la sua distanza dal teatro dell’assurdo, il suo è un “teatro del paradosso” nel mostrare come il pensiero razionale nella sua applicazione più rigorosa finisca per mostrare laceranti contraddizioni interne.<sup>90</sup> Si noti che il paragone con l’URSS non è arbitrario: Dürrenmatt, nelle *Sätze aus Amerika* (1970), infatti, ebbe modo di entrare nel tema dell’attualità della storia antica in rapporto agli imperialismi moderni, oggi tanto di moda, e di dichiarare che se gli Stati Uniti equivalgono alla Roma Repubblicana, l’URSS era invece una Roma orientale, una Bisanzio marxista<sup>91</sup>.

Ciò che resta è allora, nello scontro tra irrazionalità, impossibile da conciliare, la barbarie della guerra, la guerra che “nasce da una situazione di pace che non si è riusciti a controllare”<sup>92</sup>, che nessuno vuole ma tutti fanno, incrudisce ulteriormente gli animi e peggiora ancora la situazione. L’uomo è incapace di capire verso dove si sta muovendo, se il paradossale slogan dei filogermanici, che ritorna a più riprese nel testo, ed è anche scritto sulle mura della tenuta imperiale è “Es lebe die Leibeigenschaft! Es lebe die Freiheit!”<sup>93</sup>. La libertà – dalla Roma tirannica imperialistica ed oppressiva – è anche servitù, questo è il messaggio politico che Dürrenmatt trasmette a più riprese nel corso della sua vita e torna, ancora una volta, anche in *Oltre i limiti*. Non a caso Rea, amatissima figlia di Romolo, che studia

---

<sup>88</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 31.

<sup>89</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 34.

<sup>90</sup> Whitton, *The Theatre...*, 131.

<sup>91</sup> Si veda anche la nota introduttiva a *Kaiser und Eunuch*: Dürrenmatt, *Romulus...*, 144-145. Il medesimo paragone, tra un alto Impero “americano” e un tardo Impero “sovietico” pur se strutturato su basi completamente diverse, in quanto legato a considerazioni di natura economica, e certo senza alcuna influenza diretta, è presente in Carandini, A., “Il mondo della tarda antichità visto attraverso le merci”, in: Giardina, A. (ed.), *Società romana e Impero tardoantico, vol. III: le merci, gli insediamenti*, Roma-Bari 1986, 17-19. Non c’è, evidentemente, bisogno di sottolineare come i paragoni tra tarda antichità ed Unione Sovietica siano stati condizionati dalle letture di M. Rostovtzeff sul III secolo e sulla caduta dell’Impero romano.

<sup>92</sup> Dürrenmatt, *Über die...*, 14.

<sup>93</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 47.

recitazione, sta studiando l'*Antigone*, la tragedia che più di tutte le altre è stata letta come parabola del conflitto tra legge morale (religiosa, naturale) e legge dello Stato<sup>94</sup>.

Odoacre, perfetto alter ego di Romolo, che non si aspetta di trovare un interlocutore simile a lui, non vuole ucciderlo proprio perché è consapevole che la goticità non è meglio della *Romanitas*: “Wenn du nicht meine Unterwerfung annimmst, wenn wir zwei nicht gemeinsam vorgehen, wird die Welt an meinen Neffen fallen, und ein zweites Rom wird entstehen, ein germanisches Weltreich, ebenso vergänglich wie das römische, ebenso blutig” (ancora un riferimento al Terzo Reich, visto che la germanicità di Teodorico evoca pesantemente lo spettro nazista?)<sup>95</sup>. E ancora: “Die Zerstörung Roms, dein Werk, wird sinnlos geworden sein, wenn dies geschieht. Du kannst nicht deiner Größe ausweichen, Romulus, du bist der einzige Mann, der diese Welt zu regieren versteht”<sup>96</sup>. Ma nulla si può salvare, perché l’umanità, in fin dei conti, è ingovernabile, perché “la frattura tra come l’uomo vive e come potrebbe vivere diventa veramente sempre più ridicola”<sup>97</sup>, l’uomo non è in fondo in grado di svolgere il suo unico compito fondamentale, conservarsi<sup>98</sup>, e solo la commedia, ancora una volta, può rappresentarla, nel senso di *Komödie* e non di *Lustspiel*, di commedia socio-politica aristofanea, di humour che svela l’accettazione della mortalità<sup>99</sup>: “maturare significa sapere che si è mortali: la crisi dell’umanità sta nel non sapere come dovrebbe vivere”<sup>100</sup>. E a Rea che studia Antigone, il cui significato abbiamo già illustrato, Romolo può rispondere “übe dich in der Komödie, das steht uns viel besser [...] Wer so aus dem letzten Loch pfeift wie wir alle, kann nur noch Komödien verstehen”<sup>101</sup>. La tragedia necessita infatti, per esistere, di un mondo con un ordine morale fissato<sup>102</sup>,

---

<sup>94</sup> E cui Dürrenmatt fa riferimento, nei Theaterprobleme, indicandone in modo cursorio la forte attualità: “Die Kunst dringt nur noch bis zu den Opfern vor, dringt sie überhaupt zu Menschen, die Mächtigen erreicht sie nicht mehr. Kreons Sekretäre erledigen den Fall Antigone”. (Dürrenmatt, *Theater...*, 60).

<sup>95</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 109. Whitton, *The Theatre...*, 58, parla di Teodorico “with his Germanicum-Nazi promise of an eventual world-conquering race of heroes”.

<sup>96</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 109-110.

<sup>97</sup> Dürrenmatt, *Über die...*, 9.

<sup>98</sup> Dürrenmatt, *Über die...*, 59.

<sup>99</sup> Dürrenmatt, *Über die...*, 86.

<sup>100</sup> Dürrenmatt, *Über die...*, 93.

<sup>101</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 25. Si veda anche 70, quando Romolo dice ad Achille “Ich bin ein untragischer Mensch”.

<sup>102</sup> Whitton, *The Theatre...*, 26-28.

ed è inadatta – l'Autore lo dice esplicitamente nei *Theaterprobleme* del 1954 – al mondo contemporaneo<sup>103</sup>.

Romolo stesso dunque alla fine è sconfitto, non porta a termine il suo piano, deve affrontare la morte della moglie e soprattutto della figlia, scopre che il mondo è diverso anche da come lui, ertosi a giudice, lo aveva concepito, al punto che persino la conclusione da lui progettata per la propria vita, ovvero la morte che tocca a tutti gli uomini, in realtà non gli arriva, sostituita dal pensionamento<sup>104</sup>. Romolo è, in un certo senso, un eroe, per ammissione stessa di Dürrenmatt nei *Theaterprobleme*, ove lo definisce “ein mutiger Mensch”, uno di coloro che rispondono alla seguente definizione: “Die verlorene Weltordnung wird in ihrer Brust wieder hergestellt, das Allgemeine entgeht meinem Zugriff”, ha in sostanza la loro capacità di opporsi, di esprimere la propria individualità<sup>105</sup>. Altrove, nel denunciare l'influsso esercitato sulla creazione di Romolo da Amleto, ed in particolare dall'Amleto messo in scena da Kurt Horwitz a Basilea, Dürrenmatt spiega che “auch Romulus verstellt sich, auch Romulus will in einer ungerechten Welt die Gerechtigkeit vollziehen”<sup>106</sup>. Ma a chiarire come la posizione di questi “uomini forti” non possa che portare alla sconfitta, “Ich lehne es ab, das Allgemeine in einer Doktrin zu finden, ich nehme es als Chaos hin”<sup>107</sup>. Così, se alla fine del secondo atto dice “Der Kaiser weiß, was er tut, wenn er sein Reich ins Feuer wirft, wenn er fallen läßt, was zerbrechen muß, und zertritt, was dem Tode gehört”<sup>108</sup>, il tono nel quarto cambia di molto: “wir haben kein Macht über das, was

---

<sup>103</sup> Dürrenmatt, *Theater...*, 59-61: “Die Macht Wallensteins ist eine noch sichtbare Macht, die heutige Macht ist nur zum kleinsten Teil sichtbar, wie bei einem Eisberg ist der größte Teil im Gesichtlosen, Abstrakten versunken. [...] Der heutige Staat ist jedoch unüberschaubar, anonym, bürokratisch geworden, und dies nicht etw nur in Moskau oder Washington, sondern auch schon in Bern, und die heutigen Staatsaktionen sind nachträgliche Satyrspiele, die den im Verschwiegenen vollzogenen Tragödien folgen. Die echten Repräsentanten fehlen, und die tragischen Helden sind ohne Namen. [...] Doch die Aufgabe der Kunst, soweit sie überhaupt eine Aufgabe haben kann, und somit die Aufgabe der heutigen Dramatik ist, Gestalt, Konkretes zu schaffen. Dies vermag vor allem die Komödie. Die Tragödie, als die gestrengste Kunstgattung, setzt eine gestaltete Welt voraus. Die Komödie – sofern sie nicht Gesellschaftskomödie ist wie bei Molière – eine ungestaltete, im Werden, im Umsturz begriffene, eine Welt, die am Zusammenpacken ist wie die unsrige. *Die Tragödie überwindet die Distanz*. Die in grauer Vorzeit liegenden Mythen macht sie den Athenern zur Gegenwart. *Die Komödie schafft Distanz*, den Versuch der Athener, in Sizilien Fuß zu fassen, verwandelt sie in das Unternehmen der Vögel, ihr Reich zu errichten, vor dem Götter und Menschen kapitulieren müssen”. Si vedano anche Whitton, *The Theatre...*, 102-103; Eifler, *Das Geschichtsbewußtsein...*, 45.

<sup>104</sup> Eifler, *Das Geschichtsbewußtsein...*, 49-50.

<sup>105</sup> Whitton, *The Theatre...*, 224-225.

<sup>106</sup> Dürrenmatt, *Theater...*, 135. Il paragone tra Romolo e Amleto è esplicito anche nel programma di sala per la rappresentazione del 1949 a Basilea: Dürrenmatt, *Romulus...*, 121.

<sup>107</sup> Dürrenmatt, *Theater...*, 63.

<sup>108</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 69; si veda anche 120: “Hält im dritten Akt Romulus Gericht über die Welt, hält im vierten die Welt Gericht über Romulus”.

war, und über das, was sein wird. Macht haben wir nur über die Gegenwart, an die wir nicht gedacht haben und an der wir nun beide scheitern”<sup>109</sup>. È il tema della modernità, come emerge nel colloquio tra Dürrenmatt e Haller, che sintetizza: “la storia inizia con degli uomini che agiscono coscienti di quello che fanno e che hanno ben chiari i propri obiettivi; e tuttavia perdono di vista man mano il senso di quello che fanno, poi del perché lo fanno, e alla fine perdono anche la propria coscienza. Alla fine non rimane che il caos come unico segnale dell’avvenuta apocalisse, o per meglio dire: della caduta del mondo innescata dall’uomo. Che lei vede accompagnata da una sorta di sogghigno”. Anche perché l’uomo è pur sempre soggetto al caso, al “dio che gioca ai dadi” della Morte della Pizia, come si vede, ad esempio, nella morte in naufragio di Giulia, Rea, Emiliano, e dell’intero governo in esilio<sup>110</sup>. Nessuno può gestire niente: “Dein Tod wäre sinnlos, denn einen Sinn könnte er nur haben, wenn die Welt so wäre, wie du sie dir vorgestellt hast. Sie ist nicht so”<sup>111</sup>. Anche l’idea dell’umanizzazione del nemico, infatti, è fortemente presente, e non può non essere così nell’Europa postbellica: “Man soll von den Germanen nehmen, was sie Gutes hervorbringen”<sup>112</sup>; “wir haben offenbar von den Rassen eine ganz falsche Vorstellung”<sup>113</sup>: sullo sfondo sono ovviamente le interpretazioni razziali e “biologiche” della caduta dell’Impero, *in primis* quella di Seeck, tanto ammirate e seguite nel Terzo Reich<sup>114</sup>. A dominare su tutto è la completa caduta, nell’Europa devastata dalla Seconda Guerra Mondiale, della fede nel progresso: “è una delle questioni fondamentali del nostro tempo: la perdita di senso. Cos’è ancora il senso? Che cosa ha senso?”<sup>115</sup>.

Ancora una volta, il V secolo è all’occhio dell’Occidentale contemporaneo il modello perfetto della disgregazione e della caduta, il paradigma della dissoluzione dell’entità statuale per eccellenza, una situazione “archetipica” di riferimento ineliminabile<sup>116</sup>.

<sup>109</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 112.

<sup>110</sup> Sul caso in Dürrenmatt, Whitton, *The Theatre...*, 30-31 e 33-34, più specificamente 58-59, e ancora 135-136 (su *Die Physiker*). Non si può sostenere però con Whitton, *The Theatre...*, 113, che Romolo non sia tragico perché la sua fine è determinata dal Caso: la soggezione dell’uomo al Caso è infatti *topos* tragico per eccellenza e da altro deriva l’intragicità della figura di Romolo.

<sup>111</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 110.

<sup>112</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 19.

<sup>113</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 102.

<sup>114</sup> Demandt, *Der Untergang...*, 282-283.

<sup>115</sup> Dürrenmatt, *Über die...*, 50.

<sup>116</sup> L’attenzione “tardoantichistica” di Dürrenmatt lo portò ad ambientare nel V secolo d. C., e ad inserirvi un personaggio storico come Alarico, anche la sua riscrittura del *Titus Andronicus* shakesperiano che, pur ruotando intorno ai rapporti tra Romani e Goti (di cui è regina Tamora) non ha un ancoraggio cronologico definito in alcun modo e sembrerebbe piuttosto rifarsi all’età degli Antonini. Non è questa la sede per un confronto, in senso storico e dell’uso delle fonti, tra i due *Titus*, che sto preparando per una pubblicazione in altra sede.

Nel 1962 il *Romolo* di Dürrenmatt viene portato sulle scene negli Stati Uniti, a New York. Vale la pena soffermarsi, perché il testo portato in scena il 10 gennaio al Music Box Theatre non è una banale traduzione, ma un adattamento più che autoriale, opera di uno dei più grandi scrittori americani contemporanei, spesso attento alle tematiche antichistiche ed alla loro attualità<sup>117</sup>, Gore Vidal, accomunato a Dürrenmatt da un'attenzione costante al tema del potere politico e del suo esercizio, del rapporto governanti-governati. Al di là di differenze stilistiche o più prettamente letterarie, che qui ci interessano marginalmente (sulla definizione dell'odio e dell'amore, ad esempio), anche le differenze nell'approccio alla tematica "caduta dell'Impero" sono a tratti marcate.

I camerieri Achille e Piramo sono assai più simili ai camerlenghi bizantini nel rispetto del protocollo, non possono dire, dal disgusto, che il ministro delle finanze fuggito si è impegnato nel commercio; Romolo appare fin dall'inizio assai consapevole di quello che sta facendo, e non invece uno stupido fino al terzo atto (fin dall'inizio dice ai camerieri che è il giorno in cui bisogna essere pronti a prendere la maschera della commedia, e sottolinea come la lingua latina sia ormai tutto ciò che è rimasto da passare alle future generazioni, a chiosa del passo in cui il mercante d'arte Apollonio, in entrambi i testi, sottolinea come i Germani stiano aprendo numerosi ginnasi per acquisire un'educazione classica). Romolo – e questo è un punto fondamentale – confessa di avere fatto, prima di diventare Imperatore, il professore di storia: "I am what I used to teach. At times, I feel almost mythical"<sup>118</sup>. È un intellettuale brillante, autore, non a caso, di un importante volume su "The Moral Principle in History" (ovviamente il libro preferito di Odoacre), e accentua molto, rispetto a Dürrenmatt, il gesto della distruzione degli archivi, non limitandosi a sottolineare che gli storici "creeranno delle fonti migliori", ma evidenziando come non ci sia nulla che uno storico odi più di un fatto: "I've set their imagination free"<sup>119</sup>.

Sono tematiche care a Vidal sulla possibilità di un ruolo "positivo", certo più consapevole, dell'intellettuale nella storia e nella politica (non si dimentichi che Vidal stesso è stato uomo politico oltre che letterato e storico), ma anche ironico sulle modalità dello studio della storia, secondo una prospettiva postmoderna che tende a

---

<sup>117</sup> Si ricordino i romanzi *Creation* (1981, ambientato nel V sec. a. C.) e *Julian* (1964, sulla vita di Giuliano l'Apostata), le sceneggiature di *Ben Hur* (1959) e di *Caligula* (1979) ma anche i numerosissimi riferimenti al mondo antico presenti nelle altre opere, ad esempio il parallelo tra gli Stati Uniti dopo la guerra di Spagna e il Tardo Impero condotto dalla protagonista di *Empire* (1987), o la menzione di Giovenale presente persino in un romanzo come *Myra Breckinridge* (1968). Nel definire la sua "genealogia letteraria" Vidal stesso menzionò "Petronius, Juvenal, Apuleius" prima di Shakespeare, Peacock, Meredith, James e Proust: Vidal, G., *Conversations with Gore Vidal*, edd. Peabody, R./ Ebersole, L., Jackson 2005, 50.

<sup>118</sup> Vidal, G., *Romulus*, New York 1961, 9.

<sup>119</sup> Vidal, *Romulus*, 45.

demolire, ironicamente, la possibilità della ricostruzione della verità storica: “henceforth, the history of Rome will be a department of creative writing!”<sup>120</sup>.

La pecca di Romolo, è, in modo più accentuato che in Dürrenmatt, la sua convinzione di poter controllare le cose, di sfuggire al caso, di costruire perfettamente il proprio destino. “You are not God” gli dirà Odoacre rifiutandosi di ucciderlo<sup>121</sup>. E Romolo dovrà confessare il problema dell’applicazione dell’intellettualismo razionalista alla politica: “I’m interested in the past, not the future. In moral example, not in political demonstration”<sup>122</sup>. E la sua presa di coscienza, che nessuno può giudicare il passato né il futuro (diverso dal nessuno può agirvi di Dürrenmatt) lo conduce alla scoperta di futilità dell’intera azione, e del fatto che gli ideali che muovono le masse, e le rendono persino incorruttibili, il Gothicism in questo caso, sono nulla, e la vita della gente comune continua a trascorrere. Questa notazione non poteva chiaramente essere presente in Dürrenmatt, cui l’esperienza della guerra mondiale in Europa, con tutto il suo portato di distruzione e di sconvolgimento di abitudini rendeva impossibile una formulazione come “you will find the people of Rome going about their usual business. Tell them you’re in charge now. They won’t mind”<sup>123</sup>.

Il punto nodale per Vidal è però ancora un altro: la condanna a morte che Romolo sentenzia nei confronti di Roma con molta più drammaticità che nel testo svizzero è il segno della degenerazione di una potenza “positiva” che si è lasciata andare al potere imperialistico e sfrenato, conquistatore e accentrato nelle mani di un uomo solo, abiurando ai valori che inizialmente l’avevano resa grande. Il tema è caro allo scrittore statunitense, che vi tornerà ad esempio nella sceneggiatura del film *Caligula* (1979), ed è vissuta intensamente per il parallelo con l’esperienza statunitense: anche gli Stati Uniti, nati con intenzioni di democrazia e di progresso, si trovano ad esercitare un oppressivo potere imperialistico, ed in *Empire*, romanzo chiave di volta

---

<sup>120</sup> Vidal, *Romulus*, 45. Sul rapporto tra postmodernismo e storiografia, si vedano, per un’introduzione generale, sia in senso favorevole che in senso critico, White, H., “The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory”: *History and Theory* 23/1, 1984, 1-33; Ankersmith, F. R., “Historiography and Postmodernism”: *History and Theory* 28/2, 1989, 145-146: “in the postmodernist view, evidence does not point towards the past, but to other interpretations of the past; or that is what in fact we use evidence for. [...] Evidence does not send us back to the past, but gives rise to the question what an historian here and now can or cannot do with it”); Zagorin, P., “Historiography and Postmodernism: Reconsiderations”: *History and Theory* 29/3, 1990, 266: “According to his postmodernist philosophy, the historian would renounce the task of explanation and principle of causality, along with the idea of truth, all of which are dismissed as part of a superseded “essentialism”. Instead, he would recognize historiography as an aesthetic pursuit in which style is all-important”). Più specificamente sulla storia antica, ed in particolare sull’epigrafia, e con una prospettiva apertamente critica sull’approccio postmoderno alla storiografia, Roda, *I problemi...*, 392-403.

<sup>121</sup> Vidal, *Romulus*, 66.

<sup>122</sup> Vidal, *Romulus*, 67.

<sup>123</sup> Vidal, *Romulus*, 72.

dell'epitologia sulla storia americana, punto focale della trasformazione “da Repubblica a Impero”, individuato nella guerra contro la Spagna e nella figura di Theodore Roosevelt, non a caso, la protagonista potrà dire che gli Stati Uniti sono come il Basso Impero. E Vidal precorreva ancora una volta i tempi, anticipando quell'applicazione all'America del parallelo tardoimperiale che, già usato da Richard Nixon nel 1971<sup>124</sup>, è oggi, dopo il 2001, assolutamente dominante nella storiografia e nella politologia.

Nonostante questo ancipite testo, infatti, il XX secolo è poco generoso con il V. La ricostruzione postbellica, quindi la guerra fredda, non rendono attuale la meditazione sulla fine degli imperi. Solo con l'ultimo quarto del secolo qualcosa si è mosso: negli anni '70 la riflessione politologica ha cominciato a parlare di un “nuovo medioevo”, di “una nuova società feudale”<sup>125</sup>, e questo ha riaperto l'interesse verso la tarda antichità, ma non l'ha riportata al centro degli interessi “collettivi” nelle forme della rappresentazione artistica. Ma il punto di svolta è stato il 1989-1990: con la caduta dell'URSS la genesi di un mondo unipolare e di un'unica superpotenza imperiale non poteva non riaprire le riflessioni sulla potenza e sul declino degli Imperi, e i nuovi Gibbon sono in ogni luogo. E così, in un più ampio recupero letterario, cinematografico, divulgativo del tardoantico, Galla Placidia è tornata a teatro. È tornata nel 2003 a Ravenna, la sua città, è vero, con un monologo scritto da Nevio Spadoni, ma è tornata<sup>126</sup>: agli inizi del XXI secolo il suo “progetto” della fusione di due mondi, il suo rapporto con la patria e con lo straniero sono di nuovo di un'attualità drammaticamente stringente.

---

<sup>124</sup> Demandt, *Der Untergang...*, 288.

<sup>125</sup> Eco, U./ Colombo, F./ Alberoni, F. /Sacco, G., *Documenti su Il nuovo Medioevo. La cultura, il potere, l'industria, le forme di vita nell'epoca neofeudale*, Milano 1973, Sull'attenzione della storiografia per la tarda antichità, crescente e condizionante a partire, anche in questo caso, dagli anni '70 del XX secolo, Bowersock, *The New Old...*, 119.

<sup>126</sup> Si veda il comunicato stampa con cui il Ravenna Festival ha presentato il monologo di Spadoni (<http://www.ravennafestival.it/comunicati.php?id=14&anno=2003>), intitolato non a caso “Galla Placidia ritorna a Ravenna”. Interessante ai fini del nostro discorso anche la dichiarazione, ivi contenuta, della protagonista e regista dello spettacolo, Elena Bucci: “In lei sento l'acqua, il mare e la campagna, ma anche il rumore di guerra, macchine e fabbriche. Percepisco la vertigine di chi si trova ad essere testimone della fine di un mondo prima che il nuovo sia nato e il nostro stesso sperdimento nel subire l'irrisolto scontro tra Oriente e Occidente”.

## MITO E POLITICA NELL'ORESTEA DI PASOLINI

IRENE BERTI\*

### *Zusammenfassung.-*

In seinem Drama *Pilade* und in seinem Film *Appunti per un'Orestiade africana* interpretiert Pasolini den klassischen Mythos von Orestes erneut und aktualisiert ihn. Die Legende des klassischen Helden wird zu einer Metapher der italienischen historischen Ereignisse nach dem Zweiten Weltkrieg und zur Anklage gegen die unkontrollierte Industrialisierung des Landes und den Verlust der alten Traditionen.

### *Resumen.-*

En el drama *Pilades* y en la película "Apuntes para una Orestiada Africana", Pasolini reelabora el mito de Orestes en clave contemporánea. La experiencia del héroe griego se convierte aquí en metáfora de la experiencia italiana de la postguerra, en un acto de acusación contra la salvaje industrialización y la forzada modernización que en los años sesenta destruía tradiciones e identidades locales.

*Schlüsselbegriffe:* *Orestie*, Erinyes, Eumeniden, Tragödie.

*Palabras clave:* *Orestiada*, Erinias, Euménides, Tragedia.

Nel corso della sua vita Pasolini si è confrontato più volte con il mito di Oreste: nel 1959 tradusse su invito di Vittorio Gassman l'*Orestea* di Eschilo per una rappresentazione al teatro greco di Siracusa; nel 1966, costretto a letto da una malattia, compose di getto il dramma *Pilade*<sup>1</sup>; nel 1968 iniziava a girare *Appunti per un'Orestiade africana*, abbozzo per un film mai completato, che doveva far parte di un'opera più ampia intitolata *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*. Nella trilogia eschilea (delle altre versioni antiche del mito di Oreste Pasolini non sembra tenere conto), il regista-scrittore vedeva lo specchio delle vicende politiche del suo tempo. Come egli stesso scrive nella *Lettera del traduttore* che accompagna la sua traduzione

---

\* Seminar für Alte Geschichte und Epigraphik, Universität Heidelberg. E-Mail: ireneberti@yahoo.it

<sup>1</sup> Del *Pilade* esistono due stesure, una del maggio 1966 e una pubblicata nel fascicolo di luglio-dicembre 1967 della rivista *Nuovi Argomenti*. Pasolini stesso ammetteva di aver lavorato a questi testi già dal 1965 (cfr. De Santi, G., "Mito e tragico in Pasolini", in: Fabbro, E. [a cura di], *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Udine 2004, 22).

per il teatro di Siracusa, Pasolini era convinto che “il significato delle tragedie di Oreste è solo esclusivamente politico”<sup>2</sup>. Questa interpretazione prevalentemente politica dell’opera eschilea era del resto in accordo con le tendenze storiografiche dell’epoca, che in particolare nelle *Eumenidi* vedevano rispecchiata la storia della nascita della democrazia<sup>3</sup>. “Il momento più alto della trilogia è sicuramente l’acme delle *Eumenidi*, quando Atena istituisce la prima assemblea della storia”, scrive Pasolini nella *Lettera*, “in una società primitiva dominano dei sentimenti che sono primordiali, istintivi, oscuri (le Erinni) [...]. Ma contro tali sentimenti arcaici si erge al ragione, [...] creando per la società altre istituzioni, moderne: l’assemblea, il suffragio. Tuttavia certi elementi del mondo antico, appena superato, non andranno del tutto repressi, ignorati: andranno, piuttosto, acquisiti, riassimiliati, e naturalmente modificati”<sup>4</sup>.

Il *Pilade*, rappresentato nel 1969 a Taormina con la regia di Giovanni Cutrufelli, a Benevento nel 1981 con la regia di Melo Freni e a Torino nel 1993 con la regia di Luca Ronconi, somiglia molto nella sua forma esteriore ad un dramma greco, per la struttura classica con prologo e nove episodi, di cui l’ultimo ha funzione di epilogo, per la presenza del coro e per il ruolo giocato da figure quali “il vecchio”, o “il messaggero”, che raccontano episodi avvenuti fuori scena. Il contenuto tuttavia, e la conclusione aperta, il non risolto, la lettura del mito senza ottimismo ma anche senza disperazione, sono sicuramente moderni, vicini alle idee del teatro dell’assurdo. La struttura classica del dramma si presta a dare voce, scavalcando le convenzioni del teatro borghese dell’Ottocento, a temi tipici della modernità, quali l’interscambiabilità dei ruoli, il continuo cambiare idea e campo dei personaggi, logorati dal dubbio e dall’incertezza<sup>5</sup>.

Il *Pilade* è una continuazione degli eventi narrati nella trilogia di Eschilo. Non a caso il dramma prende il nome da un personaggio minore della saga, che qui assume un ruolo chiave. Tornato ad Argo dopo l’assoluzione ottenuta ad Atene da parte del tribunale democratico dell’Areopago, grazie all’intervento della dea Atena, Oreste vuole introdurre il nuovo culto della Ragione anche nel suo paese. Qui deve tuttavia fare i conti con una violenta opposizione interna: già al primo incontro, la sorella Elettra, fedele al passato regale, gli dichiara la propria ostilità. Con l’aiuto dell’amico Pilade, Oreste indice le prime elezioni democratiche, rinuncia ad essere re ed istituisce un parlamento. Il culto di Atena, dea della ragione e della democrazia, viene introdotto ad Argo, mentre le Furie, dee antiche del terrore e della superstizione,

<sup>2</sup> Pasolini, P.P., *Lettera del traduttore*, ripubblicata in: Pasolini, P.P., *Teatro*, Milano 2001, 1007-1009.

<sup>3</sup> In particolare, Pasolini seguiva l’interpretazione thomsoniana dell’opera eschilea. Si veda: Thomson, G., *Aeschylus and Athens. A Study in the Social Origins of Drama*, London 1941.

<sup>4</sup> Pasolini, *Lettera del traduttore*, ripubblicata in: Pasolini, *Teatro*, 1007-1009.

<sup>5</sup> Si veda a questo proposito, Angelini, F., *Pasolini e lo spettacolo*, Roma 2000, 183-184, che tuttavia tende piuttosto a sottolineare le differenze tra il teatro pasoliniano ed il dramma antico.

si tramutano in Eumenidi e vanno a vivere sui monti. Il progresso portato da Atena sortisce immediatamente i suoi effetti economici: il reddito dei cittadini raddoppia, il commercio si espande, nuovi palazzi sorgono al posto delle vecchie case. Il denaro produce una “furia di crescere”<sup>6</sup>. È una chiara metafora dell’industrializzazione selvaggia subita dall’Italia nel dopoguerra, oggetto delle polemiche pasoliniane anche nei successivi *Scritti corsari*: l’analogia è rafforzata dal fatto che, come nell’attualità il neocapitalismo è un’importazione americana, così, nel mito, il progresso è portato da Atena, dea straniera<sup>7</sup>.

Il progresso economico incontrollato causa tuttavia grandi scompensi: una moria di vacche rivela la presenza di un male misterioso, mentre le Eumenidi, trasformatesi nuovamente in Erinni, tornano in città, ripresentandosi per prime ad Elettra, che in loro ha sempre creduto. Pilade comincia a nutrire i primi dubbi sulle scelte politiche di Oreste, a cui rimprovera di essere tornato quello che era, cioè un re; la sua è stata una falsa rivoluzione; Oreste crede “di guardare con gli occhi sgombri della ragione” e guarda invece con “gli occhi miopi di chi ha il potere”<sup>8</sup>. La critica di Oreste a Pilade viene scambiata per sovversione ed attacco alla democrazia; Pilade, incompreso e accusato di scegliere l’alleanza con la parte più infame della popolazione, sceglie l’esilio volontario: “la gente rispettabile, i proprietari di terre, i commercianti, i professionisti, tengono il potere secondo i dettami di Atena: chi poteva appoggiare un aspirante re se non le classi più basse e inconsapevoli? Esse non sanno che farsene della libertà: esse hanno mete più immediate, come ignare bestie intente solo alla loro fame”<sup>9</sup>. Abbandonata la città e datosi alla macchia, Pilade sente tutta l’alienazione della propria condizione, l’estraneità al mondo semplice dei contadini che lo appoggiano, un mondo al quale vorrebbe appartenere, ma non appartiene. A questo punto le Eumenidi appaiono a Pilade, pronunciando una lunga profezia: Pilade, il “bambino amico dei contadini”<sup>10</sup>, è destinato alla sconfitta, per il semplice fatto che è un intellettuale. Il compito dell’intellettuale è di decifrare la realtà, ma il tempo lavora contro di lui, e nel momento stesso in cui egli avrà capito la realtà, le sue rivelazioni saranno vecchie<sup>11</sup>. La stessa rivoluzione proletaria di cui Pilade è promotore sembra del resto essere superata: tutto è cambiato in brevissimo tempo, anche il nemico, ma non Pilade, che non capisce più il mondo e le sue esigenze e non è in grado di cambiarlo

<sup>6</sup> Pasolini, P.P., *Pilade*, in: Pasolini, P.P., *Teatro*, Milano 2001, 375.

<sup>7</sup> Fusillo, M., *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Firenze 1996, 217.

<sup>8</sup> Pasolini, *Pilade*, in: PASOLINI, *Teatro*, 389.

<sup>9</sup> Pasolini, *Pilade*, in: PASOLINI, *Teatro*, 395.

<sup>10</sup> Pasolini, *Pilade*, in: PASOLINI, *Teatro*, 404.

<sup>11</sup> Pasolini esprime così il senso doloroso dell’inutilità del lavoro dell’intellettuale, che non sa tradursi in azione politica. Sulla lucidità di analisi dell’intellettuale, sul suo ruolo politico e sulla sua impossibilità di cambiare positivamente la realtà, si veda il famoso articolo del 14 novembre 1974, ripubblicato in *Scritti corsari*, Milano 1975, 88-93, con il titolo di “Il romanzo delle stragi”.

veramente. Il tema del mondo uniformato dal consumismo, in cui non si distinguono più le classi sociali, è uno dei temi ricorrenti degli *Scritti corsari*. In un articolo del 24 giugno 1974, Pasolini afferma: “Oggi, - quasi di colpo, in una specie di Avvento -, distinzione e unificazione storica hanno ceduto il posto ad una omologazione che realizza quasi miracolosamente il sogno interclassista del vecchio Potere”. Colpevole di questa trasformazione antropologica è secondo l’autore il nuovo Potere del dopoguerra, politicamente difficile da definire, economicamente però chiaramente identificato nel consumismo, che mira a “trasformare contadini e sottoproletari in piccoli borghesi”, animato dalla “smania, per così dire cosmica, di attuare fino in fondo lo «Sviluppo»: produrre e consumare[...]. Ma questo potere”, scrive Pasolini, “ha anche «omologato» culturalmente l’Italia: si tratta di un’omologazione repressiva, pur se ottenuta attraverso l’imposizione dell’edonismo e della *joie de vivre*”<sup>12</sup>.

La sfiducia nella possibilità di comprendere un mondo polimorfo che cambia in continuazione si traduce in sfiducia politica, in impossibilità di attuare la rivoluzione, poiché le certezze rivoluzionarie non rispecchiano più un mondo in permanente trasformazione. Mentre Pilade ed il suo esercito rivoluzionario si preparano a marciare sulla città, Oreste è costretto ad allearsi con Elettra, contro il suo antico compagno. A sorpresa, appare Atena, che profetizza ad Oreste una nuova rivoluzione, di destra, che sembra essere conseguenza dell’appena stipulata alleanza con la sorella. Questa alleanza tra borghesia liberale (Oreste) e destra (Elettra) non solo è inutile, ma anche dannosa: “i tuoi figli”, dice Atena, con chiaro riferimento alle vicende politiche italiane del dopoguerra, “loro, non faranno distinzioni. Tu ed Elettra sarete la stessa persona e la vostra epoca sarà una. Un’epoca di sangue”<sup>13</sup>. Un’immagine macabra rappresenta questa tremenda rivoluzione: un ragazzo fatto a pezzi bolle in pentola. Sarà “l’aurora di una nuova Preistoria”. Che cosa Pasolini intendesse con nuova preistoria emerge da un’intervista del 1963: “la cultura di massa, la totale industrializzazione con la conseguente evoluzione antropologica, mi spaventano: io la chiamo, questa nuova fase della storia umana, la nuova preistoria”<sup>14</sup>. Nell’ultima parte del dramma il livello simbolico prende nettamente il sopravvento. Accorso al campo di Pilade, un ragazzo annuncia che Atena ha richiamato le Eumenidi, incitando le Furie buone (Eumenidi) a tornare in città e le Furie cattive (Erinni) a prendere di nuovo la via dei monti. Sembra dunque che la ragione (Atena) ed il sentimento religioso (Eumenidi) si siano finalmente pacificati. Un messaggero irrompe sulla scena dando un annuncio incredibile: in città è entrato un esercito, ma non quello

<sup>12</sup> Pasolini, P.P., “24 giugno 1974. Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo”, *Scritti corsari*, Milano 1975, 45-50.

<sup>13</sup> Pasolini, *Pilade*, in: Pasolini, *Teatro*, 419-420.

<sup>14</sup> Ripubblicata in Pasolini, P.P., *Per il cinema*, II, Milano 2001, con il titolo di “Cerco il cristo fra i poeti”, 2843.

proletario di Pilade, “esercito di figli contro la città dei padri”, bensì un esercito sorridente, armato di rami di ulivo, guidato da Atena e dalle Eumenidi<sup>15</sup>. Popolani ed intellettuali, artisti, operai e governanti marciano insieme, senza più distinzioni di ideologie o di classi sociali.

La sintesi tra passato e futuro appare dunque realizzata, sotto il segno della società dei consumi filoamericana. Pilade perde l'appoggio delle masse, che si convertono al consumismo; la rivoluzione proletaria è così definitivamente fallita. Se per le forze rivoluzionarie era stato facile difendersi dalle vecchie Furie, che erano il passato con la sua oscurità, difendersi dalle nuove splendide Eumenidi – cioè dal falso progresso – è impossibile<sup>16</sup>. La tragedia si chiude nell'incertezza, e in fondo, senza un vero finale. Pilade dà voce a tutte le sue contraddizioni, proclamando il suo amore per Elettra, il suo nichilismo, il suo rifiuto ad integrarsi nella nuova realtà. Gli ultimi versi sono una maledizione della Ragione: Pilade rifiuta ogni consolazione, arrivando ad amare, in Elettra, la propria abiura e la propria contraddizione.

Il dramma *Pilade* è un'opera fortemente ideologica. I tre protagonisti – Oreste, Elettra e Pilade – sono figure simboliche portatrici di tre ideologie differenti in conflitto tra loro, con continui rimandi alla realtà contemporanea in generale ed in particolare alla politica italiana del dopoguerra<sup>17</sup>. Oreste, con il suo razionalismo esterofilo, rappresenta la modernizzazione americana, la democrazia dei consumi che in quegli anni di boom economico si stava affermando in Italia, cancellando rapidamente, nel suo progresso frettoloso ed inarrestabile, ogni forma di tradizione. Elettra rappresenta al contrario l'attaccamento estremo al passato, l'oscurantismo irrazionale e reazionario, che si oppone ad ogni forma di progresso. Riconciliatasi con il passato, Elettra ha abbandonato ogni forma di odio nei confronti della madre (questo è un tratto nuovo di Elettra, che nel mito appare invece più assetata di vendetta del fratello<sup>18</sup>), e invita Oreste a fare altrettanto: “non osare spezzare la catena che ci unisce al passato dove regna la luce! [...] la luce che dal profondo dei secoli dà ragione di essere

<sup>15</sup> Pasolini, *Pilade*, in: Pasolini, *Teatro*, 446-447.

<sup>16</sup> Il tema della perdita dell'identità di classe ricorre ossessivamente anche negli *Scritti corsari*, si veda per es.: “9 dicembre 1973. Acculturazione e acculturazione”, 22-25; “10 giugno 1974. Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia”, 39-44; “24 giugno 1974. Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo”, 45-50; “11 luglio 1974. Ampliamento del bozzetto sulla rivoluzione antropologica in Italia”, 56-64; “1 febbraio 1975. L'articolo delle lucciole”, 128-134.

<sup>17</sup> Si veda per esempio la metafora evidente della morte di Mussolini e Claretta Petacci nel prologo della tragedia, in cui il Coro descrive i corpi di Agamennone e Clitennestra esposti al sole sulla pubblica piazza. Sui riferimenti politici, cfr. anche Van Watson, W., *Pier Paolo Pasolini and the Theatre of the Word*, Ann Arbor – London 1989, 72-80; Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini ...*, 215; De Santi, “Mito e tragico ...”, 18.

<sup>18</sup> Specialmente in Euripide, Elettra ha un ruolo di primo piano nell'organizzazione del delitto: non solo istiga il fratello al matricidio, ma attira lei stessa la madre in trappola e rivendica con grande consapevolezza la propria partecipazione alla colpa: Eu., *El.* 646-663; 967-987; 1124-1146; 1224-1225.

a ogni istante e atto della città...<sup>19</sup>. Il fanatismo – non privo di fascino, come Oreste e lo stesso Pilade devono ammettere – di Elettra e dei suoi sostenitori si caratterizza come “un eccesso di luce, che sentono dentro, e non esprimono che odiando”<sup>20</sup>. Pilade, un sognatore che crede nella possibilità di una sintesi senza rotture tra tradizione e innovazione, è il personaggio più autobiografico della tragedia. Dell’ autore Pilade ricalca le idiosincrasie e le contraddizioni: il nichilismo esistenzialista, le aspirazioni rivoluzionarie, il tradimento dell’origine borghese. Come Pasolini, Pilade è uno sradicato, che odia il mondo da cui proviene, ma si sente estraneo alle masse popolari che ama. Il progressismo di Oreste si basa ai suoi occhi sui voti estorti ai nullatenenti con l’inganno e l’illusione di un falso progresso: accecato dal potere e dalla ragione, Oreste crede di sapere interpretare la realtà, che invece fraintende misconoscendone la complessità e cercando di ridurla ad un tragitto lineare. La modernizzazione di Oreste è dunque solo sviluppo, non reale progresso. Pilade, al contrario di Oreste, non vuole eliminare la contraddittorietà del reale riducendolo in suo potere, ma servire la realtà nella sua complessità. Proprio la contraddittorietà è la caratteristica fondamentale del suo comportamento, ciò che lo rende incomprensibile e scandaloso. La contraddizione di Pilade è tuttavia anche la premessa per il suo nichilismo, per la sua incapacità di realizzare il progetto politico prefissosi: il suo fallimento è dato all’aver cercato invano il potere, dall’aver tentato di sostituire un monumento con un altro monumento, come già aveva fatto Oreste e come fa chiunque tenti una rivoluzione o un progetto politico<sup>21</sup>. Il fallimento di Pilade è il fallimento della politica.

La diversità tra Oreste e Pilade è nel modo di concepire lo sviluppo ed il progresso. Anche negli *Scritti corsari* Pasolini insisterà più volte sull’opposizione tra sviluppo inteso come un avanzamento illusorio, un cieco andare avanti e progresso, cioè avanzamento legato ad un miglioramento effettivo<sup>22</sup>. Nei suoi articoli per il *Corriere della sera* Pasolini aveva più volte criticato la rapidità della mutazione antropologica che aveva sconvolto l’Italia, passata da civiltà contadina a civiltà industriale in tempi brevissimi. In questi scritti, come nel *Pilade*, la critica non è tanto alla modernizzazione in sé, quanto alla sua frenesia. Il prezzo pagato da Oreste per il suo successo è una radicale perdita di identità. Alla fine è la rivoluzione del benessere e

<sup>19</sup> Pasolini, *Pilade*, in: Pasolini, *Teatro*, 371.

<sup>20</sup> Pasolini, *Pilade*, in: Pasolini, *Teatro*, 412. Nella caratterizzazione del personaggio di Elettra Pasolini mette a nudo la sua anima, esprimendo la più oscura delle sue molte inquietudini, il fascino non solo del passato, ma anche della reazione. Elettra rappresenta il fascino scandaloso dell’intellettuale rivoluzionario nei confronti dell’irrazionalismo e della reazione. L’ossessione per il passato fascista italiano, sinceramente odiato, ma anche scandagliato con morboso interesse nei suoi dettagli più truci, è una nota tipica del Pasolini tardo.

<sup>21</sup> Pasolini, *Pilade*, in: Pasolini, *Teatro*, 458.

<sup>22</sup> Si veda per esempio, “Sviluppo e progresso”, *Scritti corsari*, 175-178.

della tolleranza che trionfa (del falso benessere, della falsa tolleranza, secondo Pasolini)<sup>23</sup>, attirando a sé anche gli spiriti rivoluzionari.

Anticipando l'ideologia pasoliniana degli anni settanta, con il suo rifiuto ad integrarsi nella nuova società consumista e con la sua orgogliosa e provocatoria estraneità, Pilade invita Atena, nella quale non crede più, ad andare “nella vecchia città, la cui nuova storia io non voglio conoscere”<sup>24</sup>. Da questo affondamento totale, dalla sconfitta della politica e dal nichilismo radicale si salva solo l'ultimo mito pasoliniano, quello della giovinezza, che cancella le divisioni sociali, che non conosce barriere ideologiche. In una cupa immagine si afferma che non c'è distinzione tra vinti e vincitori alla fine della rivoluzione: “perché distinguere gli occhi dei giovani [...] che penzoleranno un giorno [...] col cartello della gogna appeso ai petti striminzi, [...], perché distinguere gli occhi di quei poveri mostri da quelli, lucidi si stupida e stupenda vita dei loro coetanei sopravvissuti a lottare e a cantare ancora?”<sup>25</sup>. Il fallimento della dimensione collettiva sembra dunque lasciare aperto uno spiraglio di speranza nella dimensione privata.

Il *Pilade* è una riflessione aperta sulla democrazia moderna e sulla corruzione inevitabile del potere. La lotta al potere genera nuovo potere; per sconfiggere il potere occorre dunque fatalmente abbandonare la lotta, o almeno, non vincere.

In un incontro con Pilade alla vigilia dello scontro fratricida, Oreste confessa all'amico di avere ammirato la sua contestazione. Ma adesso, nel momento in cui sta per vincere la battaglia, prendendo la città ed il potere, anche Pilade, che era stato tanto puro nella sua protesta, sta diventando impuro: “non lo sai, proprio tu, che bisogna essere, sempre, degli sconfitti? La vittoria è turpe”<sup>26</sup>. Le idee di fondo di questa tragedia risentono delle tematiche dell'esistenzialismo contemporaneo (l'azione politica sporca le mani, il potere, sia di destra che di sinistra, è fonte di corruzione); ma rispecchiano anche, concretamente, uno dei dilemmi della sinistra italiana, che in quegli anni iniziava ad interrogarsi sulle proprie capacità di governo.

La tragedia antica forniva a Pasolini il modello ideale per il suo “teatro di parola”, che egli consapevolmente contrapponeva sia al dramma naturalistico borghese, sia al teatro d'avanguardia. Come il teatro antico, il teatro pasoliniano aspirava ad essere un teatro politico, in grado di stabilire un dialogo con il pubblico sui temi della

---

<sup>23</sup> Pasolini, *Scritti corsari*: “9 dicembre 1973. Acculturazione e acculturazione”, 22-25; “28 marzo 1974. Previsione della vittoria del referendum in Italia”, 29-31; “10 giugno 1974. Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia”, 39-44; “11 luglio 1974. Ampliamento del bozzetto sulla rivoluzione antropologica in Italia”, 56-64; “26 luglio 1974. In che senso parlare di una sconfitta del PCI al referendum”, 71-76; “19 gennaio 1975. Il coito, l'aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti”, 98-104.

<sup>24</sup> Pasolini, *Pilade*, in: Pasolini, *Teatro*, 458.

<sup>25</sup> Pasolini, *Pilade*, in: Pasolini, *Teatro*, 409.

<sup>26</sup> Pasolini, *Pilade*, in: Pasolini, *Teatro*, 430.

contemporaneità, un “rito culturale” il cui scopo non era però di creare il consenso, ma piuttosto, di dare voce alla denuncia<sup>27</sup>.

Significativamente, il finale della tragedia resta aperto, il nodo tragico, come nelle migliori tragedie classiche, resta irrisolto, e la conclusione lascia lo spettatore incerto sull’interpretazione degli eventi ai quali ha appena assistito.

Alla fine degli anni sessanta Pasolini torna ancora una volta sul tema del mito di Oreste, con l’abbozzo di film *Appunti per un’Orestide africana*<sup>28</sup>. L’Africa rappresenta per Pasolini la possibilità di una conciliazione tra razionalismo e irrazionalismo, tra democrazia e mondo arcaico, progresso e terzo mondo, quella conciliazione che l’Italia aveva mancato, travolta dal boom economico. “Il tema profondo dell’*Orestide*, almeno per noi lettori moderni, è il passaggio da un periodo storico «medievale» a un periodo storico «democratico»: indi della trasformazione delle Menadi (dee medioevali del terrore esistenziale) in Eumenidi (dee della irrazionalità in un mondo razionale)”, scrive Pasolini nell’*Atena Bianca*, “se oggi, nell’Africa, accade qualcosa di simile, è indubbio che Atene (modello di forme democratiche) è il mondo bianco progressivo: e Atena, la dea che ha insegnato a Oreste la democrazia [...] è una dea bianca”<sup>29</sup>.

Seguendo il filo non tanto dell’opera di Eschilo, quanto del *Pilade*, Pasolini immagina che dopo il processo ateniese Oreste torni in patria portandovi le nuove idee democratiche. L’Africa reduce dall’esperienza coloniale si trova, secondo Pasolini, nella stessa situazione di transizione da un mondo arcaico originario verso uno sviluppo democratico basato sull’adozione di modelli economici, politici e culturali estranei alla cultura africana: quello liberista americano e quello marxista filocinese. “L’*Orestide* sintetizza la storia dell’Africa in questi ultimi cento anni”, scrive Pasolini nella *Nota per l’ambientazione dell’Orestide in Africa*, “il passaggio cioè quasi brusco e divino da uno stato ‘selvaggio’, a uno stato civile e democratico: la serie dei re, che, nell’atroce ristagnamento secolare di una cultura tribale e preistorica, hanno dominato – a loro volta sotto il dominio di nere Erinni – si è come di colpo spezzata: la Ragione ha istituito quasi *motu proprio* istituzioni democratiche”<sup>30</sup>.

La ricerca dei personaggi e dei luoghi adatti a rappresentare questa versione moderna dell’*Oresteia* occupa la maggior parte del film. In Uganda ed in Tanzania l’autore

<sup>27</sup> Sul “teatro di parola” e sul suo rapporto con il teatro antico si veda De Santi, “Mito e tragico ...”, 13-26; D’Ascia, L., “Poeta in un’età di penuria. Pier Paolo Pasolini al capezzale della tragedia”, in: Fabbro, *Il mito greco ...*, 27-39; e soprattutto, Bonanno, M.G., “Pasolini e l’*Oresteia*: dal teatro di parola al cinema di poesia”, *Dioniso* 63/2, 1993, 135-154.

<sup>28</sup> Base per gli *Appunti* è non solo l’*Oresteia* di Eschilo, che l’autore cita sempre nella propria traduzione, ma anche e soprattutto il *Pilade*.

<sup>29</sup> Pasolini, P.P., *Atena Bianca*, in: Pasolini, P.P., *Per il cinema*, I, Milano 2001, 1202.

<sup>30</sup> Pasolini, P.P., *Nota per l’ambientazione dell’Orestide in Africa*, in: Pasolini, *Per il cinema*, I, 1999-2000.

fotografa volti bellissimi di giovani e vecchi: un possibile Agamennone viene identificato nell'immagine "favolosa e mitica" di un guerriero Masai<sup>31</sup>, Clitennestra in una donna avvolta in un velo nero. Elettra, afferma l'autore, è la più difficile da trovare: le allegre ragazze africane, vestite di mille colori, sembrano non conoscere l'odio, l'orgoglio e la durezza di Elettra. Il Coro, che sarà rappresentato dalla gente comune, assume un'importanza fondamentale. Poiché il popolo ha per Pasolini sempre qualcosa di sacrale e di atemporale, esso si presta particolarmente bene a recitare in un contesto mitico. La gente viene dunque filmata nelle strade e nei mercati, intenta nelle sue occupazioni quotidiane: donne che vanno alla fonte, gli abitanti di una capanna, bambini, i lavoratori in una fabbrica moderna. Le occupazioni dell'Africa tradizionale si associano alle immagini della nuova Africa post-coloniale, del lavoro nelle fabbriche o dello studio nelle scuole e nelle università. A rappresentare il tempio di Apollo, dio della razionalità luminosa, Pasolini sceglie l'università di Dar es Saleem in Tanzania, mentre Kampala, capitale dell'Uganda, potrebbe essere una moderna Atene. L'università è il luogo in cui forse meglio si nota l'ambiguità dell'esperimento democratico africano, afferma Pasolini con una (in questo film rara per la verità!) nota critica. Eretta con il contributo finanziario del governo cinese, modellata ad immagine dei college inglesi, rivela nelle schizofreniche scelte di letteratura proposte dalla biblioteca una certa attenzione per il modello economico neocapitalista.

La tendenza documentaristica del film culmina nelle crude scene della guerra del Biafra, attraverso le quali viene reso ed attualizzato il flashback sulla guerra di Troia all'inizio dell'*Agamennone*. La tendenza alla rappresentazione documentaristica convive del resto con la tendenza contraria alla rappresentazione non verbale, attraverso il linguaggio visivo della danza, della musica e del rito. Una delle immagini meglio riuscite è quella delle Erinni, raffigurate da "grandi alberi perduti nel silenzio della foresta, mostruosi e, in qualche modo, terribili"<sup>32</sup>: immagini di grande potenza scenica, che rendono l'aspetto disumano e l'irrazionalità animalesca delle Furie, non rappresentabili, afferma il regista, in figura umana.

Tendenza etnografica e tendenza onirica convivono nella ripresa di un rito funebre locale utilizzato per rappresentare la scena di libagioni all'inizio delle Coefore, secondo un procedimento di ripresa documentaristica che troviamo usato spesso anche nella *Medea*. È una delle scene più efficaci del film: mentre vediamo gli abitanti del villaggio di capanne celebrare i loro riti funebri ascoltiamo la celebre, intensissima preghiera di Elettra che invoca la vendetta sulla tomba di Agamennone. La trasformazione delle Erinni in Eumenidi, una scena difficile da rendere visivamente, viene acutamente risolta dall'immagine di scene di danze tribali girate in due villaggi

<sup>31</sup> Pasolini, P.P., *Appunti per un'Orestide Africana*, in: Pasolini, *Per il cinema*, I, 1178.

<sup>32</sup> Pasolini, *Appunti per un'Orestide Africana*, in: Pasolini, *Per il cinema*, I, 1183.

della Tanzania, in occasione di una festa apparentemente senza significato religioso e di un matrimonio. Poiché, spiega Pasolini, i partecipanti rivivono questo rito antichissimo con gioia e quasi con divertimento, questo è uno dei momenti in cui sembra concretizzarsi quell' "utopia di una sintesi" (l'acuta definizione è di M. Fusillo) tra Africa moderna e Africa antica sognata dall'autore. La voce fuori campo sintetizza il senso di questa utopia citando il finale delle *Eumenidi* nella traduzione libera dell'autore, in cui si sente tutta l'ideologia pasoliniana: "chi non capisce che è giusto accettare tra noi queste primordiali divinità non capisce i contrasti della vita: è la barbarie dei padri che si sconta davanti ad esse"<sup>33</sup>.

Nel *Pilade* e negli *Appunti* Pasolini mette in scena le inquietudini del suo tempo. Il boom economico, che effettivamente migliora le condizioni di vita di molti italiani, è accolto da destra e da sinistra come segno di progresso. Il prezzo pagato da questa rapida trasformazione da paese contadino in paese industrializzato è la perdita delle identità locali. Le critiche contro quella che Pasolini chiama la "rivoluzione antropologica" italiana sono in questi anni assai rare. Il progresso non viene in sé messo in discussione, si tratta semmai di scegliere quale modello di sviluppo sia migliore, se il modello liberista americano o quello socialista sovietico e cinese. Agli interrogativi posti dalle sfide della modernizzazione, Pasolini dà, attraverso il mito, tre risposte, o piuttosto tre tentativi di risposta, come dimostra il carattere inconcluso sia del *Pilade* che degli *Appunti*. La prima, ottimistica risposta è la traduzione di Eschilo. La seconda, già profondamente intrisa di pessimismo è nel *Pilade*: fallisce Oreste (cioè il modello economico americano), ma falliscono anche le forze rivoluzionarie di Pilade. L'ultima risposta, non immune da un certo pessimismo critico, ma più aperta del *Pilade*, è nell' *Orestide africana*. Qui Pasolini sembra intravedere la possibilità di una conciliazione tra antico e moderno, ma, significativamente, non più in Italia o in Europa, ma in Africa, un continente antichissimo in cui le nazioni "giovani" appena nate possono ancora evitare l'errore di rinnegare le proprie origini in nome di un falso e disumano progresso. Tuttavia, l'idea di datare l'opera al 1960 piuttosto che nell'attualità (la fine degli anni sessanta), sembra voler suggerire che anche quella possibilità è stata sprecata. Il film parte dunque da un'utopia, il cui fallimento è d'altra parte già presagito dall'autore<sup>34</sup>.

Pasolini usava il mito per interpretare la realtà, in questo inserendosi in un filone particolarmente fecondo tra le due guerre<sup>35</sup>. In questa rilettura del mito Pasolini ope-

<sup>33</sup> A., *Eu.* 931, ss.; Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini ...*, 241.

<sup>34</sup> Sul carattere aperto del film e sul messaggio della conclusione si veda anche Carla, F., "Pasolini, Aristoteles and Freud: filmed Drama between Psychoanalysis and Neoclassicism", in: Berti, I./ Garcia, M., *Hellas on Screen: cinematic Reception of Ancient History, Literature and Myth*, (in corso di pubblicazione).

<sup>35</sup> Si veda in proposito Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini ...*, 188-190, che cita come esempi di rielaborazioni in chiave politica del mito di Oreste: *Il lutto si addice ad Elettra*, di Eugene O'Neill

rava alcune forzature. Innanzitutto è opinabile il presupposto, da Pasolini dato per scontato, che l'Orestea sia una metafora del passaggio da un regime tirannico ad un regime democratico. Pura invenzione pasoliniana è anche l'immagine di un Oreste protodemocratico che, proveniente da una città feudale e tirannica, scopre la democrazia ad Atene e la importa nel suo paese, sebbene un Oreste "rivoluzionario", che difendeva il diritto all'omicidio del tiranno comparisse già nelle *Mosche* di Sartre. Nell'originale eschileo la monarchia di Agamennone non è né oscura né tirannica, fatta eccezione naturalmente per la pausa costituita dagli usurpatori Clitennestra ed Egisto; Oreste, assolto dal tribunale ateniese, torna in patria per riprendere le sue prerogative regali. Il tema del diritto di sangue, del trono legittimo e della vendetta contro l'usurpazione sono centrali nella tragedia antica<sup>36</sup>.

Che cosa realmente Pasolini rimpiangesse di quel mondo che alla fine degli anni sessanta stava scomparendo, non è facile da definire. Gli stessi intellettuali del suo tempo non lo capivano. Ad Italo Calvino, che gli rimproverava di rimpiangere l'"Italietta", Pasolini rispondeva parafrasando Eliade, lo storico delle religioni contemporaneo della cui influenza egli risentiva molto, affermando di rimpiangere l'immensità del mondo contadino, al quale contrapponeva la limitatezza della storia: "L'universo contadino è un universo transnazionale, che addirittura non riconosce le nazioni: è l'avanzo di una civiltà precedente (o di un cumulo di civiltà precedenti tutte molto analoghe tra loro) e la classe dominante (nazionalista) modellava tale avanzo secondo i propri interessi e i propri fini politici [...]. È questo illimitato mondo contadino prenazionale e preindustriale, sopravvissuto solo fino a pochi anni fa, che io rimpiango", scriveva negli *Scritti corsari*<sup>37</sup>. Si tratta di un tempo mitico, ma allo stesso tempo reale, in cui l'uomo era un essere indiviso, in cui ragione e sentimento non erano in contraddizione. In questo universo il tempo è ciclico e non conosce le trasformazioni della storia, il mito e la realtà sono allo stesso modo vissuto quotidiano: ecco allora che Agamennone può incarnarsi in un guerriero Masai, Oreste in uno studente Africano occidentalizzato e le Erinni negli alberi della Savana.

---

(1931); *Le mosche*, di Jean Paul Sartre (1943); la *Trilogia degli Atridi*, di Gerhart Hauptmann, scritta fra il 1940 ed il 1945; *Elettra o la caduta delle maschere*, di Marguerite Yourcenar, scritta nel 1944, ma pubblicata alcuni anni dopo.

<sup>36</sup> Cfr. A., *Eu.* 764; Medda, E., "Rappresentare l'arcaico: Pasolini ed Eschilo negli *Appunti per un'Orestide africana*", in: Fabbro, *Il mito greco...*, 109-126.

<sup>37</sup> Pasolini, "Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino", *Scritti corsari*, 51-55. Di Mircea Eliade Pasolini conosceva certamente il *Traité d'histoire des religions*, Paris 1949, le cui concezioni storico-religiose sono alla base della *Medea* ed il saggio *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris 1949.





**A. LA ANTIGÜEDAD EN LAS ARTES ESCÉNICAS:  
ÓPERA**



## LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA DE LOS POETAS CESÁREOS PRE-METASTASIANOS

PEPA CASTILLO\*

### *Resumen.-*

La ópera es en Viena, la “nueva Roma”, el componente indispensable de toda celebración imperial (cumpleaños, onomásticas, enlaces, nacimientos, etc.) y eso explica la presencia en la corte del poeta cesáreo, el libretista que recurre a hechos y personajes memorables de la Historia, en este caso de la Antigüedad clásica, para proporcionar coordenadas espacio-temporales a la intriga amorosa de su poema dramático. Pero en el proceso creador, el poeta debe seguir las directrices de la propaganda imperial, porque son las que marcan la elección y el tratamiento del tema y de sus protagonistas.

### *Abstract.-*

The Opera is in Vienna, “the new Rome”, the essential component of every imperial celebration (birthday, onomastics, marriages, births, etc.) and that explains the presence of the Court poet, the librettist who takes advantages of events and memorable characters of History, in this case of Classic Antiquity, in order to provide time-space references to the romance intrigue of its dramatic poem. Nevertheless in the process of creation, the poet must follow guidelines of the imperial propaganda due to the fact they mark the choice and treatment of the subject and their characters.

*Palabras clave:* Poeta cesáreo, Ópera, Antigüedad clásica, Dinastía Habsburga.

*Keywords:* Caesarean poet, Opera, Classic Antiquity, Habsburg Dynasty.

La responsable del primer *dramma per musica* que se representó en la corte vienesa de los Habsburgo fue una italiana, la esposa del emperador Fernando II, Eleonora Gonzaga (1598-1655), hija de Vincenzo I de Gonzaga de Mantua y de Eleonora de Médici<sup>1</sup>. Este matrimonio fomentó aún más el influjo cultural italiano en Austria, que continuó con Fernando III, casado en terceras nupcias con otra italiana de la casa

---

\* Universidad de La Rioja, Departamento de Ciencias Humanas, Área de Historia Antigua. Correo electrónico: mariajose.castillo@unirioja.es

<sup>1</sup> El evento tuvo lugar el 27 de febrero de 1631, en ocasión del enlace del futuro emperador Fernando III (1608-1657) con la infanta María Ana de España (1606-1646), la ópera elegida fue *La Caccia felice*, escrita por César Gonzaga, príncipe de Guastalla.

Gonzaga<sup>2</sup>. Sin embargo, la época dorada de la ópera en la corte vienesa comenzó con el emperador Leopoldo I (1657-1705) y abarcó unos ochenta años, hasta el reinado del emperador Carlos VI (1711-1740). Durante todo este tiempo Italia dominaba en la escena vienesa, italianos eran los libretistas, los compositores, los arquitectos teatrales, los cantantes y, por supuesto, se cantaba en italiano<sup>3</sup>.

La ópera en la corte de Viena durante este periodo era el componente indispensable en las celebraciones cortesanas que daban origen a los “días de gala”, se trataba de los cumpleaños u onomásticas de los miembros más destacados de la familia imperial, enlaces matrimoniales, coronaciones, nacimientos de los futuros herederos del trono, etc.<sup>4</sup>. Además de estos “días de gala”, el programa musical vienés se completaba con los espectáculos que tenían lugar en Carnavales, Adviento y Navidad.

En las festividades de carácter no religioso se ponían en escena bien *drammi per musica* o *feste teatrali*, es decir, “grandes óperas”; o bien *serenate* o *componimenti da camera* o *per musica*, “pequeñas óperas”. La principal diferencia entre ambas categorías de óperas era el número de actos: primero tres y más tarde cinco para las primeras, y uno tan sólo para las segundas. Ni a los *drammi per musica* ni a las *serenate* asistían los ciudadanos, y en las excepcionales ocasiones en las que se permitía su entrada, debían ocupar siempre las peores localidades. Por encima de todo, eran espectáculos para la corte y la nobleza, un distintivo más de su posición de privilegio. Tampoco faltaban representaciones operísticas restringidas al círculo más cercano a la pareja imperial.

Todas estas representaciones conocían por regla general únicamente “premières”, sólo se ponían en escena una única vez porque su objetivo principal era homenajear a un miembro de la familia imperial, que hasta el momento del estreno nada sabía del contenido de la ópera<sup>5</sup>. Pero a partir de Carlos VI habrá un cambio, la ópera se ponía en escena en más de una ocasión y el homenajeado asistía a los ensayos, nunca faltaba al ensayo general, ni tampoco a las sucesivas reposiciones; de este modo podía revivir varias veces “su fiesta”.

<sup>2</sup> Eleonora Gonzaga, hija de Carlos IV Gonzaga, duque de Rethel, y de Eleonora de Médici.

<sup>3</sup> El periodo de máxima influencia italiana es el reinado de Leopoldo I, su imagen de reconquistador católico y defensor de la Cristiandad frente a los turcos, así como su interés por las artes, la música y los artistas justifican sobradamente la atracción que el emperador austriaco ejerció sobre los artistas italianos, que se convirtieron en sus más fieles servidores, al mismo tiempo que adquirían riquezas y rango social. Sobre esta cuestión, *vid.* Thiriet, J.-M., “Les italiens au service de Leopold I<sup>er</sup>”, en: Stolwitzer, G. (ed.), *Le Baroque austrichien au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Rouen 1989, 43-51.

<sup>4</sup> Era habitual que la representación no se realizase el mismo día que tenía lugar el evento a celebrar, a veces se esperaba a la llegada de un invitado ilustre, o bien una indisposición o enfermedad del homenajeado, así como la muerte de un miembro de la familia imperial, la guerra o la peste, obligaban a posponer la celebración días, semanas o meses e incluso años.

<sup>5</sup> Una excepción eran las óperas de carnaval, que solían representarse varias veces.

Desde Leopoldo I, la ópera italiana fue en Viena, sin lugar a dudas, el espectáculo musical por excelencia. Acompañaba a la familia imperial en todas sus celebraciones, el propio emperador supervisaba personalmente el calendario anual de las representaciones y, en algunos casos, intervenía en la composición de la música. Su importancia se ve claramente reflejada en el número de óperas que se escribían y componían anualmente y, sobre todo, en el nacimiento de una figura que gozó de un elevado prestigio en la corte vienesa de estos momentos, nos referimos al “poeta cesáreo”, el poeta que recibía el encargo de escribir el *dramma* y que formaba parte de la *Hofkapelle*, al mismo nivel que el compositor. Con Leopoldo I y José I, el engranaje operístico era muy sencillo desde el punto de vista artístico: un poeta escribía el texto, un compositor le ponía música y un arquitecto teatral montaba la escena; con Carlos VI se complicó algo más al aumentarse el número de figuras: tres poetas, dos compositores y tres ingenieros teatrales. Sin embargo, de todo este sistema sólo nos interesa un personaje, el que tiene la primera oportunidad de definir la estructura de la ópera y que es el verdadero artífice del drama que los espectadores verán en la escena acompañado por la música. Nos referimos al libretista, pero a un libretista que escribe su obra poética en un ambiente muy concreto y en unas circunstancias muy diferentes a las habituales en esta profesión; es el libretista de la corte, en este caso la de Viena.

### LOS “POETAS CESÁREOS” VIENESES.

Los libretistas no formaron nunca un grupo homogéneo. Por un lado estaban los libretistas aficionados, en su mayoría miembros de la aristocracia para quienes escribir un drama lírico era una forma de materializar sus inclinaciones literarias; por otro lado, los libretistas de carrera, quienes empezaron escribiendo libretos primero por vocación y después como profesión; muchos de los cuales eran hombres de leyes. Y, además, estaban los poetas y dramaturgos de profesión, a quienes ocasionalmente se les encargan tales trabajos; así como los actores, cantantes y compositores con vocación literaria. Los que pertenecían a los dos primeros grupos habían recibido en su mayoría una excelente formación humanística y literaria, explicándose así sus conocimientos sobre la Antigüedad y las fuentes clásicas.

La composición de un libreto no siempre aseguraba el sustento, y muchos libretistas tenían que buscarse una segunda actividad. Sólo aquellos que en numerosas ocasiones habían alcanzado el éxito sobre la escena, y que, por lo tanto, recibían continuos encargos, podían vivir de ello e incluso permitirse ciertos lujos<sup>6</sup>. La posición de los poetas cesáreos era en este sentido privilegiada, la corte suponía para ellos prestigio, una vida de lujo y comodidad, así como una pensión vitalicia para

---

<sup>6</sup> Apostolo Zeno, por ejemplo, llegó a ser propietario de varios palcos en el teatro y de una muy bien nutrida cuenta bancaria.

su retiro. Por eso, todos aquellos que malvivían con sus *drammi per musica*, veían en Viena la “Tierra prometida” para su poesía. Sin embargo, no todos llegaban tan lejos.

La corte vienesa ofrecía el puesto a afamados libretistas, cuyos dramas se representaban en los más prestigiosos teatros líricos italianos, principalmente en Venecia, donde casi todos ellos había comenzado su carrera (Minato, Bernardoni, Pariati, Zeno); muchos de ellos pertenecían a familias prestigiosas e incluso aristocráticas (Sbarra, Minato, Zeno), lo que les garantizaba una buena formación humanística; también era habitual que compaginasen la jurisprudencia con su vocación literaria, sustituyendo muy pronto la primera por la segunda (Minato, Stampiglia, Pariati); su dedicación literaria les convertía en célebres miembros de academias italianas como la *Accademia degli Illustrati* (Sbarra), *Accademia degli discordanti* (Minato), *Accademia degli Animosi* (Bernardoni, Zeno) y la prestigiosa *Accademia della Arcadia*, fundada en Roma en 1690 como reacción al abigarrado estilo Barroco (Bernardoni, Stampiglia, Pariati, Zeno).

Pero quizá, la peculiaridad más destacable de los libretistas que escribieron las óperas para festejar las grandes ocasiones de Lepoldo I y de sus hijos José I y Carlos VI, y que es el criterio que hemos seguido para acotar este estudio, es que fueron los primeros en introducir ciertos cambios en los libretos, con la única finalidad de que el *dramma per musica* alcanzase un puesto de prestigio en la historia de la poesía dramática. Dejaron preparado el camino para el triunfo de Metastasio, para una de las etapas más brillante de la literatura italiana; sin libretistas como Minato, Bernardoni, Stampiglia o Zeno, a los que otorgamos el calificativo común de “poetas pre-metastasianos”, no se puede comprender el esplendor de la obra de Metastasio.

Antes de presentar a nuestros protagonistas con los escasos datos que conocemos de su vida, dedicaremos unas líneas a sus logros reformistas.

La ópera perfecta exige un equilibrio entre poesía, música, danza y escenografía, se trata de que ninguno de estos componentes predomine sobre los demás. Sin embargo, este equilibrio es difícil de conseguir, la presencia de un compositor genial, de una voz privilegiada, el capricho del que financia el espectáculo, o el gusto del público inclinan la balanza hacia uno u otro componente. En la Venecia de la segunda mitad del siglo XVII, la preocupación por no alterar esta armonía había desaparecido: el libreto, carente en muchos casos de verdadera poesía, pasa a un segundo plano, y todo se supedita a la puesta en escena y a la música. Esta nueva concepción del drama lírico hace que dejen de observarse las tres unidades de Aristóteles (lugar-tiempo-acción); que el hilo argumental se pierda ante la sucesión de episodios desligados y fragmentarios; que se abuse de los recursos escénicos; que se mezclen sin un sentido claro escenas dramáticas con cómicas; o que se introduzcan personajes totalmente desvinculados del argumento. La ópera se había convertido en un

espectáculo redundante con demasiada escenografía, la coherencia dramática había dejado paso a la variedad visual y sonora<sup>7</sup>.

En el seno de esta nueva coyuntura nacen voces de reforma que proceden del sector más perjudicado, la libretística. Pero, claro está, no serán los libretistas mediocres los artífices del cambio, sino los que poseen un espíritu cultivado y una profunda formación humanística, como era el caso de los que eran miembros de la *Accademia dell'Arcadia* o de los poetas cesáreos<sup>8</sup>. Es dentro de estos círculos donde nace la necesidad de recuperar la grandeza de los clásicos, de acabar con los abusos de la música y de la escenografía, y, por último, de buscar la manera de poner fin al desorden literario. Los portavoces de la nueva era que comienza para la libretística todavía están apegados al pasado, pero son más correctos en el estilo, más coherentes en la sucesión de actos y de escenas, y, en suma, no tan aficionados al despliegue redundante de recursos escénicos. Su mérito ha sido el haber aligerado y simplificado el texto dramático del libreto y haber vuelto a las fuentes clásicas. Un representante de estos primeros “reformadores” fue el poeta cesáreo Nicolò Minato.

Pero los aires de reforma no se quedaron aquí. Otro poeta cesáreo, además de arcade, da un paso más en este proceso de depuración, se trata de Silvio Stampiglia, que fue el primero en eliminar del melodrama lírico la mezcla de lo trágico y lo burlesco, los acontecimientos demasiado intrigantes y el excesivo aparato escénico. El siguiente reformador fue Apostolo Zeno, también poeta cesáreo y arcade, a quien la tradición le ha adjudicado como logro personal la reforma del libreto de finales del XVII, pero que en realidad no fue más que una pieza más de este acontecimiento literario que supuso la renovación de la estructura formal y los contenidos poéticos del drama lírico<sup>9</sup>.

Sin embargo, quien marcó un antes y un después en el drama lírico fue Pietro Metastasio, considerado por muchos como la encarnación más elevada del literato de una nueva época<sup>10</sup>. Sin dejar a un lado la tradición poética del pasado ni los éxitos reformistas de sus predecesores, el libretista romano consigue adaptar con un lenguaje sencillo y esencial los valores de la Antigüedad a la sensibilidad y expectativas del hombre de su tiempo. Fue, sin duda, el mejor poeta dramático del siglo XVIII, que consiguió para el libreto una forma más seria, elegante y espontánea, sin precedentes hasta el momento. Devolvió a la poesía su lugar fundamental en el drama lírico.

<sup>7</sup> Vid. Gallarati, P., *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino 1995, 7.

<sup>8</sup> Algunos de ellos eran “arcades”, como Silvio Stampiglia, que fue uno de los catorce miembros fundadores, o Apostolo Zeno.

<sup>9</sup> Sobre los puntos concretos de su reforma, *vid. infra* not. 58.

<sup>10</sup> Vid. Lanfranchi, A., “La librettistica italiana del settecento”, en: Barblan, G./ Basso, A., *Storia dell'opera. Volume terzo: Aspetti e problema dell'opera*, v. II, Torino 1977, 64.

El primer poeta cesáreo propiamente dicho fue **Aurelio Amalteo** (?-1690), del que muy poco más sabemos. Apostolo Zeno, uno de los más grandes libretistas de este momento, lo definió como un poeta muy fructífero y fascinado por su época<sup>11</sup>. Amalteo desempeñó el cargo entre los años 1660 ó 1661 y 1669, aunque ya en el año 1659 escribió su primera ópera para Viena (*Il rè Gelidoro*); al retirarse y hasta su muerte recibió anualmente una pensión de la corte vienesa.

Durante su etapa de poeta cesáreo produjo ocho textos entre óperas y oratorios; de sus dramas líricos sólo uno se centra en la Antigüedad, *Il Ciro Crescente* (1661), tres *intermezzi* para *Il Pastor fido*, que juntos forman esta pequeña ópera sobre la infancia como pastor del fundador del imperio persa, y con la que el 14 de junio de 1661 se festejó el cumpleaños del emperador Leopoldo I en el barco imperial de Laxemburgo.

El siguiente poeta cesáreo es **Francesco Sbarra** (1611-1668), que nace en Luca el 19 de febrero de 1611 en el seno de una familia aristocrática y fallece en Viena el 20 de marzo de 1668. Desde el año 1633 era miembro de la *Accademia degli Oscuri* en Luca y más tarde de la *Accademia degli Accessi* y de la *Accademia degli Illustrati*. Desde 1636 componía ya poesía para los espectáculos musicales de las ceremonias estatales, lo que no dejó de hacer cuando diez años más tarde fue ordenado sacerdote. A partir de 1659 reside en la corte de Innsbruck como consejero de Fernando Carlos, archiduque del Tirol, hasta que en 1665 se extingue la línea tirolesa de los Habsburgo; es entonces cuando es reclamado por la corte de Viena donde desempeñará las mismas funciones. El encargo más importante que recibe del emperador Leopoldo I es colaborar en la organización de los festejos que celebrarán su enlace con la infanta Margarita Teresa de España, festejos que duraron dos años y que fueron uno de los momentos claves de la propaganda política de los Habsburgo.

Escribe seis textos para óperas y oratorios, de los que sólo uno se centra en la Antigüedad clásica, se trata de *La Generosità d'Alessandro*, que bajo el título *La Magnanimità d'Alessandro* se representó en el mismo año en la corte de Innsbruck ante la reina Cristina de Suecia, con música de Antonio Cesti. Por primera vez, se echa mano de la historia de Grecia para celebrar el cumpleaños del emperador en el año 1662, relacionando tanto en el prólogo como en la *licenza* final la “magnanimidad” de ambos monarcas.

Tras la muerte de Francesco Sbarra, la corte vienesa ofrece el puesto a uno de los libretistas más prolífico de su época, primero en Venecia y después en Viena, se trata de **Nicolò Minato** (1627-1698), que nace en Bérgamo en el seno de una familia noble<sup>12</sup>. Su profesión de jurista y su fama de poeta le convertirán en miembro de la *Accademia degli Imperfetti*, dedicada al estudio de la jurisprudencia, de la historia y

<sup>11</sup> Weilen, A. von, *Zur Wiener Theatergeschichte: die vom Jahre 1629 bis zum Jahre 1740 am Wiener Hofe zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien*, Wien 1899, 71.

<sup>12</sup> En su primer libreto (*Orimonte*, 1650), aparece con el título de conde.

de los clásicos<sup>13</sup>; y también de la *Accademia degli Discordanti*. En 1650 escribe su primer libreto y en torno al 1665 abandona por completo la jurisprudencia para dedicarse por entero al teatro, en la doble faceta de empresario y poeta<sup>14</sup>.

Su fama trasciende los muros venecianos y en el año 1669 es reclamado por la corte vienesa para ocupar el puesto de poeta cesáreo, vacante tras la muerte de Sbarra el año anterior. Su salario inicial era 1.000 florines anuales, que sin tardar mucho se incrementaron en 500 florines más. Residió en Viena hasta su muerte en 1698 y durante este periodo escribió más de 150 libretos, siempre con Antonio Draghi como compositor. Sus trabajos no sólo tuvieron éxito en la Viena leopoldina, sino también en la corte de los duques de Braunschweig, en Leipzig y en Nuremberg. Sin embargo, durante su periodo vienés nunca se olvidó de Venecia y siguió escribiendo libretos para los teatros venecianos; además, sus obras más heroicas se escucharon también en Roma, gracias a la implicación de la Santa Sede en la “cruzada anti-turca” del emperador austriaco.

Era el prototipo de poeta cesáreo que la Viena leopoldina necesitaba: entendía de representaciones, de efectos escénicos, dejaba al compositor situaciones para lucirse o para introducir un ballet<sup>15</sup>. En sus argumentos mezcla los dos temas de moda desde mediados del XVII, la historia y la mitología, aglutinando episodios y subargumentos basados en la intriga amorosa; y siempre parte del material que le proporcionan las fuentes históricas para construir sus *accidenti verosimili*<sup>16</sup>. Un breve repaso al conjunto de su obra es suficiente para comprobar la especial predilección de Minato por los protagonistas y acontecimientos de la Antigüedad, especialmente en su etapa vienesa, siendo en su tratamiento un “maestro de las analogías”<sup>17</sup>. Sus temas favoritos son, por este orden, los grandes hombres de la Roma republicana (30%), como Lucio Junio Bruto, que expulsó a los Tarquinios y fundó la República; el joven Publio Cornelio Escipión o Tito Quinto Flaminio, que pasó a la Historia como el liberador de los griegos del yugo macedonio. Un segundo lugar ocupan la Grecia Arcaica y Clásica (19%), con personajes como Quilonis, ejemplo de fidelidad y amor conyugal; el héroe mesenio Aristómenes que exhortó a sus conciudadanos a luchar contra el yugo espartano; o grandes estadistas y generales como Temístocles y Pelópidas. Después siguen en importancia los hechos de algunos monarcas helenísticos (19%), como Pirro y Seleuco; y Alejandro Magno (12%). El mundo persa y la Roma mo-

<sup>13</sup> Otros libretistas miembros de esta academia son: Aurelio Aureli y Giovanni Francesco Busenello.

<sup>14</sup> Esta doble dedicación era muy habitual por entonces, la misma combinación encontramos en Aurelio Aureli.

<sup>15</sup> Vid. Weilen, *Zur Wiener Theatergeschichte...*, 71.

<sup>16</sup> Vid. Rutschman, E., “Minato and the Venetian Opera Libretto”: *Current Musicology* 27, 1982, 85.

<sup>17</sup> Sobre esta cuestión, vid. Weilen, *Zur Wiener Theatergeschichte...*, 72.

nárquica e imperial son, con diferencia, los menos representados en este elenco, tan sólo el 6%.

A continuación y dada la extensa producción de Minato y de los libretistas que le sucedieron en el cargo de poeta cesáreo, adjuntamos de cada uno de ellos un listado de las óperas que escribieron en Viena, en el que figura el compositor, la ocasión que celebraban y la fecha de su puesta en escena.

Óperas<sup>18</sup> (1669-1698):

Título	Compositor	Festividad	Fecha
<i>Leonida in Tegea</i>	A. Draghi	Cumpleaños de Leopoldo I. Carnaval.	09.06.1670 11.02.1694
<i>La Prosperità di Elio Sejano</i>	A. Draghi	Onomástica de Leopoldo I.	15.11.1670 <sup>19</sup>
<i>Aristomene Messenio</i>	F. Sances Leopoldo I	Cumpleaños de Leopoldo I.	22.12.1670
<i>Sulpitia</i>	A. Draghi Leopoldo I	Cumpleaños de la emperatriz viuda Eleonora. Onomástica de Leopoldo I.	18.11.1672 <sup>20</sup> 15.11.1697
<i>La Tessalonica</i>	A. Draghi	Cumpleaños de la emperatriz viuda Eleonora.	18.11.1673
<i>La lanterna di Diogene</i>	A. Draghi		05.02.1674
<i>Il Ratto delle Sabine</i>	A. Draghi	Cumpleaños de Leopoldo I.	09.06.1674 <sup>21</sup>
<i>Il fuoco eterno custodito dalle Vestali</i>	A. Draghi Leopoldo I	Nacimiento de la Archiduquesa Ana María.	23.10.1674 <sup>22</sup>

<sup>18</sup> Las fechas de estreno y de las sucesivas representaciones que figuran en el cuadro de Minato y en el que sigue de Cupeda se han tomado de Hiltl, N., *Die Oper am Hofe Kaiser Leopolds I mit besonderer Berücksichtigung der Tätigkeit von Minato und Draghi*, Diss. Wien 1974, 86 ss. En notas se recogen las variaciones que sobre las mismas aparecen en los trabajos de Bauer, A., *Opern und Operetten in Wien. Verzeichnis ihrer Erstaufführungen in der Zeit von 1629 bis zur Gegenwart*, Graz-Köln 1955; Hadamowsky, F., “Barocktheater am Wiener Kaiserhof”: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung*, 1951/ 52 (1955), 7-96; y Weilen, *Zur Wiener Theatergeschichte...*

<sup>19</sup> La representación se repitió el 9 de junio de 1671, *vid.* Neuhaus, M., “Antonio Draghi”: *Studien für Musikwissenschaft* 1, 1913, 104-192.

<sup>20</sup> Para la primera, Hadamowsky propone el 21 de noviembre; para la segunda, el 27 de noviembre, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 77/ 94.

<sup>21</sup> Según Hadamowsky la representación se desarrolló a lo largo de dos días 9 y 10 de junio: el primer día se representó el acto I y el acto II hasta las escena 9; el segundo día, el acto II desde la escena 9 y el acto III, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 78.

<sup>22</sup> La archiduquesa nace el 11 de septiembre, la ópera se estreno poco después, y no el 5 de febrero como apunta Bauer, *Opern...*, 37.

Título	Compositor	Festividad	Fecha
<i>Pirro</i>	A. Draghi	Cumpleaños de la emperatriz Claudia Felicitas.	30.05.1675
<i>Zaleuco (= Seleuco)</i>	A. Draghi	Cumpleaños de Leopoldo I.	09.06.1675
<i>Turia Lucretia</i>	A. Draghi	Cumpleaños de la emperatriz viuda Eleonora.	18.11.1675
<i>Chilonida</i>	A. Draghi Leopoldo I	Cumpleaños de la emperatriz viuda Eleonora.	21.02.1677 <sup>23</sup>
<i>Adriano sul monte Casio</i>	A. Draghi Leopoldo I	Cumpleaños de Leopoldo I.	09.06.1677
<i>Rodogone</i>	A. Draghi	Cumpleaños de la emperatriz viuda Eleonora.	18.11.1677
<i>Creso</i>	A. Draghi	Cumpleaños de la emperatriz Eleonora Magdalena Teresa.	06.01.1678 <sup>24</sup>
<i>La Monarchia latina triunfante</i>	A. Draghi	Nacimiento del heredero José I.	10.10.1678
<i>Il vincitor magnanimo in Tito Quinto Flaminio</i>	A. Draghi Leopoldo I	Onomástica de Leopoldo I. Onomástica de Leopoldo I.	15.11.1678 15.11.1692
<i>Curzio</i>	A. Draghi	Cumpleaños de Leopoldo I.	09.06.1679 <sup>25</sup>
<i>La forza dell'amicitia</i>	A. Draghi	Carnavales. Cumpleaños de la emperatriz Eleonora Magdalena Teresa.	13.02.1681 13.01.1694
<i>Temistocle in Persia</i>	A. Draghi	Cumpleaños de Leopoldo I.	09.06.1681
<i>Gli strategemi di Biante</i>	A. Draghi Leopoldo I	Cumpleaños de la emperatriz Eleonora Magdalena Teresa	15.01.1682
<i>Tullo Hostilio aprendo il Tempio di Giano</i>	A. Draghi	Cumpleaños de Leopoldo I.	09.06.1684
<i>La più generosa Spartana</i>	A. Draghi	Cumpleaños de Leopoldo I.	10.06.1685
<i>Il Nodo gordiano</i>	A. Draghi	Cumpleaños de Leopoldo I.	11.06.1686
<i>La Vendetta dell'Honestà</i>	A. Draghi	Cumpleaños de Leopoldo I.	09.06.1687
<i>La Vittoria della Fortezza</i>	A. Draghi Leopoldo I.	Onomástica de la emperatriz Eleonora Magdalena Teresa.	22.07.1687

<sup>23</sup> En Hadamowsky, "Barocktheater...", 80/ 98, el 20 de febrero y se repetirá en los carnavales de 1710 (14 de enero). En Neuhaus, "Antonio Draghi...", 164, el 20 abril de 1709 y en carnavales del año 1710 con música de Ziani.

<sup>24</sup> En Hadamowsky, "Barocktheater...", 80, los días 9 y 10 de enero, repitiéndose los días 12 y 13 del mismo mes.

<sup>25</sup> El 1 de junio en Neuhaus, "Antonio Draghi...", 165.

Título	Compositor	Festividad	Fecha
<i>Il Marito ama più</i>	A. Draghi Leopoldo I	Cumpleaños de la emperatriz Eleonora Magdalena Teresa.	19.01.1688
<i>La Moglie ama meglio</i>	A. Draghi	Cumpleaños de Leopoldo I.	10.06.1688
<i>Tanisia</i>	A. Draghi Leopoldo I	Carnaval.	1688
<i>Fedeltà e generosità</i>	A. Draghi Leopoldo I	Cumpleaños de la emperatriz Eleonora Magdalena Teresa.	12.01.1692
<i>La Varietà di fortuna in L.J. Bruto</i>	A. Draghi	Cumpleaños de Leopoldo I.	09.06.1692 <sup>26</sup>
<i>Pelopida Tebano in Tesalia</i>	A. Draghi	Onomástica de Leopoldo I.	16.11.1694 <sup>27</sup>
<i>La Tirannide abbatuta dalla Virtù</i>	A. Draghi Leopoldo I	Onomástica de la emperatriz Eleonora Magdalena Teresa.	22.07.1697 <sup>28</sup>
<i>Il delizioso ritiro di Lucullo</i>	A. Draghi	Onomástica de la emperatriz Eleonora Magdalena Teresa.	07.08.1698

Durante casi una treintena de años escribe Minato libretos para la corte vienesa, pero su capacidad productiva empieza a descender a medida que su edad avanza, por esa razón en el año 1694, **Renato Cupeda** (c. 1663–1704), un libretista de origen napolitano que ya encontramos en Viena en 1689, es vinculado como poeta a la corte. Sin embargo, no será nombrado oficialmente poeta cesáreo hasta la muerte de Minato, en marzo de 1698.

La temática de sus libretos está en la línea de la de los anteriores: relatos mitológicos, hechos y hazañas de personajes memorables de la historia antigua de Grecia y de Roma, así como del medioevo.

Pero si en Minato la Roma republicana empieza a destacar como base argumental, en Cupeda ya su triunfo es evidente. Del total de doce óperas centradas en la Antigüedad Clásica, más de la mitad giran en torno a hechos y personajes memorables de la república (58%): el noble comportamiento de Marco Fabricio (*La Magnanimità di Marco Fabricio* 1695); la defensa que Tito Manlio hace de su padre, el dictador Lucio Manlio Imperioso (*La Forza dell'amor filiale* 1698); el amor a la patria de Perolla que le lleva a planear el asesinato de Aníbal (*Gli affetti più grande, vinti dal più giusto* 1701); Cornelia, la madre de los Gracos (*Le Finzze dell'amici-zia e dell'amore* 1699), y su padre, Publio Cornelio Escipión Africano (*I gloriosi presagi di Scipone Africano* 1704); el cónsul romano Cayo Popilio Laenas (*Caio*

<sup>26</sup> El 18 de junio en Hadamowsky, “Barocktheater...”, 90.

<sup>27</sup> El 25 de noviembre en Hadamowsky, “Barocktheater...”, 92.

<sup>28</sup> El 11 de agosto en Hadamowsky, “Barocktheater...”, 94.

*Popilio* 1704); y, por último, el genio militar de Julio César (*Il ritorno di Giulio Cesare, vincitore della Mauritania* 1704). La historia de Grecia y la Roma monárquica e imperial, ocupan un lugar anecdótico.

Óperas (1695–1704):

Título	Compositor	Festividad	Fecha
<i>La finta cecita di Antioco il Grande</i>	A. Draghi	Cumpleaños de Leopoldo I.	09.07.1695 <sup>29</sup>
<i>La Magnanimità di Marco Fabricio.</i>	A. Draghi	Onomástica de Leopoldo I.	15.11.1695 <sup>30</sup>
<i>L'Arsace fondatore del regno de Parthi</i>	A. Draghi	Cumpleaños de Leopoldo I.	09.06.1698 <sup>31</sup>
<i>La Forza dell' amor filiale</i>	A. Draghi	Onomástica de Leopoldo I.	27.11.1698
<i>La Fede publica</i>	G. Bononcini	Cumpleaños de la emperatriz Eleonora Magdalena Teresa.	06.06.1699 <sup>32</sup>
<i>Le Finezze dell'amicizia e dell'amore.</i>	A. Draghi	Onomástica de la emperatriz Eleonora Magdalena Teresa.	01.08.1699
<i>Il Gordiano Pio.</i>	M.A. Ziani	Cumpleaños del heredero José I.	26.08.1700
<i>Gli Affetti più grande, vinti dal più giusto.</i>	G. Bononcini	Cumpleaños del heredero José I.	30.08.1701
<i>Il Romolo.</i>	M.A. Ziani	Cumpleaños de Leopoldo I.	20.08.1702
<i>I gloriosi presagi di Scipone Africano.</i>	A. Ariosti	Onomástica del heredero José I.	31.03.1704 <sup>33</sup>
<i>Caio Popilio</i>	M.A. Ziani	Cumpleaños de Leopoldo I.	09.06.1704
<i>Il ritorno di Giulio Cesare, vincitore della Mauritania</i>	G. Bononcini	Regreso de José I desde Landau.	17.12.1704 <sup>34</sup>

La actividad operística es tan intensa, que la corte pronto va a necesitar un segundo poeta cesáreo. Gracias a las recomendaciones del marqués de Orsi, de Muratori

<sup>29</sup> El 6 de julio en Hadamowsky, “Barocktheater...”, 92.

<sup>30</sup> El 22 de noviembre en Hadamowsky, “Barocktheater...”, 93.

<sup>31</sup> El 3 de julio en Hadamowsky, “Barocktheater...”, 95.

<sup>32</sup> El 18 de enero en Hadamowsky, “Barocktheater...”, 95.

<sup>33</sup> El 19 de marzo en Bauer, *Opem...*, 41.

<sup>34</sup> El 19 de marzo en Bauer, *Opem...*, 84.

y de Zeno, **Pietro Antonio Bernardoni** (1672-1714) es elegido para el puesto en julio de 1701<sup>35</sup> y partirá para Viena en el mes de septiembre.

El nuevo poeta nace en Vignola el 30 de junio de 1672 en el seno de una prestigiosa familia. Muy pronto, llevado por su pasión por la poesía, comienza a escribir versos, así se ganó el ingreso en la *Accademia degli Animosi* de Venecia y el nombramiento como arcade en 1691. Dejó Vignola para probar suerte en Módena y después en Boloña, allí encontró la protección del marqués Juan Josefo Orsi. Sin embargo, ante la necesidad de ingresos fijos, se vio obligado a marcharse de Boloña y aceptar el empleo de secretario del duque Sforza en Piacenza, a cuyo servicio no permaneció mucho tiempo. Cambió de nuevo de ciudad y de patrón, y a finales de 1689 encontró un señor de su agrado, el conde Vernón en Torino, a quien acompañó a París en mayo de 1699, cuando fue nombrado embajador del duque de Saboya. La vida de la capital francesa no debió ser de su agrado porque la abandonó a finales de septiembre de ese año, para comenzar un peregrinaje que le devolvió a Boloña. Es por aquellas fechas cuando llega a Italia la noticia de que la corte vienesa busca un segundo poeta cesáreo, por entonces el primero era Cupeda.

Aunque la belleza de la capital imperial y el esplendor de su corte le entusiasmaron desde el primer momento, no olvidó su querida Boloña y por eso en 1703 la corte vienesa le permitió marchar a Italia para encontrarse de nuevo con sus amigos, regresando al año siguiente. Es en este año cuando fallece Cupeda y se queda como único poeta cesáreo, pero no por mucho tiempo. El 5 de mayo de 1705, tras una larga enfermedad, muere el emperador Leopoldo I, le sucederá su hijo José I que pronto verá la necesidad de un segundo poeta. El puesto es ofrecido a Apostolo Zeno, quien recientemente había contraído matrimonio y por eso rechaza el nombramiento; el siguiente en la lista será Silvio Stampiglia, un famoso autor de melodramas que aceptará de buen grado este honor. Pero la nueva adquisición de la corte vienesa no es del agrado de Bernardoni, no sólo porque éste hubiese preferido a Zeno, sino también porque el recién llegado ejercía el puesto a su mismo nivel y no como segundo poeta. Quizá fue este el motivo, además de la nostalgia, lo que le llevó a ausentarse de nuevo de Viena para marchar a Boloña en 1706, regresando al año siguiente.

Sus últimos años en la corte fueron muy productivos e intensos, por entonces ganaba 3.000 florines anuales y eso le permitía tener varios criados, carruaje y caballos. Esta vida tan agitada pudo ser la causa de su deseo de abandonar definitivamente la corte en 1710 para volver a Boloña y formar una familia. El emperador así se lo per-

---

<sup>35</sup> A este respecto podemos leer en una carta de Zeno: “*La elezione del nostro Bernardoni in poeta di S.M. Cesarea non poteva cadere in persona più a proposito per quell’impiego. Egli è giovane, ha del talento, della prontezza e dell’esercizio, e vi riuscirà fuor di dubbio*”, *Lettere di A. Zeno*, v. I, Venecia 1785, 50 (texto citado en Nava, M.L., “P.A. Bernardoni e il melodramma”, *Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province Modenesi*, Módena 1928, 97).

mite y con una pensión y el título de poeta cesáreo vitalicio regresa a Italia, allí se casa en 1711. Cuando ya el poeta ha visto cumplidos sus sueños y lleva una vida familiar tranquila y sosegada, muere repentinamente el 19 de enero de 1714 a la edad de 42 años.

Sus dramas son típicos de la corte, son dramas aristocráticos, en los que la historia de amor es fundamental. En el argumento se deja influir más por los trágicos franceses que por los griegos, abandonando las tramas complicadas y jugando con la oposición entre el deber y el placer; intenta mantener las tres unidades aristotélicas, especialmente la de acción; y se preocupó de la distribución racional de recitativos y arias. En definitiva, colaboró en gran medida en devolver al melodrama una estructura más simple, más equilibrada y digna<sup>36</sup>.

Óperas (1701–1710)<sup>37</sup>:

Título	Compositor	Festividad	Fecha
<i>La Clemenza di Augusto</i> *	J.J. Fux	Onomástica de Leopoldo I.	15.11.1702
<i>La Zenobia</i>		Cumpleaños de la emperatriz Eleonora Magdalena Teresa.	06.01.1703 <sup>38</sup>
<i>Numa Pompilio</i> *	G. Bononcini	Cumpleaños de Leopoldo I.	09.06.1703
<i>Arminio</i> *	A. Bononcini	Cumpleaños de José I.	26.07.1706
<i>Tigrane re d'Armenia</i>	A. Bononcini	Cumpleaños de José I.	25.07.1710

La muerte de Cupeda y el reciente matrimonio de Zeno, propiciaron el nombramiento de **Silvio Stampiglia** (1664-1725), como poeta de la corte de Viena por el nuevo emperador José I en el año 1706.

El libretista italiano nace el 14 de marzo de 1664 en Civita Lavinia, estudia leyes y matemáticas en el Colegio Nazareno de Roma, pero no tarda en dedicarse al teatro, y en 1690 fue uno de los catorce miembros fundadores de la *Accademia dell'Arcadia*.

En 1696 se traslada de Roma a Nápoles para entrar al servicio del virrey, el duque de Medinacelli, y después de su sucesor. Fue allí donde escribió sus primeros libretos de ópera, hasta entonces sólo había hecho revisiones de los textos escritos por otros libretistas. La Guerra de Sucesión española le obligó a regresar a Roma, donde trabajó para el príncipe Fernando de Médici hasta que ocupó el puesto de poeta cesáreo. Sin embargo, la temprana muerte del emperador truncó muy pronto su

<sup>36</sup> Para un tratamiento más detallado de su vida, *vid.* Nava, M.L., “P.A. Bernardoni...”, 88 ss.

<sup>37</sup> Hemos marcado con un asterisco (\*) sus *poemetti drammatici*, que han sido incluidos en este listado porque aunque son composiciones de un solo acto, su desarrollo y rima son iguales a los dramas musicales.

<sup>38</sup> Es posible que se representase en 1704 o en 1705.

carrera, a Carlos VI no le entusiasmaba demasiado su obra poética y fue cesado en 1714. De Viena marcha a Roma y después a Nápoles, donde muere en 1725.

Era un hombre de profunda cultura e intuición histórica. La mayor parte de sus óperas vienesas son escritas con ocasión de los carnavales, eso explica quizá la mezcla que hace en ellas de lo dramático y lo cómico. La Antigüedad Clásica en sus óperas se limita casi por completo a la antigua Roma, y la realidad histórica de la que parten no es más que un marco para la intriga amorosa y está a su servicio, por eso la modifica o la minimiza a su antojo. En este sentido, es el más caprichoso de los libretistas.

Óperas (1706-1714)<sup>39</sup>:

Título	Compositor	Festividad	Fecha
<i>Etearco</i>	G. Bononcini	Carnaval.	1707
<i>Turno Aricino</i>	G. Bononcini	Cumpleaños de José I.	26.07.1707
<i>Il Mario fugitivo</i>	G. Bononcini	Carnaval.	08.02.1708
<i>Li sacrifici di Romolo per la salute di Roma</i>	G. Bononcini	Cumpleaños de José I.	26.07.1708
<i>L'Abdoloмино</i>	G. Bononcini	Carnaval.	03.02.1709
<i>Caio Gracco</i>	G. Bononcini	Carnaval.	16.02.1710
<i>Alba Cornelia</i>	F. Conti	Carnaval.	05.02.1714

La muerte de Bernardoni y la marcha de Stampiglia habían dejado a la corte imperial de Viena sin poeta para las composiciones musicales de la nueva temporada teatral. Zeno sigue siendo la primera opción, pero el afamado historiador y poeta está ahora demasiado ocupado con su nueva profesión de periodista y atendiendo a las peticiones de los ducados italianos. La segunda opción será **Pietro Pariati** (1665-1733)<sup>40</sup>, quien después de todo era la mano derecha de Zeno y de quien ya Viena conocía su valía como poeta.

Pariati nace en Reggio el 26 de marzo de 1665, tras concluir su doctorado en leyes será secretario del marqués de Módena, a quien acompañará a Madrid en misión diplomática. En la capital española sus escándalos, sobre todo amorosos, le harán famoso y no quedarán sin castigo, debe regresar a Módena y en 1697 es encarcelado, primero en la cárcel de Rubiera y después de Módena. En noviembre de 1699 queda en libertad, pero es expulsado del ducado. Su primer destino será Venecia, allí no pue-

<sup>39</sup> Hemos incluido aquí sus *poemetti drammatici* por tratarse de composiciones de un solo acto pero con un desarrollo y rima igual al de los dramas musicales.

<sup>40</sup> Para una completa biografía de este libretista, *vid.* Campanini, N., *Un precursore del Metastasio*, Firenze 1904.

de dedicarse a la jurisprudencia pues su doctorado en leyes por la universidad de Regio de poco le servía en otro estado, y es entonces cuando decide ganarse la vida como escritor. Su talento fue reconocido por Zeno, con quien colabora en muchos libretos a partir del 1705<sup>41</sup>. Sin embargo, esta situación de dependencia no le aseguraba el porvenir, la fama de Zeno eclipsaba su trabajo en los libretos venecianos. Su oportunidad llegó cuando la corte de Viena, conocedora de los dramas suyos que se habían representado en el teatro ducal de Milano, le encarga un oratorio (*Il voto crudele*, 1712) y una serenata (*Ercole in cielo*, 1713)<sup>42</sup>. Consigue así darse a conocer en un importante centro operístico, al margen de Zeno y lejos de Venecia.

Es por eso que la muerte de Bernardoni, la marcha de Stampiglia y la segunda negativa de Zeno al puesto, le convirtieron en 1714 en el nuevo poeta cesáreo de los Habsburgo vieneses. En ese mismo año es nombrado también miembro de la *Accademia degli Arcadi*.

Hasta 1718 es el único responsable de los libretos de tema histórico y mitológico que se presentan en la corte, pero esta situación cambia cuando en septiembre de ese año Zeno acepta por fin el puesto de poeta cesáreo, pero con dos condiciones: no recibir nunca el encargo de escribir un ópera cómica y contar con la colaboración de Pariati<sup>43</sup>.

En el año 1724 Pariati escribe su último libreto, las grandes óperas van a ser a partir de ahora obra de Zeno. Hasta su muerte el 13 de octubre de 1733, permanece en la corte pero sin escribir nada, sus dramas se reponen una y otra vez, y los nuevos dramas musicales son de Zeno o de Pasquini.

Para sus óperas, que son propias de la corte, prefiere la temática mitológica a la histórica, y en ellas la intriga amorosa desempeña un importante papel. Por otra parte, son principalmente tragicomedias en las que los sirvientes forman parte de la trama e introducen el elemento cómico en la historia, por eso la mejor ocasión para su representación eran los carnavales, y así ocurre con cinco de las óperas en torno a la Antigüedad clásica; las otras celebran la onomástica o el cumpleaños de la emperatriz, y, curiosamente, ninguna de ellas está destinada a homenajear al emperador. Serán los poemas dramáticos de Zeno, los elegidos para conmemorar el natalicio o la onomástica de Carlos VI (*vid. infra*).

<sup>41</sup> Es posible que la relación entre Pariati y Zeno no se basase sólo en el mutuo interés por el teatro, Zeno, era también un humanista y jurista exiliado del ducado de Módena, *vid.* Gronda, G., "Per una ricognizione dei libretti di Pietro Pariati", en: Davoli, S., *Civiltà teatrale e settecento Emiliano*, Bologna 1985, 115-136.

<sup>42</sup> El oratorio se representó en Barcelona, en la capilla imperial, ante Carlos III (futuro Carlos VI) y la ópera en la corte vienesa, con ocasión del cumpleaños del emperador.

<sup>43</sup> *Lettere di A. Zeno*, v. II, Venecia 1785, 402-403 (texto citado en Seifert, H., "Pietro Pariati poeta cesareo", en: Gronda, G., *La carriera di un librettista. Pietro Pariati da Regio di Lombardia*, Bologna 1990, 60).

## Óperas (1714-1733):

Título	Compositor	Festividad	Fecha
<i>Il Ciro</i> <sup>44</sup>	F. Conti	Carnaval.	09.02.1715 <sup>45</sup>
<i>Il Finto Policare</i>	F. Conti	Carnaval.	11.02.1716 <sup>46</sup>
<i>Il Costantino</i> <sup>47</sup>	A. Lotti J.J. Fux A. Caldara	Onomástica de la emperatriz Isabel Cristina de Brunswick.	19.11.1716 <sup>48</sup>
<i>Cajo Marzio Coriolano</i> <sup>49</sup>	A. Caldara	Cumpleaños de la emperatriz Isabel Cristina de Brunswick.	28.08.1717 <sup>50</sup>
<i>Alessandro in Sidone</i> (con A. Zeno)	F. Conti	Carnaval.	06.02.1721 <sup>51</sup>
<i>Archelao re di Cappadocia</i>	F. Conti	Carnaval.	29.01.1722 <sup>52</sup>
<i>Creso</i>	F. Conti	Carnaval.	26.01.1723 <sup>53</sup>
<i>Costanza e Fortezza</i>	J.J. Fux	Cumpleaños de la emperatriz Isabel Cristina de Brunswick.	28.08.1723 <sup>54</sup>

Por fin, en el año 1718, **Apostolo Zeno** (1668-1750) acepta el cargo de poeta césareo, que había rechazado ya en varias ocasiones<sup>55</sup>. Ahora su esposa había fallecido y la corte acepta su petición de más sueldo y de ser reconocido como “historiador imperial”; además, recibe el encargo de crear una academia literaria en Viena. La oportunidad que se le ofrecía era demasiado atractiva como para no aceptarla.

Zeno nace en Venecia el 11 de diciembre de 1668 en el seno de una familia de buena posición social lo que le permitió recibir una buena preparación humanística.

<sup>44</sup> Es fruto de la reforma de un trabajo suyo anterior, *Il Ciro* del Carnaval de Venecia del año 1709.

<sup>45</sup> Se repone los días 12, 17 y 25 de este mismo mes y el 4 de marzo, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 101.

<sup>46</sup> Se repone los días 13, 16, 18, 22 y 25 del mismo mes, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 101.

<sup>47</sup> El texto es el resultado de una revisión de Pariati del drama escrito con Zeno que se representó en otoño de 1711 en Venecia.

<sup>48</sup> Se repone los días 22 y 28 del mismo mes, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 102.

<sup>49</sup> Este libreto lo escribe siguiendo su *Cajo Marzio Coriolano* de Boloña (1707).

<sup>50</sup> Se repone los días 4 y 18 de septiembre, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 102.

<sup>51</sup> Se repone los días 10, 22 y 25 del mismo mes, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 104.

<sup>52</sup> Se repone los días 10 y 16 de febrero, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 104.

<sup>53</sup> Se repone los días 4 y 8 de febrero, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 105.

<sup>54</sup> Se repone el 2 de septiembre, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 105.

<sup>55</sup> En 1696 rehúsa por no estar de acuerdo con el salario, *vid.* Negri, F., *Vita di A. Zeno*, Venice 1816, 59; en 1705, por causa de su reciente matrimonio; y en 1714 porque tenía demasiados compromisos en Italia a los que no podía responder con una negativa.

No siguió una carrera universitaria y optó desde muy temprano por una carrera literaria en la escena veneciana, donde no tardó en alcanzar el éxito. Su fama como poeta y su interés por recuperar el buen gusto literario para su tiempo, le llevaron a ser miembro fundador de la *Accademia degli Animosi* y de la *Accademia dell'Arcadia*.

Pero el veneciano fue más que un poeta cesáreo, en sus largas charlas con el emperador le aconsejaba sobre cómo dirigir la Biblioteca o la colección de monedas; el emperador era para él “su amigo, su pariente, su protector”<sup>56</sup>. Y aunque regresa a Venecia en septiembre de 1731 con una pensión vitalicia de 1.000 florines, hasta 1737 siguió enviando algún texto a la corte vienesa.

La mayoría de sus dramas están estructurados en tres o cinco actos y en ellos se observa un mayor interés por la acción que por los momentos contemplativos de los protagonistas, así se explica la importancia del recitativo y que sus libretos estén concebidos más para ser leídos que para ser cantados. Es el menos músico de los libretistas, para él la música impide que la ópera se acerque al objetivo catártico de la tragedia; es para el poeta, en palabras de Gallarti “*un addobbo necessario all'edonismo mondano dell'opera ma contrario alla serietà ed al rigore estetico del dramma (...). La vera tragedia non può sopportare i fronzoli decorativi della musica*”<sup>57</sup>.

Otro rasgo a destacar es la fidelidad a las fuentes que utiliza, principalmente a las históricas, entre las que destacan Heródoto, Tucídides, Procopio, Cornelio Nepote, Plutarco y Livio; además, echa mano de dramaturgos franceses como Quinault, Rotrou, Corneille y Racine, así como de los libros de viajes y memorias. No hay que olvidar que es un erudito de la historia, de la filología, de las antigüedades y de la numismática, además de poeta y crítico literario; ni tampoco que era propietario de una gran biblioteca.

De gran importancia es también su famosa reforma del libreto, con la que Zeno continuó un proceso que ya había comenzado con Aureli (1652-1708) y que prosiguieron otros libretistas, entre los que ocupan un lugar destacado los de la corte de Viena<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> Weilen, *Zur Wiener Theatergeschichte...*, 83.

<sup>57</sup> Gallarati, *Musica e maschera...*, 18.

<sup>58</sup> Sus puntos principales son los siguientes: eliminación de las partes cómicas del drama, así como del aparato alegórico y mitológico que propiciaba la dispersión argumental y multiplicaba los cambios de escena; la reducción del número de personajes, todos ellos interconexiónados por la relación amorosa; un único tema principal siempre acompañado por uno secundario de temática amorosa; la división del drama en tres, cuatro o cinco actos con escenas dramáticas donde tendrá lugar la confrontación de los personajes, que irá elevándose hacia el clímax y el desenlace bajo la forma de una escena final triunfal; disminución del número de arias, sólo una al final de cada escena con el fin de no romper la unidad de la acción; desarrollo más riguroso de la *liaison des scènes*, técnica consistente en que en todas las escenas permanezca un personaje de la escena precedente. Para más detalles sobre el contenido de esta reforma, vid. Fehr, M., *Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes*, Zürich 1912; Freeman, R., “Apostolo Zeno’s Reform of the Libretto”: *Journal of American Musicological Society* 21, 1968, 321-341; Smith, P.J., *The Tenth Muse: a Historical Study of the Opera Libretto*, New York 1970.

En este proceso de renovación, Zeno, que es todo un moralista, contribuye en gran manera a que el drama lírico sea un instrumento para incitar a su público a la piedad y a la virtud; sus personajes, excepto el “villano”, estarán movidos por valores nobles y éticos, son héroes ejemplares de la historia, que anteponen el deber a sus deseos. Es el momento de esplendor de la ópera heroica, los altos ideales y los nobles sentimientos de los protagonistas otorgan al drama lírico la función educativa y social que habían descuidado los libretistas anteriores, demasiado preocupados por el efectismo escénico y sonoro. Y así se explica que más de la mitad de sus óperas en torno a la Antigüedad clásica se construyan a partir de “hechos memorables” y “grandes hombres” de la República romana.

Óperas (1718-1729):

Título	Compositor	Festividad	Fecha
<i>Lucio Papirio Dittatore</i>	M. Caldara	Onomástica de Carlos VI.	04.11.1719 <sup>59</sup>
<i>Alessandro in Sidone</i> (con P. Pariati)	F. Conti	Carnaval.	06.02.1721
<i>Meride e Selinunte</i>	M. Porsile	Cumpleaños de la emperatriz Isabel Cristina de Brunswick.	28.08.1721 <sup>60</sup>
<i>Ormisda</i>	M. Caldara	Onomástica de Carlos VI.	04.11.1721 <sup>61</sup>
<i>Scipione nelle Spagne</i> <sup>62</sup>	M. Caldara	Onomástica de Carlos VI.	04.11.1722 <sup>63</sup>
<i>I due Dittatori</i>	M. Caldara	Onomástica de Carlos VI.	04.11.1726 <sup>64</sup>
<i>Ornospade</i>	M. Caldara	Onomástica de Carlos VI.	04.11.1727 <sup>65</sup>
<i>Mitridate</i>	M. Caldara	Onomástica de Carlos VI.	04.11.1728 <sup>66</sup>
<i>Cajo Fabbricio</i>	M. Caldara	Onomástica de Carlos VI.	13.11.1729

En 1729 la corte de Viena, por recomendación de Zeno, ofrece el cargo de poeta cesáreo a Pietro Metastasio (1698-1782), quien viaja a la capital austriaca en abril de 1730 donde permanecerá diez años, hasta la muerte del emperador Carlos VI.

<sup>59</sup> Se repone los días 11 y 22 del mismo mes y el 2 de diciembre, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 103.

<sup>60</sup> Se repone los días 6 y 18 de septiembre, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 104.

<sup>61</sup> Se repone los días 9, 22, 25 y 29 del mismo mes, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 104.

<sup>62</sup> Puesta en escena por primera vez en Barcelona, 1710, y después en Milán (1711) y Nápoles (1714), *vid.* Sartori, C., *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, v. V, Cuneo 1992, 154.

<sup>63</sup> Se repone los días 8, 17, 22 y 26 del mismo mes, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 105.

<sup>64</sup> Se repone los días 10, 25 y 30 del mismo mes, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 107.

<sup>65</sup> Se repone los días 9 y 16 del mismo mes, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 108.

<sup>66</sup> Se repone los días 10, 22 y 25 del mismo mes, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 109.

### LAS ÓPERAS HEROICAS.

El tema central es siempre una historia de amor en la que se cruzan los sentimientos de dos o tres parejas de amantes, siguiendo un esquema muy similar, del tipo A debe casarse con B, pero B ama a C, quien a su vez está enamorado de D, y éste de A. En la construcción de esta trama amorosa no faltan disputas por el trono, odio a los progenitores, infidelidades reales o fingidas, el habitual enfrentamiento entre el deber y el placer, parientes de sangre que no se reconocen hasta el final, cartas que llegan al destinatario menos adecuado, castigos desmesurados, hombres que se disfrazan de mujeres o a la inversa, sirvientes y nodrizas como intermediarios de la relación amorosa, etc. De esta manera, lo que se vaticina como sencillo en la escena primera del primer acto, se va complicando tanto que resulta a veces difícil comprender el rápido final feliz de la escena que cierra la ópera. Y todo esto *che si finge*, se construye sobre el argumento histórico que el libretista encuentra en las fuentes grecolatinas, bien a través de su consulta directa, como con toda seguridad haría Zeno; bien sirviéndose de traducciones o resúmenes versionados; o utilizando antiguos libretos, algo habitual entre muchos libretistas.

Autores como Heródoto, Virgilio, Estrabón, Valerio Máximo, Plutarco, Tácito, Pausanias, etc. proporcionaban a los libretistas el punto de partida para escribir su drama y las coordenadas espacio-temporales que necesitaba su intriga amorosa. Además, con la autoridad de un clásico justificaban la estructura de la obra, al mismo tiempo que conseguían la protección erudita. Esta dualidad entre historia y ficción estaba presente en el “argumento” del libreto: primero se exponían los hechos reales, en muchos casos con la mención de la fuente clásica; y después lo *che si finge*, que debía ser verosímil.

Para nuestro objetivo, la historia de amor no deja de ser algo anecdótico, lo que sí nos interesa es la base histórica sobre la que se apoya toda la ficción, así como los personajes históricos que intervienen en la misma. Veamos entonces qué momentos y protagonistas de la Antigüedad servían para celebrar los acontecimientos más relevantes de la familia imperial austriaca.

Desde 1661 hasta 1729, el marco cronológico de los poetas cesáreos pre-metastasianos, la Antigüedad clásica fue el contexto elegido para festejar los natalicios de la pareja imperial y de su familia en 44 ocasiones. Por ejemplo, bajo Leopoldo I, algunos de los cumpleaños de su segunda esposa Claudia Felicitas (1653-1676) y principalmente de la tercera, Eleonora Magdalena Teresa (1665-1720); de la emperatriz viuda Eleonora II Gonzaga (1630-1686), casada con su padre en terceras nupcias; de Mariana de Austria (1634-1696), su hermana y madre de su tercera esposa; de su hijo José I; y principalmente los del emperador (20 natalicios). El segundo acontecimiento más celebrado con este tipo de drama lírico, fueron las onomásticas (19), pero en este caso sólo las de la pareja imperial o las de los príncipes herederos. Le siguen los carnavales, principalmente bajo José I y Carlos VI; los nacimientos, el de la

Archiduchesa Ana María, hija de Leopoldo I y Claudia Felicitas, que murió el mismo año (1674), y el del heredero al trono, José I (1678). Y, por último, el regreso triunfante de una aventura militar, la del príncipe heredero José I tras la conquista de Landau (1704).

Los poetas cesáreos pre-metastasianos escribieron un total de setenta y cinco óperas heroicas ambientadas en la Antigüedad Clásica, concebidas a partir de hechos y personajes memorables de la Grecia arcaica y clásica, del Imperio persa, del reinado de Alejandro Magno y de sus sucesores, y, por último, de la Roma monárquica, republicana e imperial. En su actividad creadora no sólo les influyó su más que probada formación humanística, sino también su condición de “cesáreos”, que marcaba, sin lugar a dudas, una estrecha relación entre el libretista oficial de la corte y el emperador o los miembros de la familia imperial que, como reza en los libretos, eran quienes directamente encargaban el trabajo; este vínculo sería mucho más estrecho cuando el propio emperador participaba activamente en la composición de la música, como era el caso de Leopoldo I. Bajo estas circunstancias, no es disparatado imaginarse al homenajeadado y/o a quien había solicitado el libreto, discutiendo con el libretista tanto la elección del tema, como muchos de los detalles del argumento. Y aunque esto no ocurriese, no hay que olvidar que para un libretista la corte era como el “Jardín del Edén”, que la protección imperial le garantizaba prestigio social y que, al finalizar su servicio, regresaba a casa con una pensión vitalicia y como un individuo honorable. En esta coyuntura, difícilmente se permitía alguno de ellos no ensalzar al emperador y a su familia, no cumplir con las expectativas de la propaganda imperial.

La historia de la Grecia arcaica y clásica adquiere un principal protagonismo con Minato y Cupeda, libretistas de Leopoldo I. Minato se sirve de un modelo de fidelidad conyugal, *Chilonis*, la esposa del rey espartano Teopompo, para celebrar el cumpleaños de la emperatriz viuda Eleonara (*Chilonida*, 1677); el natalicio de Eleonora Magdalena Teresa, la tercera esposa del emperador, se celebra con uno de los siete sabios de Grecia, *Bias*, gobernador de Priene y arquetipo de hombre justo e ingenioso (*Gli stratagemmi di Biante*, 1682). Para los natalicios de Leopoldo I, elige un ejemplo de amor a la patria, Aristomenos de Mesenia (*Aristomene Messenio*, 1670); a Zaleuco, un legislador semilegendario de la ciudad de Locros, prototipo de legislador justo y de padre clemente (*Zaleuco*, 1675); y en 1681 a Temístocles, el militar y estadista griego por excelencia (*Temistocle in Persia*). Para su onomástica opta por Pelópidas, insigne general tebano que ayuda a las ciudades de Tesalia en su lucha contra el tirano Alejandro de Feras (*Peopida Tebano in Tessaglia*). En 1699 Cupeda es el encargado de escribir el libreto para la ópera del cumpleaños de Eleonora Magdalena Teresa, el argumento es el amor y la valentía de una joven caria, gracias a la cual los melios pudieron salvar su vida (*La fede publicca*).

Los libretistas de José I y Carlos VI, sólo escriben dos óperas “griegas”, que en ambos casos forman parte del programa operístico de los carnavales; aquí no se pla-

nifica su puesta en escena como un homenaje directo al emperador o a algún miembro de su familia en ocasión de cumpleaños u onomástica<sup>67</sup>.

Del Imperio persa los poetas cesáreos sienten una especial predilección por la figura de Ciro II, que con la conquista de Media, Lidia y Babilonia fundó el imperio más grande conocido hasta ese momento. Su legendaria infancia y el trato amable hacia los monarcas sometidos (Creso, rey de Lidia), son temas que se repiten bajo Leopoldo I y Carlos VI<sup>68</sup>.

Pero, sin duda, el mayor conquistador de la historia y el monarca absoluto por excelencia fue Alejandro Magno, y si ya fue un modelo a imitar para los grandes generales y emperadores romanos, la libretística no lo pasó por alto. Es retratado como un monarca magnánimo cuando devuelve la libertad a la hija del rey persa Darío y a éste su trono (*La generosità d'Alessandro* de Sbarra, 1662); como un hombre de sentimientos nobles y altruista en *La lanterna di Diogene* (Minato, 1674); o bien como un monarca magnánimo y justo que indulta a la mujer tebana que haciendo justicia mata al capitán de Alejandro que la violó (*La vendetta dell'Honestà* de Minato, 1687); o como un rey defensor de las causas justas, cuando destituye del trono de Sidón al usurpador Estratón, un esclavo de la lujuria, devolviéndoselo a Abdolomino (*L'Abdolomino* de Stampiglia, 1709; *Alessandro in Sidone* de Pariati y Zeno, 1721). Sólo en una ocasión es señalado como un tirano, cuando no libera a un filósofo que no le era grato, teniendo que luchar Lisímaco con un león para conseguir la libertad de su amigo (*La vittoria della Fortezza* de Minato, 1687).

El periodo de luchas dinásticas que siguió a la muerte de Alejandro Magno y los diferentes reinos helenísticos que se constituyeron sobre la herencia alejandrina, forman también parte del repertorio operístico de estos momentos. En 1673 Minato elige como tema para celebrar la onomástica de la emperatriz viuda Eleonora, las luchas por el poder en el seno de la casa de Macedonia que capitaneó Casandro (*Tessalonica*). Dos años más tarde la ópera del cumpleaños de la segunda esposa de Leopoldo I tendrá como argumento la expulsión de Eácides, rey de Épiro, y la salvación de su hijo Pirro, todavía un bebé, gracias a Androcleón y a Glaucias, rey de los ilirios, en este reino crece el joven Pirro que acabará recuperando el trono del Épiro (*Pirro* de Minato, 1675). Para la onomástica de la tercera esposa en 1697, el tema elegido es la crueldad de Aristotimo, tirano de Elis, con las mujeres eleas y sus hijos, y la valentía y coraje que mostraron en su desgracia (*La tirannide abbatuta dalla virtù* de Minato, 1697). En cinco ocasiones, el cumpleaños de Leopoldo I se celebra con este tipo de argumentos: en 1670 el protagonista será Leónidas II, rey de Esparta, exiliado en

<sup>67</sup> Stampiglia, *Etearco* (1707) y Pariati, *Il finto Policare* (1716).

<sup>68</sup> Ambos temas son tratado por Amalteo (*Il Ciro crescente*, 1661) y Minato (*Creso*, 1678) bajo Leopoldo I y por Pariati (*Il Ciro*, 1715; *Creso*, 1723) bajo Carlos VI. Con José I no se pone en escena ninguna ópera de argumento persa.

Tegea y seguido hasta allí por su esposa Almira (*Leonida in Tegea* de Minato); en 1685, *La più generosa Spartana* de Minato, que recrea la lucha entre Pirro y los espartanos, destacando el valor de las mujeres de Esparta, como Arquidamia, y el de Acrótato, hijo del rey Areo y amante de Quilónide, esposa de Cleónimo, el espartano que ha alentado a Pirro a la lucha; en 1688, el argumento de la ópera es el exilio de Cleombroto II, rey de Esparta, mientras Leónidas II estaba en el exilio, que será acompañado voluntariamente por su esposa Cleónima, hija de Leónidas (*La moglie ama meglio* de Minato); en 1695, el monarca helenístico es Antioco el Grande de la dinastía seléucida, que se finge ciego para descubrir qué ministros le son traidores (*La finta cecita di Antioco il Grande* de Cupeda); y, por último, la historia de la fundación del reino de los partos por Arsaces en *L'Arsace fondatore del regno de Parthi* de Cupeda (1698).

La última ópera de este periodo histórico es el *Tigrane re d'Armenia* de Bernardoni, con la que se festejó el cumpleaños de José I en 1710. Es la época en la que Tigranes se une a Mitrídates VI del Ponto para luchar contra Roma, la alianza se sella con su matrimonio con Cleopatra, hija del rey del Ponto. Sin embargo, el libretista finge una grave enemistad entre ambos y por eso Tigranes, que todavía no es rey, enamorado de la belleza de Cleopatra, se traslada de incognito a la corte de Mitrídates donde se convierte en un general prestigioso.

Sin embargo, la gran protagonista de los argumentos heroicos va a ser Roma, principalmente la República. Para el periodo monárquico sólo contamos con media docena de libretos, cuyos principales protagonistas son Rómulo (*Il Ratto delle Sabine* de Minato, 1674; *Il Romolo* de Cupeda, 1702; *Li sacrifici di Romolo per la salute di Roma* de Stampiglia, 1708) Numa Pompilio (*Numa Pompilio* de Bernardoni, 1703), Tulo Hostilio (*Tullo Hostilio aprendo il Tempio di Giano* de Minato, 1684) y Turno Herdonio (*Turno Aricino* de Stampiglia, 1707). Por un lado tenemos a tres reyes semilegendarios, hombres fundadores responsables directos o indirectos de la grandeza que alcanzará Roma, y que por eso mismo han permanecido en la memoria colectiva de generación en generación, convirtiéndose desde sus orígenes en puntos de referencia para las generaciones futuras. El primero como fundador de una ciudad que estaba destinada a convertirse en la dueña y señora del mundo conocido; el segundo como autor del calendario religioso, los sacerdocios y los cultos, como un gobernante piadoso y pacífico<sup>69</sup>. El tercero, por el contrario, era violento y belicoso, el rey que destruyó Alba Longa. Ambas imágenes encajan perfectamente con la de Leopoldo I, un monarca que fomentó el catolicismo a la vez que era tolerante con el protestantismo, y que tuvo que hacer frente al peligro otomano y a la poderosa influencia de la Francia de Luis XIV. Bajo su reinado las puertas del templo de Jano se

<sup>69</sup> En Tito Livio, su reinado viene definido por palabras-clave como *iustitia religioque* (1.18.1), *ius* (1.19.1), *virtutes* (1.18.4), *pax* (1.19.1-4; 1.21.5) *pietas, fides, iusiurandum* (1.21.1).

abrieron en frecuentes ocasiones, como hizo Tulo Hostilio al tomar las armas contra los albanos.

En el *Turno Aricinio* (1707), Stampiglia nos relata la venganza de Tarquinio el Soberbio sobre la persona de Turno Herdonio, un príncipe de Aricia contrario a la política del rey de Roma, un obstáculo para los planes de Tarquinio de reforzar las alianzas entre Roma y los latinos. Herdonio es el símbolo del valor guerrero al servicio de la independencia de los pueblos itálicos; por el contrario, Tarquinio representa al perfecto tirano, al otro sol que brilla en Europa.

Como ya hemos apuntado en varias ocasiones, la República romana ocupa en la trama operística de finales del XVII y principios del XVIII un lugar de excepción. Un total de 27 libretos, en su mayoría compuestos a partir de relatos de Tito Livio y de Plutarco, nos ofrecen un panorama bastante completo de este periodo de la historia de Roma. Sus protagonistas son un modelo de virtudes, excelentes militares y estadistas conscientes de sus deberes para con el estado. Veamos algunos de los ejemplos más significativos: Lucio Junio Bruto, que liberó a Roma de la tiranía de Tarquinio el Soberbio (*La varietà di fortuna in L. J. Bruto* de Minato, 1692); Marco Curcio que para salvar a su patria se arrojó dentro de una sima (*Curzio* de Minato, 1679); los planes de Perolla de matar a Aníbal mientras era huésped de su padre, incumpliendo así las leyes de hospitalidad (*Gli affetti più grande, vinti dal più giusto* de Cupeda, 1701); Tito Quinto Flaminio, que vengó a Roma de intrigas de Filippo y fue el gran liberador de Grecia, llegando a tener un poder sin paralelos desde Alejandro Magno (*Il vincitore magnanimo in Tito Quinto Flaminio* de Minato, 1678/ 1692); Cayo Popilio, que gracias a su ingenio y pericia diplomática evitó un conflicto entre el rey seleúcida Antioco IV y el rey de Egipto Tolomeo VI (*Caio Popilio* de Cupeda, 1704); Lucio Licinio Lúculo, un gran político y excelente militar, que al ser injustamente tratado tras su regreso de Asia y al ver la corrupción que reinaba en Roma, se retiró de la vida política para convertirse en un protector de las artes y de las letras (*Il delizioso ritiro di Lucullo* de Minato, 1698). Y muchos otros que ya eran vistos por sus propios conciudadanos como los líderes romanos por excelencia, eran grandes militares, excelentes hombres de estado, justos y magnánimos, moderados, serenos ante las adversidades, defensores de los oprimidos, piadosos, etc. Eran, en definitiva, hombres ejemplares.

No faltan tampoco ejemplos de piedad filial, como la de Tito Manlio Torcuato, que defendió a su padre, el dictador Lucio Manlio Imperioso, cuando el tribuno Marco Pomponio le obligó a comparecer ante el pueblo por los malos tratos que propinaba a su hijo, a quien retenía en el campo tratándole como un esclavo (*La forza dell'amor filiale* de Cupeda, 1698). El modelo romano de mujer casta, modesta, magnánima y generosa lo encarna la vestal Claudia en *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali* (Minato, 1674), ópera encargada por Leopoldo I para celebrar lo que el pensó que iba a ser el nacimiento del heredero al trono, y cuya finalidad era homenajear a Claudia Felicidad,

la mujer que podía poner fin a las preocupaciones dinásticas de los Habsburgo austriacos.

Tampoco lo libretistas olvidan manifestaciones ejemplares de amor conyugal, con las que celebrar los cumpleaños de insignes mujeres de la familia imperial, como la emperatriz viuda Eleonora y la emperatriz Eleonora Magdalena Teresa: el amor de Tiberio Graco y su esposa Cornelia en *Il marito ama più* de Minato (1688); la fidelidad de Sulpicia y Turia Lucrecia, esposas de dos proscritos por los triunviros, que expresan el apoyo a sus esposos bien siguiéndole en el exilio (*Sulpitia* de Minato, 1672), o bien escondiéndole en casa arriesgando así su vida (*Turia Lucrecia* de Minato, 1675).

Sin embargo, para los libretistas pre-metastasianos la presencia de la Roma imperial es casi anecdótica. En *La clemenza di Augusto* (Bernardoni, 1702), se utiliza el descubrimiento de un complot contra el emperador comandado por Claudia, la hija de Marco Antonio, y el perdón final de Augusto, para ensalzar la clemencia de Leopoldo I. Una virtud a la que se había asociado la familia de los Habsburgo y que garantiza un buen gobierno por ser el rasgo distintivo del “rey justo” y del “rey sabio”<sup>70</sup>. Con *La prosperità di Elio Sejano* (1670), Minato avisa sobre las consecuencias de un ejercicio desmesurado del poder. La visión de la Roma imperial se completa con los emperadores Adriano (*Adriano su monte Casio* de Minato, 1677), Gordiano III (*Il Gordiano Pio* de Cupeda, 1700) y Constantino (*Il Costantino* de Pariati y Zeno, 1716)<sup>71</sup>.

\* \* \*

La ópera ocupaba en la corte vienesa un lugar de primer orden y no se comprendía una celebración imperial, como onomásticas, cumpleaños, enlaces matrimoniales o nacimientos, sin la puesta en escena de un drama lírico. Y así, las nuevas costumbres protocolarias entrañaron el nacimiento de una nueva figura cortesana, la del “poeta cesáreo”. A partir de este momento, la familia imperial tiene a su servicio a un afamado libretista de origen italiano, miembro en la mayoría de los casos de las más prestigiosas academias literarias italianas y dotado de una excelente formación humanística. Él es quien recibe el encargo de escribir el drama lírico al que después el compositor pondrá música, él es el interlocutor principal del que encarga el trabajo, habitualmente la pareja imperial; y son patrono y cliente quienes deciden el tema y su desarrollo, siempre respetando las directrices de la propaganda imperial.

<sup>70</sup> Sen., *De Clem.*, 2.3.1.

<sup>71</sup> En *Il Costantino* el tema es también “clemencia imperial”, aquí quien recibe el perdón es Maximiano, padre de Fausta, la esposa de Constantino, que promueve un complot para asesinar al emperador y hacerse con el trono. Otro motivo es la lucha entre el amor filial y el amor conyugal, que en este caso es razón de estado.

Bajo estas circunstancias se escriben las óperas heroicas en las que el poeta da vida a un enredo amoroso, construido a partir de un marco prestado por la Historia, en el caso que nos ocupa por la Antigüedad clásica. Heródoto, Tito Livio, Virgilio, Estrabón, Valerio Máximo, Plutarco, Tácito, etc. son las principales fuentes de estos poetas cortesanos, sus relatos les proporciona la base argumental a su drama, los “hechos memorables” y los “personajes ejemplares” necesarios para celebrar los éxitos del emperador, glorificar la paz y la conservación del orden, legitimar la posición del privilegio del monarca y de su dinastía, garantizar la continuidad del “buen gobierno” y de la propia dinastía. Los comportamientos ejemplares de la Antigüedad en clave de ópera, eran el mejor instrumento para mostrar a la corte que el monarca estaba en posesión del canon de virtudes que le convertía en el único capaz de proteger a sus súbditos del peligro exterior, de asegurar la paz y, principalmente, de garantizar la *salus publica*. La ópera era en la “nueva Roma” un instrumento más en manos de una política propagandística cuya máxima era mostrar que el monarca y su dinastía, ofrecían “el mejor de los mundos para vivir”. Y todo este despliegue publicitario tenía lugar dentro de la corte, ante la nobleza austriaca y, en ocasiones, europea.



## EL SILA DE GAMERRA

CARMEN HERREROS GONZÁLEZ\*

### *Resumen.-*

En el artículo que presentamos a continuación analizamos la figura del personaje de la antigüedad romana Sila en la ópera *Lucio Sila* de Giovanni De Gamerra, haciendo hincapié en la transformación que del personaje hizo el libretista para poder adecuarlo a los fines para los que pretendía ser utilizado en el contexto de la monarquía absolutista de los Austrias en el siglo XVIII en el Norte de Italia.

### *Abstract.-*

In the article that we present later we analyze the figure of the personage of the Roman antiquity(antique) Sila in the opera *Lucio Silla* of Giovanni Of Gamerra, emphasizing in the transformation that about the personage the librettist did to be able to adapt it to the purposes for those he was trying to be used in the context of the absolutist monarchy of the Austrias in the 18th century in the North of Italy.

*Palabras clave:* Sila, Ópera barroca, Absolutismo, Clemencia.

*Key words:* Silla, Baroque opera, Absolutism, Clemency.

## INTRODUCCIÓN.

La Antigüedad ha sido utilizada como fuente y modelo de comportamiento, de política, de literatura y de filosofía, entre otras muchas materias, a partir del Renacimiento y hasta la misma actualidad. Concretamente durante el Antiguo Régimen fue utilizada desde muchos y numerosos puntos de vista<sup>1</sup>, considerándose como un punto de inflexión la década de los años treinta del siglo XVIII, pues en la corte napolitana del rey Carlos VII (futuro Carlos III de España), se descubrieron las

---

\* Universidad de La Rioja. Correo electrónico: carhergonz@yahoo.es

<sup>1</sup> Carrasco M./ Elvira, M. A., (eds.), *Ex Roma Lux. La Roma Antigua en el Renacimiento y el Barroco*, Madrid 1997; Schnapp, A., *La conquista del pasado*, Torino, 1994; Ginzo, A., *El legado clásico*, Alcalá de Henares, 2002; muy interesantes son también los diversos artículos de los dos volúmenes de la *Revista de Historiografía* 7, 2007.

excavaciones de Herculano y Pompeya<sup>2</sup>, que ampliaron los horizontes de la antigüedad romana hasta lo inimaginable.

Dentro de las diversas utilizaciones de esa antigüedad paradigmática nos vamos a detener en un aspecto muy concreto, el de la apropiación de personajes romanos y de sus características, como protagonistas/modelos durante el siglo XVIII de las tramas musicales del género por excelencia del Antiguo Régimen, la ópera. Para ello nos centraremos en la ópera *Lucio Sila*<sup>3</sup>, del libretista Giovanni de Gamerra (1743-1803)<sup>4</sup>, (con modificaciones de Metastasio<sup>5</sup>), estrenada en el Teatro Regio Ducal de Milán en los carnavales de 1772-1773 en honor al Archiduque Fernando, Príncipe Real de Hungría y Bohemia, Archiduque de Austria, duque de Borgoña y de Lorena, Lugarteniente, Gobernador y Capitán General en la Lombardía austriaca y a la Archiduquesa María Ricarda Beatriz del Este, princesa de Módena.

Era habitual en la Edad Moderna la celebración a través de diversos tipos de festejos de actos relacionados con la jerarquía de poder, bien fueran nacimientos, honras fúnebres, bautizos, matrimonios, entradas triunfales, coronaciones o incluso el propio poder. En esta línea la representación operística es fundamental en la corte de los Austrias, como paradigma de celebración más frecuente y adecuada para todo tipo de ceremonias en honor a los miembros de la familia imperial (cualquier miembro)<sup>6</sup>. En otras cortes, como la de los Borbones, en el mismo siglo XVIII encontramos, en cambio, la exaltación de la monarquía a través de actos diferentes, como los puramente religiosos<sup>7</sup>.

---

<sup>2</sup> Cfr. Franchi Dell'Orto, L., (ed.), *Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca archeologica*, Roma 1993; García y García, L., *Nova Biblioteca Pompeiana. 250 anni di bibliografia archeologica*, Roma 1998.

<sup>3</sup> Fue compuesta por Mozart (1772) y estrenada en los carnavales milaneses en el Teatro Regio Ducal de Milán el día 26 de diciembre de 1772, con un espectacular éxito, que hizo que se representara 26 veces más para caer en el olvido, no siendo recuperada hasta 1975 cuando se reestrenó en versión de concierto en Salzburgo.

<sup>4</sup> Sobre el libretista: Marri, F., "Lettere di Giovanni De Gamerra (I)": *Studi Musicali* 1, 2000, 71-183; "Lettere di Giovanni De Gamerra (II)": *Studi Musicali* 2, 2000, 293-452; "Lettere di Giovanni De Gamerra (II)": *Studi Musicali* 1, 2001, 59-127.

<sup>5</sup> Sobre los diferentes libretos y composiciones de la ópera *vid.* Esch, Ch., *Lucio Sila. Vier Opera-Seria-Vertonungen aus der Zeit zwischen 1770 und 1780*, Band I, Collection d'Etudes Musicologiques Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Baden-Baden 1994 y Candiani, R., "Giovanni di Gamerra e il libretto del Lucio Sila", *Libretti e librettisti italiani per Mozart*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1994, 13-45 y muy especialmente la nota 37 en p. 34.

<sup>6</sup> Dietrich, M., "Le livret d'opera et ses aspects sociaux a la cour de Léopold I", in: Jacquot, J. (ed.) *Dramaturgie et société*, Paris 1968, 203.

<sup>7</sup> Torremocha, M./ Cabeza, A./ Martín de la Guardia, R., "Conmemoraciones festivas en Roma: Los natalicios de los borbones españoles durante el siglo XVIII": *Hispania LIV/3*, 188, 1994, 875. Con los Borbones, tal y como se desarrolla en este artículo, eran fundamentales los festejos relacionados con los nacimientos porque garantizaban la continuidad del poder, aunque a partir del siglo XVIII se percibe

En Viena la ópera se vivía como un espectáculo propio de la corte y de la nobleza que estaba alrededor. La lengua era el italiano y las tramas, superado el obstáculo de la censura imperial, tenían preferencia a magnificar y exaltar la calidad moral de los comitentes.

A partir de 1720 se produce, bajo la influencia de Metastasio, la costumbre de ilustrar las tramas de las obras o los anteactos con sugerencias que debían tener una lectura política o moral y que iba a estar directamente relacionada con una determinada visión que se quería infundir en el público sobre el personaje al que estaba dedicada la obra. El cambio sufrido en la temática a finales del Seiscientos produce una progresiva introducción de argumentos históricos en los que los asuntos morales tienen gran protagonismo con fines fundamentalmente de pedagógicos. Aparecen un conjunto de virtudes que se repiten de forma insaciable y que quieren asimilarse a los gobernantes como la madurez, la magnanimidad, la moderación, la fortaleza, la amistad o el amor<sup>8</sup>.

Ese cambio fue debido fundamentalmente a la influencia clásica proveniente del teatro francés y al deseo de recuperar una calidad literaria basada en la normativa clásica que implicaba, sobre todo, el respeto por el buen gusto y la fidelidad al pasado histórico grecolatino. Los libretistas estaban convencidos de que debía desprenderse especialmente una lección moral de la historia que relataban y de los personajes que la protagonizaban, con hincapié en los de carácter noble como héroes, monarcas o princesas. Un hecho íntimamente ligado, en realidad, al despotismo ilustrado de los monarcas absolutos de estos momentos, basado en la superioridad moral de la nobleza que tenía origen heroico/divino y en cuya cabeza se encontraba el monarca, que por definición poseía cualquier virtud en grado máximo<sup>9</sup>.

Entre todas estas virtudes que se representan y que la Antigüedad ponía a disposición, la clemencia gozó de cierto protagonismo, con la búsqueda insaciable de personajes portadores de la misma.

Otra característica de las tramas musicales de estos momentos es que las virtudes que los protagonistas de las mismas poseen no son conseguidas por naturaleza propia o por la práctica de las mismas, como sucede con los personajes de la antigüedad, sino que la apropiación se produce gracias a las transformaciones teatrales mediante las cuales el amor aparece prácticamente como el único elemento, el único sentimiento, la única fuerza, capaz de transformar o deformar, siempre de un modo pasajero, el sentido del deber y de la justicia de los grandes héroes y de los nobles, arreglándose después de dejar clara la lección moral.

---

un cambio sustancial en cuanto a los fastos por la propia situación en la que se encontraba la política peninsular y exterior.

<sup>8</sup> Gallarati, P., *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino 1984, 9/ 62-63.

<sup>9</sup> Alier, R., *Historia de la ópera*, Barcelona 2002, 55-56.

Debido a esta costumbre nos parece fundamental que en las óperas que se producen y escriben durante el Barroco sea primordial el análisis de los personajes protagonistas a través de la imagen que se transmite de los mismos para observar por qué y cómo se produce la toma de modelos de la antigüedad, que en virtud de las necesidades de cada momento, serán transformadas por el libretista, pues como ocurre en algunos casos, concretamente en el Sila de Gamerra, que analizaremos a continuación, la identificación de los personajes clásicos con sus virtudes sufren importantes y significativas alteraciones.

## EL ARGUMENTO DE LA ÓPERA DE *LUCIO SILA*<sup>10</sup>.

Personajes: Sila<sup>11</sup>, dictador Romano; Cecilio, senador romano exiliado por Sila y prometido a Giunia, hija de Cayo Mario, el máximo enemigo del dictador; Cinna, patricio enfrentado a Sila; Celia, hermana de Sila; Giunia, esposa de Cecilio.

<sup>10</sup> El libreto utilizado: *Libreto Lucio Silla*, Hamburg 1990.

<sup>11</sup> La bibliografía de Sila es amplísima, aquí presentamos las obras más importantes para la caracterización del personaje: Lanzani, C., *Mario e Silla. Storia della democrazia romana negli anni 87-82 a. C.*, Catania 1915; Levi, M. A., *Silla. Saggio sulla sotira politica di Roma dall'88 all'80 a. C.*, Milano 1924; Baker, G. P., *Sulla the fortunate: the great dictator*, London 1927; Homo, L., *Sylla*, Paris 1936; Lanzani, C., *Lucio Cornelio Silla, Dittatore. Storia di Roma negli anni 82-78 a. C.*, Milano 1936; Valgliglio, E., *Silla e la crisi repubblicana*, Firenze 1956; Sambito, V., *La dittatura di Silla*, Palermo 1963; Wosnik, B., *Untersuchungen zur Geschichte Sullas*, Diss. Würzburg 1965; Volkman, H., *Sulla marsch auf Rom*, München 1969; Desrosiers, R. V., *The reputation and political influence of Lucius Cornelius Sulla in the Roman Republic*, Diss. Univ. of Nth. Carolina 1969; Badian, E., *Lucius Sulla. The deadly reformer*, Sidney 1970; Badian, E., "From the Gracchi to Sulla": *Historia* XI, 1962, 197-245; Badian, E., "Sullas's Augurate": *Arethusa* I, 1968, 24-46; Badian, E., "Sullas's Cilician Command": *Ath.* XXXVII, 1959, 279-303; Gabba, E., "Il ceto equestre e il senato di Sila": *Ath.* XXXIV, 1956, 124-138; Gabba, E., "Le origine della guerra sociale e la vita politica romana dopo l'89 a. C.": *Ath.* XXXII, 1954, 41-114 y 293-345; Gabba, E., "M. Livio Druso e le riforma di Silla": *ANSP* XXX-III, 1964, 1-15; Gabba, E., "Mario e Silla": *ANRW* I.1, Belin 1972, 764-805; Barthelmeß, J. A., *The Sullan Senate and the Army*, Diss. Iniv. Washington 1970; Ruggero, F. R., *Dai Gracchi a Sila*, Bologna 1980; Keaveney, A., *Sulla the last republican*, London 1982; Keaveney, A., "A note on Plutarch Sulla 5.5": *LCM* 2, 1977, 151 ss; Keaveney, A., "Sulla, Sulpicius and Caesar Strabo": *Latomus* 38, 1979, 451-460; Keaveney, A., "Deux dates contestées de la carrière de Sylla": *LEC* XLVIII, 1980, 149-159; Keaveney, A., "Young Sulla and the decem stipendia": *RFIC* 108, 1980, 165-173; Keaveney, A., "Sulla and Italy": *CS* 19, 1982, 499-584; Keaveney, A., "Sulla and the Gods", en: *Studies in latin literature and Roman History III*, Bruxelles, 1983, 44-79; Hinard, F., *Les proscriptions de la Rome Républicaine*, Roma 1981; Hinard, F., "La anisance du Mythe de Silla": *REL* 62, 1984, 81-97; Hinard, F., *Sylla*, Paris 1985; Hinard, F., "De la dictature á la tyranie. Reflexions sus la dictature de Sylla", en: *Dictatures, Actes de la Table Ronde reunie a Paris les 27 et 28 février 1984*, Paris 1988, 87-96; Gómez Pantoja, J. L., "Cornelius Sulla. 25 años de investigación (1960-1985). I. Bibliografía": *Polis* 2, 1990, 67-83; Gómez Pantoja, J. L., "Cornelius Sulla. 25 años de investigación (1960-1985). II. Estado de la cuestión", *Polis* 3, 1991, 63-110; Cabrero, J., *Aportaciones a la figura de Lucio Cornelio Sila y su época. Estudio de las inscripciones latinas de Lucio Cornelio Sila como fuente de documentación*, Madrid 1992; Carcopino, J., *Sylla ou la monarchie manquée*, Paris 1957; Cabrero, J., "En torno a los *cognomina* de Lucio Cornelio Sila": *HispAnt* XVIII, 1994, 119-129; Santos Yanguas, N., "Los fragmentos de las historias de Salustio: su valor histórico": *Espacio, Tiempo y Forma, Historia Antigua* 11, 1998, 221-239.

La historia contada por la ópera en la que centramos nuestro análisis transcurre en el 79/80 a. C., al final de la carrera política de Sila. Se trata de una historia de amor, política, venganza, asesinato, perdón y clemencia que tiene como protagonista al dictador romano<sup>12</sup>.

En el primer acto Cecilio se encuentra con su amigo Cinna, comunicándole que el dictador lo hace pasar por muerto con el fin de poder casarse con su esposa, de la que está enamorado. A pesar de ello Cinna anima a Cecilio a encontrarse con ella entre las tumbas que la mujer visita, augurando con dicho encuentro el fin tanto de la dictadura política como de la dictadura amorosa: “Los dioses hoy, después de una larga, vil y penosa servidumbre, devolverán la libertad a Roma y a ti, tu esposa” (act. I, esc. 1).

Mientras tanto Sila se sincera con su hermana, Celia, preguntándole cómo conquistar y cómo conseguir el amor y la aceptación de Giunia. Inicialmente se anima a utilizar la fuerza<sup>13</sup>, pero su hermana le quita la idea de la cabeza, tratando de llevarle por el camino de la habilidad y la dulzura; ante esto Sila hace gala de su clemencia: “Daré prueba una vez más de mi clemencia” (act. I, esc. 3).

El dictador se encuentra con Giunia pero esta le rechaza duramente reafirmando en el amor a su marido. Enfadado por el rechazo pero confuso por el fuerte sentimiento hacia la mujer, el protagonista se propone fortalecerse para que sobre él desaparezca cualquier sentimiento de clemencia.

Ante la situación Cinna y Cecilio planean un ataque contra Sila, pero fracasa. Cecilio es detenido y conducido a prisión, donde se encuentra con Giunia. Los dos se despiden, preparándose para morir juntos.

El segundo acto se inicia con un monólogo de Sila en el que reconoce su debilidad, que es el remordimiento ante el acometimiento de masacres:

“He aquí mi debilidad. Cuando se apresura a acometer masacres el corazón de Sila, lacerado y oprimido, es asaltado por terribles remordimientos. En estos momentos una lucha se apodera de él ¡Me horrorizo, me aborrezco, tiemblo, odio, amo y me enardezco” (act. II, esc. 1).

Incluso se asombra de que a un hombre con tanto poder le cueste tanto ser malvado. Vuelve a pedir ayuda a su hermana a cambio de conseguir para ella el matrimonio con Cinna. Mientras tanto, Cecilio pretende matar a Sila pero Cinna se lo impide y le hace recapacitar, animando en cambio a la mujer a que lo mate al acercarse a él,

---

<sup>12</sup> Es importante señalar que no tendremos en cuenta los aspectos musicales del drama, sino solamente el argumento de la trama y el perfil de sus personajes, en realidad del protagonista, el dictador romano Sila.

<sup>13</sup> Act. II, esc. 3: “Estoy dispuesto a emplear la fuerza. ¿Qué otra cosa puedo hacer si obstinadamente huye de mi y me desprecia?”.

algo a lo que se niega. Pero Cinna, deseoso de la venganza, se propone hacerlo él para terminar con la tiranía. Sila y Giunia se encuentran y el dictador se hace portador de la virtud, Giunia, incrédula, lo rechaza una vez más. Sila le predice la muerte. El dictador descubre que Giunia sabe que su marido está vivo, por lo que le jura a este la muerte. Sila se consterna y el acto finaliza con los esposos gritando al unísono que el amor les impide tener miedo.

En el tercer acto Cinna pide a Celia que convenza a Sila de olvidarse de su insensato amor, ya que es odiado por Roma y, si no recapacita, su muerte será inevitable. A cambio le promete matrimonio. Los esposos y Cinna se reúnen lamentando la situación, pero afligidos sobre todo por el sufrimiento de ella y no tanto por la inminente pérdida. Finalmente, en la quinta y última escena del tercer acto, irrumpe Sila el gran salón y proclama que perdona la vida a Cecilio y que le permite volver y vivir junto a su amada esposa:

“¡Que Roma, el Senado y el pueblo me oigan! Os presento a un ciudadano proscrito, que de manera furtiva osó desafiar las leyes. Y que en el Capitolio, armado con Espada, él mismo confundido entre mis guardias, trató de asesinar al dictador. El villano Sila, el soberbio tirano odioso a todos quiere que Cecilio viva y que sea tu esposo” (act. III, esc. 5).

Sila pregunta por Cinna, al que llama fiel amigo, a lo que este contesta que eso no es cierto, que siempre lo ha odiado y que fue él el que ayudó al regreso de Cecilio. Pero Sila lo perdona y anuncia su retirada como dictador, proclamándose igual y permitiendo la vuelta de la libertad. De esta forma aparece como el virtuoso y piadoso vencedor, protagonista de la gloria de Roma:

“Romanos, amigos, retiro de mi cabeza los triunfales laureles que me honran. ¡No seré más dictador! ¡Soy vuestro igual! ¡Que la patria recobre la libertad! ¡Que cesen las lágrimas de los ciudadanos! Ahora se por experiencia que la inocencia y el corazón virtuosos son más gratos al espíritu que el falso esplendor” (act. III, esc. 5).

Y el coro finaliza:

“La feliz Roma se regocija y deleita con Sila en el Capitolio. Él es hoy merecedor de toda alabanza y gloria” (final).

## EL SILA DE LAS FUENTES CLÁSICAS Y EL SILA DE GAMERRA.

Sila es un personaje de la Roma republicana que ha hecho correr ríos de tinta, tanto entre los historiadores clásicos como entre los modernos. Si atendemos a la tradición clásica las fuentes, en su mayoría, presentan una valoración de nuestro protagonista negativa, resaltando de forma genérica su *crudelitas*, a la que se suma la *avaritia*, li-

*bido-luxuria, supervía*, etc., adjetivos, epítetos o alusiones que de forma más o menos sistemática encontramos en casi todos los autores<sup>14</sup>.

En Cicerón, por ejemplo, aunque Sila solamente es definido una vez como tirano<sup>15</sup>, a lo largo de su obra la crueldad, la avaricia y la libido son continuas<sup>16</sup>, reconociéndose en el personaje una sola cualidad positiva: su capacidad militar.

Salustio y Livio se centran también en la *crudelitas* y Dionisio de Halicarnaso presenta una particular visión influenciada por el momento crítico en el que escribe, plagado de guerras y revueltas, lo que le lleva a plantearse cuál es la mejor forma de gobierno, si la dictadura o la monarquía, no desdeñando aquella de forma natural.

Apiano introduce una novedad con respecto al análisis del personaje, pues se pregunta porqué el dictador renuncia espontáneamente al poder, aunque ello no le impide juzgar la dictadura de Sila como la de un tirano arbitrario y cruel<sup>17</sup>. Para Velejo Patérculo, Sila es un personaje dual, que encierra los caracteres más opuestos, tanto la indulgencia antes de la victoria como la crueldad después de la misma<sup>18</sup>. Valerio Máximo, fiel al objetivo y a la forma de su obra, lo utiliza como *exemplum* de *crudelitas*.

Plinio, Tácito, Lucano, Marcial o Juvenal son autores que ayudan a fortalecer durante todo el siglo I d. C. la tipificación de Sila en el sentido tiránico, con todas las connotaciones, adjetivos y epítetos que eso conlleva. Algunos investigadores defienden que no tiene que ver con el interés de ensalzar la figura del Sila cruel sino con un nuevo gusto literario que ve en la tiranía y la figura del tirano un terreno muy fecundo de ocasiones para una especie de empeño político<sup>19</sup>. Se pretende sobre todo confrontar las dos formas de gobierno: tiranía y monarquía, muy presentes en las escuelas de retórica del siglo I d. C.

Durante el siglo II d. C. la presencia de Sila en las fuentes se reduce porque aparecen personajes más cercanos que son expresión de la realidad socio política del momento, a pesar de lo cual todavía lo encontramos comparado o equiparado a alguno de los emperadores o a sus actividades, siendo siempre la forma tiránica en la que ejerce su poder y la *crudelitas* lo más nombrado.

Plutarco, que se considera como una de las principales fuentes que en época moderna eran utilizadas para la recreación de personajes de la antigüedad, nos presenta

<sup>14</sup> Sobre la tradición clásica del personaje muy completo: Lanziotti, S., “Silla e la tipologia del tiranno nella letteratura latina repubblicana (I)”: *Quaderni di Storia* 6, 1977 y Lanziotti, S., “Silla e la tipologia del tiranno nella letteratura latina repubblicana (II)”: *Quaderni di Storia* 7, 1978 y Christ, K., *Sila*, Barcelona 2006,

<sup>15</sup> Christ., *Sila...*, 136.

<sup>16</sup> Cic., *De fin.* 3.75.

<sup>17</sup> Lanziotti, “Silla e la tipologia del tiranno (II)”..., 200.

<sup>18</sup> Vell., 2.25.3.

<sup>19</sup> Lanziotti, “Silla e la tipologia del tiranno (II)”..., 208.

también a Sila como el típico tirano griego, en el que los excesos de amor y la voluptuosidad, contra su afán de honores, su inconstancia y falta de equilibrio, su ira, su actuación apasionada, su injusticia y su arbitrariedad van a ser las características principales<sup>20</sup>. Sila aparece en Plutarco como todo lo opuesto a la virtud, perfil que se ve reforzado incluso por el propio aspecto físico del dictador. La apariencia y el carácter íntimamente conectados. En la comparación que hace con el pertinente héroe griego, Lisandro, vemos como en este se destaca sobre todo la continencia y la moderación, pudiéndose destacar positivamente de Sila únicamente su arte en la guerra.

Sólo Cornelio Nepote y Diodoro Sículo muestran una imagen más positiva, aunque muy relativa, de Sila dictador. Cornelio Nepote describe la amistad entre Ático y Sila desde puntos de vista que claramente dejan la crueldad en un segundo plano y Diodoro Sículo, en su *Biblioteca Histórica*, elige a Mario como paradigma del jefe militar y cruel gobernante, mientras que se resalta la clemencia de Sila por el tratamiento dado al cónsul Escipión<sup>21</sup>. Así mismo Estrabón, en su *Geografía*, reitera la clemencia del personaje en diversos momentos: frente a los atenienses<sup>22</sup>, en el tratamiento de Ilion<sup>23</sup> y en el crimen de *Villa Publica*<sup>24</sup>.

Pese a esto durante la antigüedad el perfil por el que se reconoce e identifica a Sila es el de cruel tirano que no conoce los límites. La única virtud positiva que se le reconoce es la Fortuna, que acompaña a su nombre<sup>25</sup>.

Esta imagen no cambiaría en épocas posteriores, ni en la antigüedad tardía ni con los autores cristianos. Una imagen que, por otro lado, es difícil de completar o concretar a través de las fuentes numismáticas y epigráficas, por la escasez de las mismas<sup>26</sup>.

Por lo tanto la tradición clásica es muy clara en la transmisión de la imagen de Sila: ser despótico, tirano y cruel, un personaje que poco tiene que ver con el protagonista que hemos visto en la ópera, por lo que ¿de dónde procede la idea del Sila clemente que transmite Gamerra y a qué se debe?

El punto fundamental está en uno de los actos que llevó a cabo el dictador en el final de su carrera política, y que aunque poco valorado en las fuentes clásicas, sirvió de gran ayuda para la justificación de algunos principios de los monarcas absolutos dentro de la práctica del conocido despotismo ilustrado. Nos estamos refiriendo a la renuncia del poder de forma voluntaria, que permitió a los libretistas destinar a un personaje de la fuerza de Sila la virtud por excelencia preferida por los monarcas absolutos, la clemencia, que aplicada a un personaje tan contradictorio como el dictador,

<sup>20</sup> Christ, *Sila...*, 139.

<sup>21</sup> Diodoro Sículo, *Bibl.* 37.29; 38.6; 38.16.

<sup>22</sup> Str., 9.1.20.

<sup>23</sup> Str. 13.1.27.

<sup>24</sup> Str. 5.4.11.

<sup>25</sup> Cerezo, M., *Plutarco. Virtudes y vicios de sus héroes biográficos*, Lleida 1996, 99-102.

<sup>26</sup> Sobre la valoración de Sila en la época contemporánea, Christ, *Sila...*, 145-168.

todavía cobraba más fuerza y transmitía mejor la benevolencia que tras algunos de sus actos o actitudes podían esconder los monarcas absolutos.

Frente a la imagen y a la propaganda antasilana clásica, tradición que tiene mucha fuerza, surge entre los autores modernos una visión más benévola que ve en las actuaciones de Sila no solamente acciones cruentas, sangrientas y despóticas, sino además un intento de salvar el Estado Romano, quieren ver en él alguien que quiso salvaguardar a la oligarquía en un momento en el que se derrumbaba, valorando también positivamente la unificación de Italia<sup>27</sup> y, por lo tanto, encontrando un ápice de justificación o, por lo menos, explicación, a todas las atrocidades cometidas.

De hecho han sido algunos los estudios que analizando la imagen de Sila transmitida por los autores clásicos así como el tipo de propaganda sobre el mismo en cada momento, se plantean la existencia de una visión deformada de todos los actos que este llevó a cabo, pues se obvia en numerosas ocasiones la renuncia al poder que efectuó<sup>28</sup> y que tan útil resultó a Gamerra.

En el libreto de *Lucio Sila*<sup>29</sup> encontramos muy claramente las dos facetas del dictador, la propiamente histórica, que recuerda su enemistad con Mario y con Cinna, por ejemplo, y la recreada parcialmente. Es decir, la que hace alusión a esa actitud de máxima clemencia que le permite actuar de forma positiva para Roma abandonando voluntariamente el poder, y que en la ópera supone también la renuncia a lo máspreciado: el amor de la mujer amada en favor de uno de sus más acérrimos enemigos.

El Sila recreado por Giovanni de Gamerra, por lo tanto, no es un Sila tirano, cruel, libidinoso o avaricioso, sino un Sila fundamentalmente clemente, como él mismo se autodefine en un momento de la trama y como queda atestiguado en el desenlace final: perdona a su máximo enemigo, renuncia y perdona a su amada, le facilita el casamiento con su enamorado y rechaza el poder de Roma, permitiendo la llegada de la libertad. Clemencia en su grado máximo. Una cualidad que ni siquiera aparece en sus *cognomina*<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Rabanal, M. A., "Sila Dictador (82-79 a. C.): cambios políticos e institucionales": *Hispania* XX, 1996, 50.

<sup>28</sup> Esta cuestión es apuntada por Hinard, F., "La anisance du Mythe de Silla": *REL* 62, 1984, 81-97 o por Dowling, M. B., "The Clemency of Sulla": *Historia* 49, 2000, 303-340. En ambos, especialmente en las últimas páginas, tras un recorrido anterior por las fuentes clásicas, se hacen alusiones a una posible imagen diferente del tradicional Sila dictador, tiránico cruel.

<sup>29</sup> Fundamental, Candiani, R., "Giovanni De Gamerra e il libretto del "Lucio Silla", en: *Libretti*, 13-45 y la correspondencia que mantuvo con Metastasio, que fue el que lo corrigió: Brunelli, *Metastasio*, 258-259 (nº 2115: carta del 13-9-1773), 266-267 (nº 2121: 28-10-1773), 459 (nº 2315: 7-7-1777), 516 (nº 2380: 9-7-1778), 544-545 (nº 2411: 14-1-1779). Óperas complementarias son *Mitridate, re del Ponto* y *La clemenza di Tito*.

<sup>30</sup> Cabrero, J., "En torno a los cognomina de Lucio Cornelio Sila": *Hispania* XVIII, 1994, 119-129.

Gamerra elige la clemencia como virtud definitoria de su personaje operístico incluso a pesar de ser un apelativo que como virtud pública, legal e institucional, ni siquiera correspondía a la época del dictador, ya que se utiliza sobre todo a partir de la tarda república, concretamente a partir de Julio Cesar en lo que a su instauración institucional se refiere<sup>31</sup>. Antes la encontramos en otros personajes republicanos, como el Africano Mayor<sup>32</sup>, pero no como virtud sino como cualidad. Pero la monarquía para la que trabaja así lo requiere.

El valor político al que elevó Julio Cesar la clemencia es el mismo tipo de valor que se podía atribuir a Sila en algunos actos mencionados por las fuentes<sup>33</sup>, en los que prima una actitud que nada tiene que ver con la *crudelitas* en la que se empeña la tradición clásica y en la que sí que se empeña el libretista.

El problema fundamental derivaría del significado concreto con el que clemencia es utilizada y de sus diversas acepciones. En lo que a Julio César se refiere muchos autores sostienen que la clemencia no era una virtud como tal, sino una manifestación del poder tiránico de la persona que la ostentaba. Es decir, que tenía también connotaciones negativas en cuanto que era la “virtud de un superior con respecto a un inferior”<sup>34</sup>. Estas afirmaciones se derivan de las definiciones que Séneca ofrece de *clementia*: “(...) es la moderación del espíritu en el poder de castigar o la lenidad del superior para con el inferior en el señalamiento de las penas (...), una inclinación del alma a la lenidad en la imposición de penas (...)” o “(...) la moderación que perdona una parte de la pena merecida o debida”, “la clemencia es doblarse más acá de lo

---

<sup>31</sup> Treu, M., “Zur *clementia Caesaris*”: *MusHelv.* 5, 1948, 197-217; Yavetz, Z., *Julius Caesar and His Public Image*, London, (originalmente publicado como *Caesar der öffentlichen Meinung*, Düsseldorf 1979); Buller, J. L., “From *Clementia Caesaris* to La clemenza di Tito”, en: Schmeling, G./ Mikalson, J. D. (eds.), *Qui miscuit utili dulci: Festschrift Essays for Paul Lachlan MacKendrick*, Wauconda III 1998, 69-85; Konstan, D., “Clemency as a virtue”: *CIPh.* 100, 4, 2005, 337-346.

<sup>32</sup> La forma de conducir esa guerra hizo que el Africano Mayor fuera asociado a la virtud de la *clementia* en el sentido de permisividad, bondad y moderación en actos bélicos relacionados fundamentalmente con la forma de actuar y tratar a los prisioneros y a las poblaciones no romanas: Pol., 10.17-20; 10.34-38; 11.25-30; Diod., 27.6. 2; 27.12.2; Liv., 26.49; 27.17; 28.24-29; 28.34, 30.14-15; Vell., 1.12.2-5; Flor., *Epit.* 1.22.37-40; App., *Iber.* 32.36; Polyæn., 8.16.6-8; aunque es verdad que fue sobre todo Livio el que ofreció esas muestras de clemencia de Escipión como una forma de moral colectiva, de Romilly, J., “Le conquerant et la belle captive”: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1998, 15.

<sup>33</sup> Konstan, “Clemency...”, 340. En las fuentes referencias al Sila clemente: Diod., *Sic. Frag.* 38.16; Cic., *Sull.* 72. Así mismo consultar Dowling, M. B., *The Development of Clementia during the Roman Principate*, Ph. D. diss. Columbia University 1995 y Dowling, M. B., “The Clemency of Sulla”: *Historia* 49, 2000, 303-340.

<sup>34</sup> Konstan, “Clemency...”, 337-338.

que podría imponerse por justicia”<sup>35</sup>. Yavetz señala que resulta dudoso que este significado de clemencia que Séneca da en su época y que recoge bien el significado del momento (es decir, el que tiene en la época imperial), sea realmente el significado de la clemencia en la tarda república<sup>36</sup>. De hecho el cambio que el uso judicial que la clemencia tenía hasta el uso político de la misma como una virtud y una prerrogativa imperial fue complicado<sup>37</sup>. Es decir, que inicialmente, según algunos autores, la clemencia era más una cualidad judicial, relacionada con la moderación y la medida a la hora de aplicar un castigo (y además un castigo en el ámbito militar, que es lo que prima durante la república, e incluso lo podemos extender a la clemencia en asuntos de moral y moderación del ánimo, como en el caso del Africano Mayor), que una prerrogativa que constatará la superioridad y la diferencia entre los superiores y los inferiores. Yavetz también señala que precisamente la distinción entre César y Sila se basa precisamente en la clemencia de Cesar, y que debe todavía ser acentuado que tal clemencia aparece arbitrariamente en la *nobilitas*<sup>38</sup>.

Pero según otros la clemencia no tiene que ver tanto con la arbitrariedad como con la voluntad, con la compasión ante determinadas situaciones<sup>39</sup>. De hecho Cicerón asemeja la clemencia a otras virtudes como la justicia, la moderación o la integridad<sup>40</sup>. Y durante su época y la de César no queda claro que tuviera un significado diferente al de *miserericordia*, *lenitas*, *humanitas*, *mansuetudo*, *liberalitas*, *comitas*, *modestia*, *temperantia*, *magnitudo animi*, *modus* o *moderatio*. Y que será después, a partir de la instauración en el 44 a. C. del templo de la *Clementia Caesaris*, que tomaría la categoría de una virtud y no tanto de un adjetivo<sup>41</sup>.

---

<sup>35</sup> Sen. *Clem.* 2,3. El ideal senequista de clemencia consistía en alcanzar un *bonus princeps*, un *rex iustus* que gobernara el mundo de los hombres en sintonía con los principios que gobiernan así mismo el Universo, de acuerdo con la presencia universal del *logos*. El tratado sobre la clemencia esboza la imagen de un gobernante ideal, de acuerdo con los principios estoicos. Pero, con el paso del tiempo, Séneca se va a ver atrapado entre dos escollos, entre el idealismo estoico que le hacía confundir demasiado fácilmente la concepción utópica del estado, en el sentido del estoicismo, con las realidades concretas del estado romano, y la experiencia despótica del poder. En todo caso, Séneca consideraba el estoicismo idóneo para aconsejar al príncipe en el gobierno, aunque la distancia entre dos polos se revelaba a veces excesivamente grande. Las ambigüedades de la filosofía estoica podían hacer más llevaderos los conflictos inevitables, *vid.* Ginzo, A., *El legado clásico. En torno al pensamiento moderno y la Antigüedad Clásica*, Alcalá de Henares, 2002, 154-156.

<sup>36</sup> Konstan, “Clemency...”, 339.

<sup>37</sup> Konstan, “Clemency...”, 339, not. 4.

<sup>38</sup> Konstan, “Clemency...”, 339-340.

<sup>39</sup> Borgo, A., “*Clementia*: Studio di un campo semantico”: *Vichiana* 14, 1985, 63.

<sup>40</sup> Konstan, “Clemency...”, 341.

<sup>41</sup> Konstan, “Clemency...”, 341.

El concepto de clemencia prácticamente lo introdujo Séneca en la filosofía con su tratado *De clemencia* dedicado a Nerón. Con Séneca la virtud de la clemencia tiene tintes estoicos<sup>42</sup>. Al pueblo latino le agrada el concepto aunque los griegos carecen de un sinónimo. Son excepcionales los hombres capaces de ser clementes, ya que tienen dificultades internas muy graves y enemigos externos irreconciliables<sup>43</sup>.

Por lo tanto consideramos que la idea de clemencia en el siglo XVIII es tomada de Séneca, ya que el ideal de este clásico está en alcanzar un *bonus princeps*, un *rex iustus* que gobernara el mundo de los hombres en sintonía con los principios que gobiernan el universo, de acuerdo con la presencia universal del *logos*, la razón. Un concepto que está absolutamente en consonancia con los esfuerzos por parte de la monarquía ilustrada de los Austrias de aparecer como los buenos gobernantes. Elegir la clemencia y la utilización y el significado de la misma tal y como lo concibe Séneca se ajusta muy bien a los parámetros seguidos en la temática operística del XVIII y al tipo de virtud a su vez elegida por los gobernantes. En este sentido, el problema estriba en el personaje clásico al que es aplicado, Sila.

Según nuestra interpretación la caracterización de Sila como personaje clemente por parte de la operística, como ya señalábamos anteriormente, está relacionada con una parte poco conocida de la tradición silana según la cual aunque el tipo de poder que desarrolla en su vida política se caracteriza por tener un carácter básicamente militar (su autoridad había nacido de las guerras civiles y se apoyaba en un ejército profesional gracias a Mario<sup>44</sup>), que se refleja en el aniquilamiento en masa de sus enemigos y la confiscación de todo tipo de bienes, el objetivo real de Sila era afianzar el orden oligárquico mediante duras medidas y dar una nueva base a la constitución tradicional, siendo dos hechos los que lo prueban: que su obra no es la de un monarca y que abandonó el poder de forma voluntaria<sup>45</sup>. Un aspecto que aunque, como hemos podido comprobar, no fue desarrollado por la tradición clásica, sí fue utilizado por algunos de los filósofos ilustrados más importantes como Montesquieu<sup>46</sup>, lo que permitió que después ese filón fuera aprovechado por esos monarcas absolutos de los que venimos hablando y por sus libretistas.

Además el Teatro Ducal milanés para el que es elaborada la ópera de *Lucio Sila* es un teatro en el que se representaba y encargaba, entre mitad de los años sesenta del siglo XVIII y los años setenta, y siguiendo siempre la tradición de la corte vienesa de referencia, obras en las que el tema del poder representado a través de la dualidad en-

<sup>42</sup> Elorduy, S. J. E., "Clemente Romano y la virtud de la clemencia. La clemencia de Cristo en el hijo pródigo": *Anejos de Gerión* II, 1989, 267.

<sup>43</sup> Elorduy, "Clemente Romano...", 268.

<sup>44</sup> Rabanal, "Sila Dictador...", 43.

<sup>45</sup> *Vid. supra*.

<sup>46</sup> Hinard, "La naissance du Mythe...", 96.

tre la tiranía y la clemencia fueran el argumento principal<sup>47</sup>, de forma que los Austrias pudieran verse reflejados positivamente. Esta costumbre se ve desarrollada en Viena, aunque también en Milán, con la representación de algunas obras importantes, como *La clemencia de Tito*<sup>48</sup>, y para Gamerra este reflejo, que se vuelve una obsesión en sus obras, debe hacerse a través de un personaje cuya biografía permite perfectamente, y a pesar de la tradición, representar esa dicotomía: Sila, a través del desarrollo de la dictadura y de su posterior renuncia al poder, visto como un acto clemente por parte de un gobernador magnánimo. Es decir, eligiendo del personaje un aspecto que la tradición clásica olvida pero que se recupera precisamente en el ambiente desarrollado por la ilustración.

Así el libretista elige conscientemente a un personaje de la antigüedad cuya imagen está caracterizada por elementos negativos que todos conocen, pero cuya trayectoria histórica le permite, a su vez, transformarlo en el paradigma del buen gobernante a través de la clemencia, la virtud por excelencia de la que se habían apropiado los Austrias, mostrando cómo dicha virtud, y siempre a través del amor en la trama musical, puede permitir un cambio tan importante en un gobernante, acción directamente relacionada con la tiranía y el poder establecido por los Austrias en el Norte de Italia.

---

<sup>47</sup> Candiani, "Giovanni di Gamerra...", 26.

<sup>48</sup> Ópera precisamente muy representada y de trascendencia fundamental que refleja muy bien la idea de clemencia por parte de los monarcas ilustrados, *vid.*, Castillo, M. J., "Tito, ¿un emperador ilustrado?": *Gerión* 17, 1999, 385-416.



## EXCAVATING OPERA: COMPOSERS AND ARCHAEOLOGISTS IN 19<sup>TH</sup> CENTURY ITALY

MILENA MELFI\*

### *Abstract.-*

This paper investigates the influence of contemporary archaeological discoveries on the historical operas of 19th century Italy, focussing on the destruction of Pompeii (Pacini, *L'ultimo giorno di Pompei*, Naples 1825). Pacini's opera attempted to situate the plot within Pompeii as known from archaeological excavations. Such accuracy might be explained by contemporary politics in Naples, where the ruler Ferdinando di Borbone endorsed the excavations of Pompeii. After this first attempt, it took more than 10 years and the publication of the novel *The last day of Pompeii* by the English author Edward Bulwer-Lytton for the theme to gain popularity in the melodramatic repertoire again, albeit in a very different way.

### *Riassunto.-*

Questo contributo delinea l'influsso esercitato dalle scoperte archeologiche sulle opere liriche di soggetto storico composte nell'Italia dell'Ottocento, e tratta in particolare il tema della distruzione di Pompei, che appare per la prima volta nel 1825 con *L'ultimo giorno di Pompei* di Giovanni Pacini (Napoli). L'opera di Pacini costituì il primo tentativo di conciliare la trama dell'opera con quanto era noto dagli scavi archeologici. Tale accuratezza si giustifica con la situazione della Napoli di Ferdinando di Borbone, il quale promosse gli scavi di Pompei. Ci vollero più di un decennio e la pubblicazione del romanzo *Gli ultimi giorni di Pompei* dell'autore inglese Edward Bulwer-Lytton, prima che il tema raggiungesse nuovamente una grande popolarità nel repertorio melodrammatico, anche se in maniera del tutto differente.

*Key words:* Opera, Pompeii, Pacini, Vesuvius.

*Parole chiave:* Opera, Pompeii, Pacini, Vesuvius.

The aim of this paper is investigating the influence of contemporary archaeological discoveries on the mythological and historical operas composed in 19<sup>th</sup> century Italy. For this purpose, the opera by Giovanni Pacini *L'ultimo giorno di Pompei* will be examined in detail, since it shows an unusual interest in the faithful representation of antiquity, if compared to contemporary developments.

---

\* University of Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archaeology.

Building on the strength of the previous tradition in the composition of melodramatic works on mythological or historical subjects, most of the 19<sup>th</sup> century composers and librettists used to find their inspiration in the written works of the ancient authors, both dramatists and historians. This tradition sometimes became self-referential, since the outlines and scenarios elaborated in the 18<sup>th</sup> century continued being used and adapted throughout the 19<sup>th</sup> century.

Such a practice referred to a period when knowledge of classical antiquity was actually limited to written texts and proper antiquarian interests were restricted to amateurs among the elite. But even when at the beginning of the 19<sup>th</sup> century a number of archaeological discoveries extended the knowledge of antiquity enormously and became part of the current popular culture, the Italian melodrama was apparently resistant to incorporating new data into the traditional scenarios and plots of ancient subjects. This reaction to archaeology occurred in a climate of general excitement about antiquity, at a time when the impact of the newly discovered material cultures on intellectual and artistic life was absolutely impressive.

Thus, operas of mythological or historical subjects continued to draw on the previous tradition and only occasionally were new themes introduced, following the popularity of the archaeological discoveries.

One of these rare new themes was that of the buried city of Pompeii and, in particular, of its destruction by the eruption of Vesuvius in 79 AD.

The subject appeared in the operatic repertoire for the first time in 1825 with the work of Giovanni Pacini, *L'ultimo giorno di Pompei*, libretto by Andrea Leone Tottola. The opera was performed for the first time in Naples on November 19<sup>th</sup> 1825 at the Teatro San Carlo and turned out to be an unqualified success. Different reasons could have led to such a successful outcome of the performance. The venue was situated in the very city where the discoveries of Pompeii had been creating the greatest enthusiasm and had been producing veritable streams of tourists for at least 20 years. In this climate, everyone cultured enough to attend opera performances knew about the buildings and objects found in Pompeii.

The first period of Borbonic exploration of the Vesuvian towns was mostly perceived as a private enterprise of the Regno—the kings of the Two Sicilies, jealous of their treasures, did not allow anybody except their officials to study or draw the ruins, so that artists such as Piranesi and travellers such as the abbot of Saint Non, author of the *Voyage Pictoresque*, had to draw from memory. Even though Charles I had opened the buried towns and the first museum of Portici to occasional visitors who desired to see the sites and the collections, knowledge of the findings spread slowly. It was only after the arrival of Giuseppe Bonaparte in 1806 and throughout the French occupation that the buildings and objects of Pompeii and Herculaneum were given public exposure. After the return of Ferdinand I to Naples, the systematic

publication of the ruins of Pompeii could not be stopped and it was the king himself who started colossal projects such as the 16 volumes of the Real Museo Borbonico.

The choice of representing live on stage the last day of Pompeii, the day of the eruption of the Vesuvius, must have been particularly exciting for a number of reasons:

The discovery of the bodies of a mother, her two girls, and a baby, who were killed during the eruption still holding each other, which came to light in the excavations outside the west gate of Pompeii in the via dei Sepolcri in 1812. This find made a deep impression on the greater public, an example being the slightly later painting ‘scene during the eruption of the Vesuvius’ by Joseph Franque, in which the scene is reproduced with its archaeological details, such as the jewellery described in the excavation reports (“Fouilles faite à Pompei en présence de S.M. La reine des Deux Sicile, le 18 Mars 1813, April 4, 5, 6 and 7”, *Journal Français de Naples* 1813).

Further interest for the theme could also have been prompted by the massive eruption of the Vesuvius in 1822.

Finally, the Teatro San Carlo was completely destroyed by fire in 1816, which was apparently devastating for the Neapolitans, who were eventually overjoyed by the resurrection of the building under Ferdinand I in 1817. Nevertheless, the catastrophe had left an impression. Stendhal, who visited Naples in 1817, reports in his fascinated description of the interior how terrified by the fire the spectators still were: seeing a hint of smoke coming from the boxes, a beautiful duchesse exclaimed “Santissima Madonna the hall is on fire! The same people whose attempt failed the first time have started it again”. In such an atmosphere, the choice of representing the eruption of Vesuvius was a *coup-de-theatre* in the style of the grand opera: the newspapers of the time such as il Giornale delle due Sicilie report: “colpí, poi, in modo straordinario l’ultima scena presentante un quadro grandioso e desolante della città sotto la pioggia di lapilli in mezzo all’inondamento delle fiamme di fuoco che traboccavano dal Vesuvio. L’effetto illusionistico gettò nel panico gli spettatori che pensavano il teatro intero bruciasse e crollasse” (Giornale delle due Sicilie, n. 269, 21 novembre 1825).

Beside the historical climate favorable to the choice of subject, the opera shows also a previously unattested desire to provide the spectators with a good archaeological reconstruction of place and time. The review of the abovementioned Giornale delle due Sicilie added: “Negli scenari di questa produzione abbiamo osservato il vero incantesimo dell’arte scenografica. La massima conformità in taluni punti della copia con l’originale nella raffigurazione di varie parti della città di Pompei” (Giornale delle due Sicilie, n. 269, 21 novembre 1825).

The plot and libretto were typically in the romantic taste of the time: the story takes place in Pompeii a few hours prior to the eruption. The tribune Appio is in love with the wife of the first magistrate Sallustio, who rejects him. Appio therefore plans

his vengeance against Ottavia and accused her falsely of having an affair with a boy disguised amongst her servants. Ottavia is publicly accused and Sallustio, as first magistrate, must condemn her to death in the worst possible way: to be buried alive. The final eruption of the volcano represents the divine retribution for the sordid plotting against the virtue of the heroine.

Unfortunately, the stage set designs for the opera are now lost, but the libretto reveals the intervention of a personality well acquainted with Pompeii.

The protagonist Sallustio is elected magistrate by the people in the opening scene of the first act, which is staged in the house of Sallustio at Pompeii: the house of Sallustio was discovered in 1807 under the French government and was given the name after an electoral graffito seeking votes for a Sallustio, which was found on its entrance wall (fig. 1). Accordingly, the electoral graffiti appearing in greater and greater number on the walls of Pompeii and the recent discovery of the house of Sallustio would have inspired the name of the magistrate and the entire scene of the election.

Furthermore, the other scenes listed in the libretto are all described very accurately and denote a full knowledge of the most recent excavations at Pompeii: the *strada dei sepolcri* and *porta Ercolano*, where the triumphal procession starts its march to the forum, were among the earliest Pompeian monuments to be known (fig. 2)—together with the great theatre illustrated first by Piranesi. Ever since the late 18<sup>th</sup> century they constituted a source of inspiration for artists. The forum was explored from 1813 onwards, towards the end of the French period, and the *tempio di Giove*, where the election of Sallustio is celebrated, and the basilica, where the trial of Ottavia takes place, came to light in the following years until 1825 (fig. 3). A note to the libretto, in particular, adds that: “Il foro e la basilica sono state in parte modificate per necessità di restringere l’azione e la rappresentanza degli oggetti nello spazio che può dare il teatro. In queste due scene si dimostra lo stato di restauro in cui trovavasi gli edifici di Pompei al tempo dell’eruzione a causa del terremoto che li aveva scossi e rovinati pochi anni prima”. This demonstrates not only a precise knowledge of the sequence of events before the eruption, but also of the actual state of the monuments, since the excavations were revealing that the *tempio di Giove*, for example, was being restored at the time of the eruption.

The garden of the house of Diomede and the *via dei sepolcri* constitute the background of the tragedy: the garden of Diomede, excavated between 1771 and 1774 and sadly famous for the discovery of more victims of the eruption in a *cryptoportico*, is where Appio is tormented by his remorse (fig. 4); one of the tombs of the *via dei sepolcri* is finally the place where Ottavia will be buried alive.

To end with I would like to note two further elements:

Among the characters of the opera appears a guardian of the Baths named Publio: this is particularly interesting because the first baths to be discovered in Pompeii and

the only ones in use at the time of the eruption were the terme del foro, brought to light in 1824, only one year prior to the performance.

In the scene of the ceremony in honour of the newly elected Sallustio, the magistrate is given a *bisellium*, a special seat of which no mention exists in the written sources (except briefly in Varro), known in its shape and function exclusively from the inscriptions and excavations of Pompeii.

From this brief overview it appears clear that the outline and scenario of Pacini's *l'ultimo giorno di Pompei* were indebted to the most up to date knowledge of the site of Pompeii. But who provided this knowledge: Giovanni Pacini, prolific and flexible composer, able to adapt to the most diverse tastes of the time? The librettist Andrea Leone Tottola, whose quite absurd plot was not particularly informed regarding Roman customs? The answer is provided by Pacini himself in his autobiography:

“Nel mio Ultimo giorno di Pompei impiegai molta accuratezza nella parte dei pezzi concertati e cercai qualche forma nuova (...) a un apparecchio scenico magnifico! Il cavalier Niccolini immaginò l'argomento, ed il poeta Tottola compose i versi”.

The cavalier Antonio Niccolini was one of the most significant personalities of the cultural life of Naples in the first half of the 19<sup>th</sup> century. As an architect he worked directly for king Ferdinand on the reconstruction of the Teatro San Carlo after the fire. He was also responsible for the restoration of the villa della Floridiana al Vomero and acted as soprintendente e architetto dei reali teatri for over 40 years. Beside his illustrious career in the royal theatre he was a member of the Reale Istituto di Belle Arti and as such authored a number of archaeological publications, among them the first edition of the mosaics from the casa del Fauno at Pompeii; a *Descrizione della gran terma puteolana volgarmente detta Tempio di Serapide*; and edited the monumental volumes of the *Real Museo Borbonico*. It was this illustrious and multi-tasking intellectual who produced an up-to-date draft of Pompeian flavour and thought out the scene of the Vesuvius' eruption, placed strategically at the end of the performance and destined to become the most famous element of an otherwise unremarkable opera. Since no documentation of his direct intervention is left, we can only speculate whether he was prompted to propose the scenario because of his personal tastes, to promote the cultural policy of the Regno of slowly unearthing the Vesuvian towns, or simply to test a scene involving a catastrophe on spectators still traumatized by the fire of the San Carlo.

After this first and isolated attempt, it took over ten years and the publication (and enormous success) of the novel of the English author Edward Bulwer-Lytton for the motif of the destruction of Pompeii to attain popularity again. A number of operas and *balli* in various languages were composed after the novel. There was no archaeological accuracy though: all these works, rather than dealing directly with the archaeology of Pompeii, aimed to recreate the romantic atmosphere of Bulwer-Lytton's story and used the English novel like a historical source. In the libretto by Peruzzini for the opera *Jone o gli ultimi giorni di Pompei*, for example, the following footnote is included:

“la scoperta di Pompei distrusse l’erronea opinione degli antiquari che le finestre coi vetri fossero sconosciute ai Romani” and as a bibliography the novel of Bulwer-Lytton is quoted. It is hardly surprising that when this opera was performed at La Scala in 1858, it was accompanied by the following review in the journal *il trovatore*:

“Ciò che è veramente imperdonabile in un teatro come La Scala è la decorazione, non già per la povertà, ma per gli anacronismi badiali di vesti e scene. I pittori invece delle vie di Pompei ci fecero vedere le contrade de’ nostri tempi. Ridicole sono quelle fontane e zampilli altissimi e altre castronerie di tal fatta. Eppure la biblioteca di Brera non è poi tanta lunga dalla Scala da andarvi a studiare e consultare le illustrazioni di quella città mezza scavata dalla cenere. E tutte queste bestialità sono permesse dalla dotta Commissione, composta di artisti e archeologi” (*il Trovatore*, 1858, no. 11, p. 2).

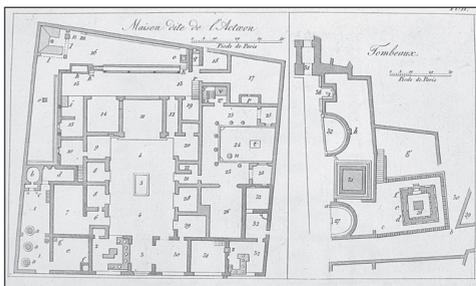


Fig. 1. Plan of the Casa di Sallustio (De Jorio, A., *Guida di Pompei*, Napoli 1936, pl. II).

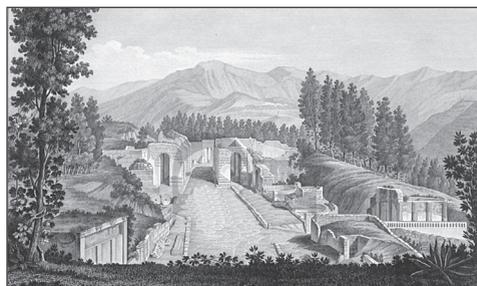


Fig. 2. View of the Porta Ercolano and the necropolis (Mazois, F., *Les Ruines de Pompéi*, dessinées et mesurées par F. Mazois, pendant les années MDCCCIX, MDCCCX, MDCCCXI, Paris 1812 – 1838, pl. II).



Fig. 3. Pompei: the forum, basilica and templo di Giove (Rossini, L., *Le Antichità di Pompei delineate sulle scoperte fatte sino a tutto l’anno MDCCCXXX*, pl. XXXIV).

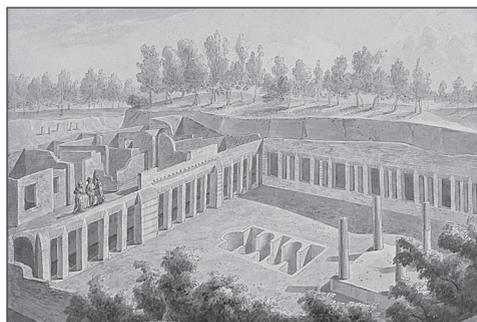


Fig. 4. Villa of Diomede (Wilkins, H., *Suite de vues pittoresques des ruines de Pompeii et un précis historique de la ville avec un plan des fouilles qui ont été faites jusqu’en Février 1819 et une description des objets les plus intéressants*, Roma 1819, pl. III).

## LECTURAS ROMÁNTICAS DE UN MITO ANTIGUO: MEDEA \*

ANA PAULA FONTAO\*\*

### *Resumen.-*

Desde la Antigüedad, Medea ha sido un personaje mitológico inspirador para artistas y literatos. Este trabajo muestra, a través de algunas obras musicales y artísticas del momento, cómo durante finales del siglo XVIII y principios del XIX, la estética romántica aportará nuevos matices sobre su figura; asimismo, el conocimiento de la Antigüedad, la nueva hermenéutica de la mitología y las ideologías resultantes de la expansión europea, contribuirán a la consolidación de Medea como una figura mítica crucial que encarna en sí algunas de las concepciones vitales más características del pensamiento contemporáneo.

### *Abstract.-*

Since Antiquity, Medea has been a mythological character that inspired artists and writers. This paper intends to show, using some artistic and musical works of these times, how, at the end of 18<sup>th</sup> century and the beginning of 19<sup>th</sup>, the Romantic aesthetic gives new shades of meaning to the character; as well, the knowledge about the Antiquity, the new hermeneutics of mythology and the ideologies resulting the European expansion, will contribute to the consolidation of Medea, as a crucial mythical figure that embodies herself some of the vital conceptions more characteristic from contemporary thought.

*Palabras clave:* Medea, Romanticismo, Ópera.

*Key words:* Medea, Romanticism, Opera.

### **LAS IDEAS DEL ROMANTICISMO Y LA MIRADA HACIA LA ANTIGÜEDAD.**

A finales del siglo XVIII, los modernos europeos llevaban más de tres siglos mirando muy atrás en su pasado, y estableciendo fuertes nexos con el Mundo Clásico: el arte, la filosofía política o la literatura, que nunca habían roto del todo con el pa-

---

\* Este trabajo ha sido realizado en el seno del proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia nº HUM2005-07357-C03-01 y del proyecto de investigación financiado por la CAM-CP05.

\*\* Universidad Carlos III, Madrid. Correo electrónico: pfontao@hum.uc3m.es.

sado, se iban nutriendo cada vez más de la tradición clásica<sup>1</sup>. Aunque se conoce el Romanticismo como un movimiento que aparentemente tiende a la ruptura con el clasicismo, los románticos buscan continuamente su reflejo en el Mundo Clásico, en una relectura del pasado que sea innovadora con respecto al neoclasicismo, pero de la que obtienen continuas fuentes de información. Ya sea para establecer lazos o rupturas, se aprovecha el legado de la tradición clásica, con el apoyo de todo el nuevo conocimiento que del Mundo Antiguo se gesta en este momento, particularmente del descubrimiento de Grecia a través de sus propios textos, de las traducciones y de las expediciones arqueológicas que tienen lugar a partir y durante el siglo XVIII. Así, artistas, literatos y compositores románticos rescatan figuras y temas de la mitología y de la historia antigua para escenificar una serie de valores propios de su época y su concepción estética, poniendo de manifiesto aspectos de dichos mitos que antes no habían sido explotados.

El arte como vehículo de transmisión de la cultura clásica será crucial en esta época, paralelo a la transmisión erudita, sobre todo hacia el público burgués. Los propios artistas, como veremos más adelante, eran conscientes de ello. Así, “la historia de Roma (...) se hacía a principios del siglo XIX no sólo en los libros de los especialistas, sino en la corte, en las obras literarias, plásticas y musicales y, sobre todo, en los salones y tertulias, verdaderos centros de fermento espiritual de la época”<sup>2</sup>.

Para poder establecer un esbozo de cuál es la mirada hacia la Antigüedad desde el período romántico, debemos tener en cuenta que dicha mirada no es unívoca, sino más bien caleidoscópica. De este modo, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, no sólo los anticuarios, eruditos y expedicionarios volverán la vista atrás para reconstruir la historia. Los filósofos también dirigen su mirada hacia atrás, pero sus ambiciones son diferentes: la búsqueda del origen, el elogio de la naturaleza, y la relación entre ambos para poder establecer una visión en conjunto de la historia, cuyo trasfondo es la búsqueda de la verdad<sup>3</sup>. La filosofía de la historia se gesta en estos

---

<sup>1</sup> Al respecto de la continuidad de la cultura clásica, véanse Higuera, G., *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, 2 vols., México 1954, o Signes Codoñer, J. et al., *Antiquae Lecciones: el legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid 2005. Al respecto de la influencia del Mundo Clásico a partir de la Época Moderna son útiles para filosofía política, Skinner, Q., *Los fundamentos del pensamiento político moderno*, México 1985; para arte, cultura y sociedad, la serie Mateer, D., *The Renaissance in Europe, a Cultural Inquiry: Courts, Patrons and Poets*; Kekewich, L., *The Renaissance in Europe, a Cultural Inquiry. The impact of Humanism*, y Elmer, P., *The Renaissance in Europe, a Cultural Inquiry. Challenges to Authority*, publicadas por Yale University Press, Open University, New Haven 2000.

<sup>2</sup> García de Quevedo, M. D., *La prefiguración de la Roma antigua en la ideología del Romanticismo (1770-1848)*, T. D. Univ. Complutense de Madrid 2002, 220.

<sup>3</sup> Véase Szondi, P., *Poética y filosofía de la historia*, vol. 1, Madrid 1992. Como ejemplo, respecto a la naturaleza y el origen, Szondi comenta, acerca de la lectura que Herder hace de Winckelmann, cómo “el mismo impulso a la concreción y la naturalidad les hará descubrir a él y a los románticos el arcaísmo

momentos, con figuras como Hegel o Herder. Los artistas, por último, también escudriñan el Mundo Clásico y no sólo para inspirarse temáticamente. La conciencia histórica los lleva a concebir el arte como una manera de transmitir la historia, y a sí mismos como paladines en dicha causa, sobre la que no sólo construyen sus obras, sino también sus ensayos. Schiller, por ejemplo, escribe la lección magistral “*Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? Eine akademische Eintrittsrede*”<sup>4</sup> en 1789. Así, “a través del arte y del poeta, la historia pasa a formar parte de la vida cotidiana; desciende del aislamiento solemne de la erudición y se transmite a los hombres: entra en sociedad”<sup>5</sup>.

Las nuevas ideas van acompañadas del desarrollo de una estética asociada a la emotividad, a la sensibilidad casi enfermiza<sup>6</sup>. El movimiento romántico está unido a la pasión que surge de la conciencia del contraste entre los deseos espirituales imposibles de satisfacer y el mundo. El ideal estético se resume en la sublimidad, mientras que el ideal vital tiene que ver más con la disidencia, el anhelo de libertad, una libertad muchas veces platónica, de cuya consecución no hay ninguna esperanza. La idea de “pugna” entre el individuo y el mundo será clave en este contexto, ya que llegará desde el arte hasta el ámbito político: serán las luchas por las grandes causas, como el nacionalismo – visto desde esta perspectiva, como la lucha del yo colectivo frente a una estructura impuesta<sup>7</sup> –. Esta estética marcará el acercamiento al pasado, y concretamente al Mundo Antiguo, en todos los ámbitos del pensamiento y la cultura, que se retroalimentarán entre sí. El artista romántico, el escritor o músico, tiene en mente una Antigüedad desconocida, ante la que se le plantean muchas cuestiones; ya no se trata de una Antigüedad que encierra la perfección artística sin más, sino que ahora es una Antigüedad que, como un espejo, refleja aquello que preocupa al hombre moderno. Ahora bien, no todas las manifestaciones del Romanticismo van en la

---

oriental detrás de la religión olímpica, o tendrá la consecuencia de que el Hölderlin tardío reemplace los nombres de los dioses olímpicos con los de los dioses naturales” (p. 38).

<sup>4</sup> “¿Qué es y para qué se estudia historia universal? Un discurso de toma de posesión”, citado en la edición de Luis Acosta de Von Schiller, F., *Don Carlos, infante de España*, Cátedra, Madrid 1996, 43.

<sup>5</sup> García de Quevedo Rama, *La prefiguración de la Roma antigua...*, 159.

<sup>6</sup> Sobre las ideas estéticas en el Romanticismo, véanse D’Angelo, P., *La estética del Romanticismo*, Madrid 1999; Galán, I., *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello: un análisis desde Longino, Addison, Burke y Kant*, Madrid 2002; Givone, S., *Historia de la estética*, Madrid 1988, espec. 37-85 y Tatarkiewicz W., *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid 2002.

<sup>7</sup> En Italia podemos ver claro ejemplo de ello en la ópera neorromántica *Nabucco*, de Verdi, que retoma un tema bíblico y termina siendo estandarte de la unificación nacional, por lo que Verdi dará continuidad a las obras de tema histórico con alegorías políticas, produciendo obras como *La battaglia di Legnano*. Los nacionalistas coreaban un “¡Viva Verdi!”, que significaba realmente “¡Viva Vittorio Emanuele re d’Italia!”. Cf. Milza, P., *Verdi y su tiempo*, Buenos Aires 2006, 305.

misma línea, y mientras los filósofos miran atrás en busca del origen<sup>8</sup>, los filósofos políticos se debaten entre la democracia de los antiguos y la de los modernos<sup>9</sup>, y los artistas quieren expresar la verdad con sus obras: “Es a partir del Romanticismo, en efecto, cuando la separación entre el reino de la ilusión y de la apariencia, que sería el propio del arte, y el reino de la verdad, que sería el propio de la ciencia, de la filosofía y de la religión, cae definitivamente”<sup>10</sup>. En este sentido, los propios filósofos se acercarán al arte en su búsqueda de la verdad, dando lugar, en cierto sentido, a la “estetización de la realidad, en el sentido de que el arte aparece no sólo como único instrumento capaz de penetrarla (...), sino que a la propia realidad, a la realidad de la naturaleza y del espíritu, se la hace derivar de una inagotable actividad inventiva y creadora de tipo estético”<sup>11</sup>.

El pasado clásico que inspirará a los románticos en general, aunque particularmente a los alemanes, será primordialmente el pasado griego. Como vemos en la obra de M. Bernal, *Atenea Negra*, el filohelenismo surgió como respuesta a las añoranzas de los románticos de la pureza y virtuosidad cuya materialización en la Antigüedad recaía en Grecia<sup>12</sup>. A este respecto es ilustrativa la descripción de la época entre Winckelmann y Nietzsche que hace E. M. Butler, como “*Tyrannie Griechenlands über Deutschland*”<sup>13</sup>. Aunque los ejemplos son numerosos, aludiremos solamente al de Friedrich Schiller que, en *La educación estética del hombre*, nos dice: “La humanidad helénica fue, sin disputa, un maximum que, en el grado de perfección a que llegó, no podía ni durar ni ascender más. No podía durar porque el entendimiento, con las riquezas atesoradas, había de sentirse inevitablemente impelido a separarse de la sensación, de la intuición, o a solicitar ante todo claridad del conocimiento. No

---

<sup>8</sup> La mirada a la mitología antigua es particularmente interesante en la figura del joven Schelling que, en su trabajo *Über Mythen, historische Sagen und Philosopheme des ältesten Welt* (publicado en español en Schelling, F.W.J., *Experiencia e Historia. Escritos de juventud*, trad. de José L. Villacañas, Ed. Tecnos, Madrid 1990), realiza una lectura crítica de la mitología, partiendo de la necesidad de la búsqueda del origen. En este escrito formula una serie de premisas básicas a la hora del acercamiento al pasado: esboza una teoría evolucionista (desde lo que él llama la infancia de los pueblos) y cuestiona el absoluto conceptual de la razón, introduciendo la sensibilidad (romántica) como fuente inspiradora de los mitos como germen cultural, ya que es a través del lenguaje de la sensibilidad (en el tiempo de la oralidad, cuando se gestaron las sagas antiguas de los pueblos) se llegaba a la verdad sobre el origen (véase p. 13 y ss. del citado artículo).

<sup>9</sup> A este respecto puede consultarse Bobbio, N., “La democrazia dei moderni paragonada a quella degli antichi (e a quella dei posteri)”, en: *Teoria politica*, año III, núm. 9, Milano 1987, 3-17.

<sup>10</sup> Givone, *Historia de la estética*, p. 56.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Bernal, M., *Atenea Negra. Las raíces afroasiáticas de la civilización clásica*, Barcelona 1993, a partir de la p. 186, espec. 203 y ss.

<sup>13</sup> Citado en Perels, C., “Maler Müllers ‘Iphigenia’. Zum Spielraum der Antike-Rezeption in der Goethezeit”: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 1984, 157-197.

podía ascender más, porque sólo caben juntos determinado punto de claridad y determinado caudal de emoción. A ese punto llegaron los griegos, y cuando quisieron ir adelante en su perfeccionamiento, tuvieron que, al igual que nosotros, sacrificar la totalidad de su esencia y buscar la verdad por sendas distintas y separadas<sup>14</sup>; y más adelante: “El artista es, sin duda, hijo de su tiempo; pero desgraciado si se hace el discípulo, y más, si el favorito de su época. ¡Qué una bienhechora deidad arrebató al infante del pecho de la madre, lo alimentó con el jugo de una edad mejor y lo condujo a la madurez bajo el lejano cielo de la Grecia! Cuando se haya hecho hombre, torne entonces a su siglo, con extraña y ajena figura, mas no para deleitarlo por su apariencia, sino para purificarlo, formidable como el hijo de Agamenón. La materia de su arte la tomará del presente; pero la forma irá a buscarla a más nobles edades...”<sup>15</sup>. En este último fragmento vemos claramente cómo el artista romántico no busca sólo imitar el arte griego, sino traerlo al presente, enfrentarlo con la Modernidad, utilizarlo en su búsqueda de la verdad, y en la exposición de la misma, objetivo de la obra de arte. La verdad no es sólo una verdad ontológica o filosófica, sino también pretendidamente histórica.

En las producciones musicales también se refleja el Mundo Antiguo desde la nueva perspectiva estética<sup>16</sup>. Más allá de las obras que analizaremos, sí debemos tener en cuenta que las ideas de vuelta a la naturaleza y de sublimidad tienen un gran peso, así como la preferencia por lo pagano y lo laico. Ejemplo de ello es *Idomeneo, re di Creta*, de W. A. Mozart (que podemos situar como precursor del Romanticismo<sup>17</sup>), cuyo argumento – que altera en parte la versión mitológica – es similar al pasaje bíblico de la historia de Jefte, y el sacrificio de su hija.

Una manifestación clara de la importancia de la Naturaleza, típicamente romántica, a la que se le confiere un tratamiento casi sacralizado, es la ingente producción

<sup>14</sup> Von Schiller, F., *La educación estética del hombre*, México, 1952, 37. Las negritas son mías.

<sup>15</sup> Von Schiller, F., *La educación...*, 46-47.

<sup>16</sup> Sobre la música en el Romanticismo, véase Einstein, A., *La música en época romántica*, Madrid 2004. En esta obra podemos ver cómo el desarrollo del romanticismo musical es paulatino, si bien, analizando la producción operística, sí hay una clara influencia en la temática de los postulados estéticos románticos. Además de la citada obra, merece la pena consultar Herrero, F., *La ópera y su estética*, Madrid 1983; Kommission für antike Literatur und lateinische Tradition, Österreichische Akademie der Wissenschaften, *Bibliographie zum Nachleben des antiken Mythos*, Wien 2005; García de Quevedo Rama, *La prefiguración...*; para ver la repercusión en España, Carmena y Millán, L., *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días (edición facsímil)*, Madrid 2004; para el análisis de algunas obras de manera concreta Valenti Ferro, E., *La ópera. Pasión y Encuentros*, Buenos Aires 1994. La *website* [www.operone.de](http://www.operone.de), basada en la enciclopedia alemana *Musik in Geschichte und Gegenwart*, proporciona listados bastante fiables para ver qué óperas se estrenan cada año, y permite hacer consulta por obra musical, autor y año.

<sup>17</sup> Nos dice A. Einstein que Wagner, aunque renegaba de los clásicos, veneraba a Mozart. Cf. Einstein, *La música en época romántica*, p. 14.

entre 1780 y 1840 aproximadamente de óperas que rescatan, ya no la mitología, sino la religiosidad y ritualidad de los antiguos<sup>18</sup>; la asociación de los rituales paganos y primitivos con una relación de respeto, temor y admiración a la naturaleza, o a los dioses que rigen los sucesos naturales parece inspirar a los autores románticos y también a su público. Así, nos encontramos con que de manera continuada se producen títulos en los que prevalece una temática cultural – con importancia clara de la naturaleza como elemento más que meramente ambiental – como: *Saffo ossia I riti d’Apollo Leucadio*, de J. S. Mayr<sup>19</sup> (Venecia, 1794), *Le feste d’Iside*, de Sebastiano Nasolini<sup>20</sup> (Florencia, 1794), *I misteri eleusini*, también de Mayr<sup>21</sup> (Milán, 1802), *La Vergine Vestale*, de Gioacchino Albertini (Roma, 1803), *I riti di Efeso*, de Giuseppe Farinelli<sup>22</sup> (Venecia, 1803), *Vestas Feuer*, de Joseph Weigl<sup>23</sup> (Viena, 1805), *La Vestale*, de Gaspare Spontini<sup>24</sup> (París, 1807). Al parecer, el tema de las vírgenes vestales y sus rituales y sacrificios caló hondamente en la cultura romántica, viendo, además de las citadas, versiones de *Vestales* de autores tan relevantes como Pacini<sup>25</sup> (1823) o Mercadante<sup>26</sup> (1840). Evidentemente, el conocimiento sobre el mundo antiguo se va ampliando, y la ritualidad pagana – no sólo la mitología – sirven de transmisores claros del espíritu romántico. Ahora bien, casos como el de los misterios de Eleusis permiten plantearnos cuánta historicidad y cuánta fantasía podían desplegar los autores románticos a la hora de producir sus obras, cuando de temas tan poco conocidos se producían extensos libretos que se estrenaban en las mejores plazas. Un ejemplo muy claro de la importancia que la ritualidad cobra en el Romanticismo es la cantidad de versiones del mito de Ifigenia que encontramos. En primer lugar, la versión de J.W. Goethe, *Iphigenie auf Tauris*<sup>27</sup>, en verso y en prosa y, en segundo lugar, las versiones

---

<sup>18</sup> En este sentido debe tenerse en cuenta la importancia del desarrollo la hermenéutica de la mitología y de la religión por parte de autores como Schelling, Schleiermacher, o Schlegel, entre otros. Cf. Givone, *Historia de la estética*. Por otro lado, véase el interés en la religiosidad antigua en Romero Recio, M., “Traduccions libérais d’Histoire Ancienne, un espace de liberté dans la pensée absolutiste hégémonique” en: *Anabases. Traditions et réception de l’Antiquité*, 7, 2008, en prensa. En este artículo, a través del análisis de las traducciones de obras sobre historia antigua que se llevan a cabo en España en el XIX, podemos ver la producción de obras sobre mitología y religión por parte de eruditos e historiadores desde otros ámbitos, aparte del filosófico.

<sup>19</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, München 1989, vol. 8, 1846.

<sup>20</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 9, 1272.

<sup>21</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 8, 1847.

<sup>22</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 3, 1830.

<sup>23</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 14, 1381.

<sup>24</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 12, 1084.

<sup>25</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 10, 557.

<sup>26</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 9, 116.

<sup>27</sup> Von Goethe, J. W., *Iphigenie auf Tauris*, Deutschen Taschenbuch Verlag, München 1997.

operísticas de Cherubini (1788)<sup>28</sup>, Mosca (1799)<sup>29</sup>, Danzi (1807)<sup>30</sup>, Federici (1809)<sup>31</sup>, Mayr (1811)<sup>32</sup> y Carafa de Colobrano (1817)<sup>33</sup>. Incluso en las obras que trataremos, las dos versiones de Medea, veremos la importancia del ritual mágico y el elemento natural, como la cueva.

### MEDEA EN EL ESCENARIO ROMÁNTICO: REFLEJOS DE LA ANTIGÜEDAD, ICONOS DE MODERNIDAD.

La figura de Medea nunca desaparece del espacio público y cultural desde la Antigüedad. En la obra de referencia de D. Mimoso-Ruiz, *Médée Antique et Moderne* se encuentran contabilizadas hasta 219 versiones de Medea (poéticas, pictóricas, teatrales, operísticas o escultóricas)<sup>34</sup>. Es significativo, no obstante, que desde Séneca hasta 1775 sólo se producen 75 manifestaciones, y a partir de esta fecha, hasta la de la publicación de la obra de de Mimoso-Ruiz, encontramos 144, es decir, en dos siglos de contemporaneidad se producen la mayoría de representaciones de Medea. Así, encontramos (entre otras) en primer lugar la versión operística de Friedrich Wilhelm Gotter, en 1775, estrenada en Gotha: *Medea*, fue traducida a diferentes idiomas, estrenándose en Padua en 1780, en París y Varsovia en 1781, en Copenhague en 1782, en Estocolmo en 1784 y en Praga en 1787, con sus correspondientes versiones en italiano, francés, polaco, danés, sueco y checo<sup>35</sup>. En 1786 se estrena en Riga la obra de Friedrich Maximilian Klingler, amigo de Goethe, *Medea en Corinto*, tragedia teatral<sup>36</sup>. *Medea in Colchide o sia la partenza di Giasone da Colco*, libreto de Antonio Filistri Caramondani para la ópera de Naumann<sup>37</sup>, se estrena en Berlín en 1788. Peter von Winter estrena en Munich el melodrama *Medea und Jason*<sup>38</sup> en 1789 y la pareja *Medea in Korinth* y *Medea auf dem Kaukasos*, estrenadas en 1791 en San Petersburgo y Leipzig. En 1792 se estrena en Venecia la ópera *La vendetta di Medea*<sup>39</sup>, de Gaetano Marinelli. Las obras que analizaremos, *Medea*, de Cherubini y *Medea in Corinto* de

<sup>28</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 2, 1176.

<sup>29</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 9, 615.

<sup>30</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 2, 1897.

<sup>31</sup> Kommission für antike Literatur und lateinische Tradition, Österreichische Akademie der Wissenschaften, *Bibliographie zum Nachleben des antikes Mythos*, Wien 2005, 220.

<sup>32</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 8, 1847.

<sup>33</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 2, 831.

<sup>34</sup> Mimoso-Ruiz, D., *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Paris 1983.

<sup>35</sup> *Bibliographie zum Nachleben...*, 185.

<sup>36</sup> *Bibliographie zum Nachleben...*, 190.

<sup>37</sup> Finscher, *Die Musik in Geschichte...*, vol. 9, 1290.

<sup>38</sup> *Bibliographie zum Nachleben...*, 191.

<sup>39</sup> Finscher, *Die Musik in Geschichte...*, vol. 8, 1654.

G. S. Mayr se estrenan en París en 1797 y en Nápoles en 1813, respectivamente<sup>40</sup>. En 1813 también en Viena se pone en escena una parodia musical, *Die travestirte Medea*, obra de Joachim Perinet<sup>41</sup>. El mismo año, además de la de Perinet y la de Mayr, también se estrena en París y en francés *Médée et Jason*, de Georges G. de Fontenelle<sup>42</sup>. Carlo Coccia<sup>43</sup> estrenará *Medea e Giasone* en Turín en 1816. Franz Grillparzer, vienesés, escribe en 1820 la trilogía *Das goldene Vliess*, cuya tercera parte es *Medea*.<sup>44</sup> En Viena en 1822 se estrena la parodia musical *Die neue Medea*, de Carl Meisl<sup>45</sup>. En 1836 Refuës<sup>46</sup> publica su novela *Die neue Medea*, en Stuttgart. En 1843 se estrena en Palermo la versión que cinco años más tarde llegará a Madrid, *Medea in Corinto*, ópera de Giovanni Pacini<sup>47</sup> basada en el libreto de Benedetto Castiglia. Las últimas versiones de época romántica de “Medea” las encontramos en Nápoles, en 1851, en la ópera de Saverio Mercadante<sup>48</sup>, *Medea*, y la homónima de Georg Krempfsetzer en Munich en 1864.

El personaje parece tener una fuerza especial desde fines del siglo XVIII, y esta fuerza está, sin duda, relacionada con las ideas estéticas y las concepciones vitales derivadas de la corriente romántica.

Antes de iniciar un recorrido por las dos obras que se analizarán<sup>49</sup>, recordemos brevemente el mito: Medea es hija de Eetes, rey de la Cólquida y nieta de Helios. Cuando Jasón llega a su tierra con la expedición de los Argonautas en busca del Vello de Oro, Medea se enamora de él. Así, lo ayudará mediante sus poderes mágicos, traicionando a su padre y a su patria, a condición de que Jasón la tome por esposa. En la huida de su tierra, Medea da muerte a su propio hermano Apsirto para

<sup>40</sup> Cf. Mimoso-Ruiz, *Médée antique...*, 213/ 216.

<sup>41</sup> *Bibliographie zum Nachleben...*, 212.

<sup>42</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 4, 502.

<sup>43</sup> Mimoso-Ruiz, *Médée antique...*, 217.

<sup>44</sup> A propósito de esta versión, ver Scheidl, L., “Franz Grillparzer: Das Klassische und das Romantische in *Medea*”, en: López López, A./ Pociña, A. (eds.), *Medea, versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada 2002, vol. II, 847-864; Suttner Baker, C., “Unifying Imagery Patterns in Grillparzer’s *Das goldene Vlies*”: *MLN*, 89, N° 3, German Issue, The Johns Hopkins University Press, Apr. 1974, 392-403, y Cornacchia, M.R., *La Medea di Franz Grillparzer o del “trionfo dell’estraneità”*, publicación en red: [www.griseldaonline.it](http://www.griseldaonline.it), del Departamento de Italianística de la Universidad de Boloña.

<sup>45</sup> *Bibliographie zum Nachleben...*, 229.

<sup>46</sup> *Bibliographie zum Nachleben...*, 247.

<sup>47</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 10, 557.

<sup>48</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 9, 116.

<sup>49</sup> La versión de la ópera de Cherubini que se seguirá es la grabada en 1953, de su estreno en el *Teatro alla Scala* de Milano, dirigida por Leonard Bernstein e interpretada por María Callas. Comercializada bajo el sello EMI Classics. En el caso de la obra de Mayr, la versión de la ópera es de estudio, grabada en 1993 bajo el sello Ópera Rara – P. Moores Foundation, en Londres, dirigida por David Parry e interpretada por Jane Eaglen.

poder retrasar a aquellos que los perseguían. Se casan en tierra de los feacios, y llegan a Yolco, donde Medea, a través de sus pócimas y engaños, mata a Pelias, el rey. Jasón y Medea deben huir, y se refugian en Corinto (donde transcurren la mayor parte de las tragedias y óperas que se han producido sobre Medea). Allí, Jasón se compromete con el rey Creonte, a desposarse con su hija Glauce. Medea, despechada, asesina a Glauce y a Creonte, y mata a los hijos que ha tenido con Jasón como venganza. Huye ayudada por su abuelo Helios, y llega a Atenas, donde se casa con Egeo, padre del héroe Teseo. Medea intentará asesinar a este último, sin conseguirlo. Finalmente, pondrá rumbo a la Cólquida, donde ayudará a su padre a recuperar el trono que había perdido<sup>50</sup>.

Además de las representaciones operísticas y teatrales de Medea, no podemos dejar de lado algunas versiones pictóricas que se producirán a partir del movimiento romántico. En primer lugar, resaltaremos la pintura de Delacroix, *Médée furieuse* (1838), que analizaremos junto con las óperas, y, por citar algunas más, las de Gustave Moreau (1865), Anselm Feuerbach (1870), Fredric Sandys (1878) o Evelyn de Morgan (1889)<sup>51</sup>.

La observación de la obra de Delacroix puede llevarnos a ver más claramente qué significados cobra este personaje en el contexto de la Modernidad europea. Esta representación no sólo se enmarcaría en la corriente romántica, sino que también se podría incluir en la corriente orientalista<sup>52</sup>. Si recordamos otra pintura de Delacroix, *La Muerte de Sardanápalo*, identificamos a Medea con cualquiera de las odaliscas de esta obra. Medea es una mujer oriental, exótica y misteriosa, tiene poderes sobrenaturales y es, por otro lado, ladina y mentirosa, capaz de lo más bajo, entregada a las pasiones. Pero esos son sólo aspectos de una de las caras del personaje que, al igual que las odaliscas, por otro lado está esclavizada (por amor, por lujuria...)<sup>53</sup> por Jasón –el hombre-, y cualquier síntoma de libertad se aduce a brujería, locura, enajenación, o cualquiera de los defectos propios de la mujer, especialmente oriental. Tendremos en cuenta, por tanto, que Medea no sólo es un personaje dramático que

<sup>50</sup> Sobre el mito de Medea, véanse, entre otros Alvar, J. (dir.), *Diccionario Espasa de Mitología universal*, Madrid 2000, 586-587; Mimoso-Ruiz, *Médée antique...* y García Gual, C., “El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria”, en: López, A./ Pociña, A. (eds.), *Medea, versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada 2002, vol. 1, 29-48. En cuanto a referencias clásicas, las que influyeron directamente en el mantenimiento de la tradición son las Medea de Eurípides y de Séneca y *El viaje de los argonautas* de Apolonio de Rodas.

<sup>51</sup> Existen muchas monografías de referencia de arte donde pueden hallarse algunas de estas obras, concretamente quisiera resaltar la labor del *Art Renewal Center*, cuya *website* [www.artrenewal.com](http://www.artrenewal.com), contiene imágenes de alta calidad.

<sup>52</sup> Véase Said, E., *Orientalismos*, Barcelona 2006.

<sup>53</sup> Fatema Mernissi en *El harén en Occidente* (Madrid 2001) hace un análisis de cuáles son las características del harén y de la mujer del harén en la visión oriental del concepto.

se inserta perfectamente en los cánones estéticos del romanticismo: fuerza interior, sublimidad o afán de liberación, sino que también responde a la necesidad de dotar de imagen a una nueva realidad<sup>54</sup>: el acceso y “enfrentamiento” con otras culturas que se van conociendo a través de las sociedades geográficas, las expediciones al Oriente y la progresiva expansión imperialista de Europa<sup>55</sup>. Creo pertinente, por todo esto, establecer el análisis del mito desde una visión dual, de corrientes que se superponen, como son el Romanticismo<sup>56</sup> y el Orientalismo.

Dejemos de lado momentáneamente la visión del otro en la Modernidad, y traslademos a la Antigüedad este razonamiento: ¿no era Medea una bárbara para los griegos? En su artículo “La Medea de Eurípides: el enigma del infanticidio”<sup>57</sup>, R. Sala Rose trae a colación un fragmento de las *Vidas de los filósofos ilustres* de Diógenes Laercio, donde se cuenta que “en una ocasión, el filósofo griego Tales de Mileto explicó con las siguientes palabras los motivos por los que estaba agradecido a la Fortuna: En primer lugar, por haber nacido humano y no animal; después, por haber nacido hombre, y no mujer; en tercer lugar, por ser griego, y no bárbaro”. Medea distaba mucho de acercarse al ideal social griego: mujer, bárbara (y podríamos incluso decir que con un componente psicológico animal o, al menos, inhumano, que se cristaliza en la brujería o en el infanticidio). La profesora Sala Rose indica más adelante: “No fue hasta la Guerra del Peloponeso, al producirse el resquebrajamiento histórico del ideal griego, cuando se iniciaría tímidamente un replanteamiento no sólo de la definición del ideal griego, sino también de los prejuicios que, de él derivados, acompañaban a la idea de barbarie. [...] La fecha en que se inició a Guerra del Peloponeso, el 431 a. C., fue también la fecha en que fue representada la tragedia Medea, de Eurípides. Y, en sintonía con esa nueva orientación intelectual más crítica con la sociedad de su tiempo que empieza a desarrollarse por entonces en el Ática, Eurípides dio entrada en la tradición occidental con su Medea al personaje que con mayor rotundidad iba a simbolizar los peligros de la intrusión de lo marginal en el mundo civilizado”<sup>58</sup>. La relación entre los griegos y los otros había sido subrayada ya desde la guerra contra los persas, particularmente por parte de Heródoto<sup>59</sup>. Eurípides remarcaría, por tanto, la doble vertiente diferencial de Medea, como mujer y como bárbara, como indica C. Segal: “it explores the otherness of the female by combining it with the otherness of

<sup>54</sup> Una realidad plural y compleja, pero que podemos englobar bajo un “otro” no europeo. Cf. Said, *Orientalismos*, 27-28.

<sup>55</sup> Villacorta, F., *Culturas y mentalidades en el siglo XIX*, Madrid 1993, 126 ss.

<sup>56</sup> Para ver las connotaciones racistas del Romanticismo, véase Bernal, *Atenea negra...*, 193 ss./ 227 ss.

<sup>57</sup> Sala Rose, R., “La Medea de Eurípides: el enigma del infanticidio”, en: López, A./ Pociña, A. (eds.), *Medea, versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada 2002, vol. I, 293-313.

<sup>58</sup> En este punto, podemos tener en cuenta también las palabras de G. Murray en *Eurípides y su época*, México-Buenos Aires 1961, 64-66.

<sup>59</sup> Véase, por ejemplo, Burke, P., et al., *Hérodote et les peuples non grecs*, Genève 1990, 116 ss./ 216 ss.

*the barbarian*”<sup>60</sup>, aspecto que será analizado profundamente por Duarte Mimoso-Ruiz en el apartado “*La dimension sociale et politique*” de la obra que hemos comentado<sup>61</sup>. Ahora bien, Eurípides inicia un tratamiento particular e individualizado del personaje, que pasa a adquirir personalidad fuera del grupo (los bárbaros)<sup>62</sup>, y se contrapone y supera a una figura como la de Jasón, que es un héroe desplazado en su protagonismo. Al igual que Eurípides, los artistas modernos representan a Medea como aquello desconocido que, de una u otra forma los desconcertaba, como veremos a continuación, al analizar los libretos propuestos.

Las obras de Cherubini y de Mayr reflejan de diferente manera la combinación de las vertientes romántica y orientalista del mito de Medea. La ópera de Cherubini tiene 8 personajes, mientras que la de Mayr 11, figurando en esta última Egeo (que no aparece ni en Séneca ni en Corneille, pero sí en Eurípides), y los consejeros de Creonte y Jasón. Cabe destacar que en las versiones clásicas de Eurípides y Séneca, la figura de Glauce no aparece físicamente, mientras que en las óperas sí.<sup>63</sup> Además, ambas óperas se inician con la presencia de Glauce (en la de Mayr su nombre es Creusa) que, acompañada de sus confidentes, se debate entre la alegría de su boda con Jasón y el temor de que algo malo pueda suceder. En la versión de Cherubini, en esta primera escena en la que se ve la nave Argo encallada en el fondo, Glauce invoca a Eros e Himeneo, pidiéndoles que reaviven sus sentidos: “*Vien! Penetra i sensi miei!*” o “*i sensi miei ravviva*”<sup>64</sup>. En la obra de Mayr, los temores se personalizan en Medea. Jasón está en Yolco, negociando su seguridad, por lo que Creusa suspira que si Medea no le quita su amor, será Marte quien lo haga<sup>65</sup>.

<sup>60</sup> Segal, C., “Violence and the other: Greek, Female, and Barbarian in Euripides’ *Hecuba*”: *TAPhA* 120, 1990, 109.

<sup>61</sup> Cf. Mimoso-Ruiz, *Médée antique...*, 139 ss.

<sup>62</sup> En este sentido, para analizar los paralelismos entre la Modernidad y la Antigüedad y cómo Eurípides parece ser el tímido iniciador de una corriente romántica en la producción artística griega antigua, consultar Ogle, M. B., “Romantic Movements in Antiquity”: *TAPhA* 74, 1943, 7: “*We may say, indeed, that as the Greek of the fifth century discovered the individual as a part of the group, the dignity and worth of individual character; so the Greeks of the fourth century discovered the individual apart from the group*”. Esto coincide, en parte, con lo que nos dice García Gual en el artículo “El argonauta Jasón y Medea...”, 40: “*...Puede advertirse una nota de misoginia, acaso de recelo, contra este tipo de mujer bárbara y apasionada, que pretende un lugar en el mundo heroico. La princesa que traiciona a su padre, a su familia y su patria por amor a un extraño, puede revestir aires de heroína sentimental en una época romántica...*”.

<sup>63</sup> En la versión de Pierre Corneille, que fue habitualmente utilizada como fuente, ya figura. Para ver influencias en los libretos, Russo, P., *‘Medea in Corinto’ di Felice Romani. Storia, fonti e tradizioni*, Firenze 2004. Podríamos entender la presencia de Creusa/Glauce en las obras, y particularmente al inicio en dos sentidos diferentes: el primero, por una necesidad dramática; el segundo, por una intención clara de personificar en escena lo contrario a la bárbara Medea, acentuando así el mensaje de la obra.

<sup>64</sup> Cherubini, *Medea*, Libreto, 41.

<sup>65</sup> Mayr, G. S., *Medea in Corinto*, Acto I, 54.

Podemos diferenciar dos tendencias en las dos óperas. La obra de Cherubini resalta de manera clara la barbarie de Medea, ya desde el primer momento que ella entra en escena, cuando se remarca claramente la visión de “lo extraño” o “lo otro”: “*Signor! Ferma una donna a vostre soglie sta: l’aspetto suo è strano e misterioso...*”<sup>66</sup>.

Medea es claramente consciente de su calidad de intrusa, e incluso a través de las expresiones del propio personaje se configura su identidad bárbara: Su carácter inhumano, “*Natura, or tu invano parli a me*”<sup>67</sup>, o su carácter intruso y ladino, “*Tosto tu dèi tornar a Colco che tradisti*”<sup>68</sup>, que se reitera en la nostalgia por su tierra traicionada, en la que la ingrata había sido feliz, “[Medea]: *Care sponde del Fasi, o mia patria lontana! Oh, d’un ben ch’io perdei ricordanza dolente al pensier.* [Creonte]: *Empia sorella, figlia indigna! Ten va! Va fuor dal regno, va!*”<sup>69</sup>. Este tipo de alusión a la Cólquida sólo está fuertemente marcado en la ópera de Cherubini.

En la versión de Mayr, podemos entresacar un diálogo en el que se enfrenta el mundo de pasión de Medea y la racionalización – occidental – de Jasón<sup>70</sup>:

[Giasone]: *L’amor de’ figli...La vita tua...dell’onor mio la voce, Il sacrificio estremo chiedono a noi.*

[Medea]: *Fremi, quand’io non fremo? Onor dicesti? E di tradir chi t’ama onor da te si chiama? Ah! Questo, ingrato, questo è il maggior de’ delitti tuoi.*

[Giasone]: *Delitti! O donna, e puoi rimproverarme a me?*

[Medea]: *Sì, tutt’i miei; Il frutto ne cogliesti, e reo non sei? Dove n’andrò? Dove il fratello uscisci? Dove il padre tradii? Dove di Pelia squarciai le membra, sol per te, spietato?*

[Giasone]: *Schiudi gli occhi, Medea. Da me lontana, innocente vivrai. Vanne, e i tuoi giorni la prima pace a serenar ritorni.*

[Medea]: *Vano pretesto! Ah! Senza trono e regno restar t’increbbe, e da Creusa in dono bramaste regno e trono. Parla: gli avrai da me; purchè tu m’ami, quanto la terra chiude é in tuo poter, sì, é in tuo poter.*

[Giasone]: *Ah! L’amor tuo l’illude, abbi pietà di te; deh! Volgi intono un sol sguardo Medea. Fosti regina: regina più non sei; darmi volevi il regno de’ miei padri; io stesso, errante, lungi dal suol natio, che sperar posso? Dì: che sperar posso? Che mi resta?...”.*

<sup>66</sup> Cherubini, *Medea*, libreto, 49.

<sup>67</sup> Cherubini, *Medea*, libreto, Acto tercero.

<sup>68</sup> Cherubini, *Medea*, libreto, Acto segundo, 75.

<sup>69</sup> Cherubini, *Medea*, libreto, 69.

<sup>70</sup> Mayr, G.S., *Medea in Corinto*, Acto I, escena IX, 73-75. Medea reprocha a Jasón la decisión que está tomando, y él apela a la racionalidad de la misma, dando a entender que es la mejor opción para Medea y sus hijos.

¿Podría existir un diálogo más representativo del enfrentamiento entre la razón occidental y la irracionalidad del bárbaro culpable? “Te aprovechaste de los frutos, y sin embargo, ¿careces de culpa de mis acciones?” pregunta Medea, ante la que las racionalizaciones de Jasón carecen de fundamento. Sin embargo, en el montaje total de la obra, así como del mito, la irracionalidad y los defectos se le atribuyen a ella: inhumana, bárbara y mujer. El infanticidio de Medea es también, en sus todas sus versiones, la culminación o el cierre del carácter de la protagonista, ya que con el asesinato de los hijos se intenta recalcar el tono terrible de la personalidad de Medea<sup>71</sup>. No obstante, Cherubini, cuya ópera es vibrante, con escenas rápidas, no hace dudar mucho a Medea a la hora de llevar a cabo el infanticidio, acentuando su desnaturalización, y también un principio de locura, diciéndoles a sus propios hijos “nunca tendré que expiar mi culpa, pues es vuestro propio padre quien os mata”, o “naturaleza, me hablas en vano”<sup>72</sup>, mientras que Mayr y Felice Romani, el libretista, nos presentan una Medea con muchos matices, que reacciona de diferentes formas: cuando conoce la traición de Jasón, se humilla ante él<sup>73</sup>; se produce en ella una lucha interna muy intensa ante la decisión del infanticidio, llegando incluso a llamarse a sí misma madre desnaturalizada<sup>74</sup>.

Un elemento que aparece en las obras, que retoma la importancia de la naturaleza y de la ritualidad que señalábamos anteriormente<sup>75</sup>, es la aparición del elemento natural como escenario, rompiendo la unidad de espacio. Al igual que en la obra de Delacroix, Medea planifica sus actos asesinos en la Naturaleza, donde hace sus invocaciones a los dioses. En la obra de Cherubini, es una ladera de la montaña. En la de Mayr, es una cueva subterránea con un altar. Es particularmente llamativa la cantidad de invocaciones que hace, y la aparición de las voces subterráneas de las Furias: “*Antica notte, Tartaro profondo, Ecate spaventosa, ombre dolenti, O furie, voi che del perduto mondo siete alle porte, armate di serpenti, a me venite dagli Stigi chiostri, per questo foco, e per i patti nostri...*” o “*Del tosco spargetela de’ serpi d’Averno, di quelle che Rodino l’Invidia e il Sospetto; la bagni l’istesso, veleno di Nexo, e mora com’Ercole sull’Eta mori...*”<sup>76</sup>.

<sup>71</sup> Russo, P., ‘*Medea in Corinto*’..., 74. En el capítulo (4) *Varianti del mito*, podemos ver cómo, en las diferentes versiones que analiza el autor, se busca el momento propicio, y el hecho desencadenante para que el carácter terrible de Medea cometa el acto del infanticidio.

<sup>72</sup> Cherubini, *Medea...*, 95/ 97.

<sup>73</sup> Mayr, *Medea in Corinto*, 65/ 73-75. Es curioso como en el intento de convencer a Jasón, él intenta racionalizar su abandono, y ella lo llama bárbaro varias veces. Interpreto que posiblemente el autor quiera dejar entrever la multiplicidad de matices de los personajes, y cómo Jasón es tan culpable como Medea de sus atrocidades.

<sup>74</sup> Mayr, *Medea in Corinto*, 112.

<sup>75</sup> Véanse Mayr, *Medea in Corinto*, 5-6.

<sup>76</sup> Mayr, *Medea in Corinto*, 95-96.

La obra de Cherubini acentúa el problema de la alteridad, la de Mayr, las implicaciones de la Naturaleza y la lucha entre razón y sentimientos. La obra de Mayr fue representada de manera profusa durante la primera mitad del siglo XIX<sup>77</sup>, cuando el movimiento romántico está en su auge, y por tanto, el pulso entre razón y sensibilidad también. La de Cherubini retomó fuerza en el siglo XX, cuando todavía los filósofos siguen planteándose los problemas de la concepción del otro<sup>78</sup>. Así, podemos ver cómo la figura de Medea puede pasar de ser un personaje mitológico, insertado en una tradición mitológica concreta, en un conjunto, a perfilarse como un mito<sup>79</sup>, un icono paradigmático que se convertirá en elemento recurrente durante la época contemporánea, tanto en el arte como en la sociedad y la cultura<sup>80</sup>, como indica M. R. Cornacchia, al respecto de la versión de Grillparzer, que tiene bastantes cosas en común con las analizadas: “*D’altro canto, questa tragedia si mostra, riletta dopo quasi due secoli, ancora attualissima, anzi vero crocevia tra antico e moderno, perché con-signa alla letteratura sucesiva l’immagine di una Medea esule infelice, migrante, isolata e discriminata per la sua diversita, diversità che non scaturisce dalle sue colpe...*”<sup>81</sup>.

<sup>77</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 8, 1846-1847.

<sup>78</sup> Como ejemplo tenemos la obra de P. Ricoeur, que relacionan la historia, la identidad y la alteridad: véanse *Historia y narratividad*, Madrid 1999, espec. pp. 157-230 o *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, Paris 2000.

<sup>79</sup> Siguiendo las definiciones de la RAE de mitológico y mítico: mitológico es lo perteneciente a la mitología (conjunto de mitos de un pueblo o de una cultura, especialmente de la griega y romana); y mítico lo perteneciente o relativo al mito (entre otras acepciones, personaje literario o artístico que condensa alguna realidad humana de significación universal).

<sup>80</sup> A este respecto podemos volver a aludir a la obra de Mimoso-Ruiz, *Médée antique...*, que analiza las implicaciones socio-políticas de la obra en diferentes contextos, y puntualmente las facetas bárbara y femenina de la heroína clásica.

<sup>81</sup> Cornacchia, *La Medea di Franz Grillparzer...*, 1. Señalaremos, en último lugar, que la obra de Grillparzer tiene puntos en común con las analizadas: sitúa al Vello de Oro como símbolo de toda la tragedia (cf. Scheild, “Franz Grillparzer...”, not. 44), lo que hacen Jasón y Medea en la obra de Cherubini: “*o fatal vello d’or, triunfal gloria amara! Di sangue e pianto un di molto hai tu da costar!*” (Libreto, p. 61). Por otra parte, la relación entre Medea y Creusa, en la versión de Mayr suavizada, lo está también en la de Grillparzer (cf. Cornacchia, *La Medea di Franz Grillparzer...*, *passim*).



## A. LA ANTIGÜEDAD EN LAS ARTES ESCÉNICAS:

### CINE



## ARS GRATIA ARTIS

BERNARDO SÁNCHEZ SALAS\*

A Deborah Kerr (1921-2007), la Ligia de esta historia

### Resumen.-

El cine se instituye como una especie de neo-barroco, dotado de una poderosa máquina de deseo y didascalía. Un ejemplo paradigmático es *Quo Vadis* (Melvin Le Roy, 1951) *Quo Vadis* es, por añadidura a la revisión textual de la novela de origen, a su resonancia de la posguerra mundial, a la latencia del fantasma –representado en Nerón- de los dictadores Mussolini y Hitler y a la evocación de la catástrofe ciudadana en el ‘cuadro’ de la ciudad derruida (Berlín o Varsovia como Roma), una declaración de la nueva sinestesia audiovisual y de un nuevo didactismo mítico. ¿De qué ‘trata’ la película *Quo Vadis*?: del poder del *Technicolor* y del imperio del show.

### Abstract.-

Cinema gets constituted as a social reality under the mark of neo-baroque, which involves a powerful machine of desire and didascalía. A paradigmatic example is found in *Quo Vadis* (Mervyn LeRoy, 1951). *Quo Vadis*, with its resonance in the years after World War II, is a textual revision of the original novel, and it is also the persistence of the ghost –represented by Nero- of the dictators Hitler and Mussolini and the evocation of the catastrophe of the ruined city (Berlin and Warsaw prefigured by Rome). But, above all, this film is a declaration of both a new audiovisual synesthesia and a new mythical didacticism. What is *Quo Vadis* about?: It is about the power of *Technicolor* and the empire of show.

*Palabras clave:* *Technicolor*, Imperio del Show, Neo-barroco, Sinestesia audiovisual.

*Key words:* *Technicolor*, Empire of the Show, Neo-baroque, synesthesia.

Tomemos el *Quo Vadis* norteamericano de 1951<sup>1</sup>; lo digo porque hay dos versiones anteriores, italianas ambas, la de 1913 (Enrico Guazzoni) y la de 1925 (Arturo Ambrosio). ¿De qué trata el *Quo Vadis* de 1951? ¿Qué vemos en el *Quo Vadis* de

---

\* Universidad de La Rioja, Departamento de Filología Hispánica y Clásicas. Correo electrónico: [bernardo.sanchez@unirioja.es](mailto:bernardo.sanchez@unirioja.es)

<sup>1</sup> Comprende un arco que va desde 63 años después de Jesucristo hasta 56 años después del cinematógrafo.

1951? ¿Cuál es el propósito del *Quo Vadis* de 1951? ¿A qué tipo de espectáculo asistimos viendo el *Quo Vadis* de 1951?: a mi juicio, el *Quo Vadis* de 1951 (*Quo Vadis*, a partir de ahora) trata del imperio del *show*. *Quo Vadis* es un espectáculo autorreferencial, por encima de otras consideraciones temáticas. Luego explicaré por qué me parece autorreferencial (algo que, no obstante, es ‘evidente’ en la película, expreso: y ése es el asunto).

De entrada –aunque parezca una broma *colossal*–, adviértase que es obra de la Metro-Goldwyn-Mayer; es decir, de la productora ‘del león’. Esta película cuya secuencia emblemática es el martirio de los cristianos echados a los leones se abre con un gran rugido de Leo, un rugido que adquiere en esta ocasión un sentido muy superior al meramente protocolario: abre el circo máximo de la pantalla y anuncia su último y esperado número. Y he dicho ‘esperado’ porque el público que fue a ver en su día *Quo Vadis* conocía bien el programa y al comprar su localidad estaba accediendo a una entrada preferente sobre la arena. “¡Leones, son leones!”<sup>2</sup> grita, desde los sótanos del circo, una de las mártires cristianas al ver aparecer a las fieras (prometidas, desde un principio, por la productora). Pero el público que veía o volvía a ver *Quo Vadis* sabía que esa vez la iba a ver como nunca antes se había podido ver. ¿Cómo? pues en color, en *technicolor*. Pero no adelantemos ‘acontecimientos’, concretamente “el más grande acontecimiento cinematográfico desde *Lo que el viento se llevó*”<sup>3</sup>, como se decía en los prospectos de mano españoles. Y no se decía ‘a humo de pajas’, o sí, bien mirado, porque la Roma ‘de 1951’ ardía como no mucho antes había ardió Berlín, o París o la Varsovia de E. Sienkiewicz, pero sobre todo, la Roma de la Metro ardía como antes había ardido la Atlanta de *Lo que el viento se llevó*, ese sueño de columnas blancas, de *domus* y de patricios del Sur. Ese sueño ‘en rojo’ creado para el lucimiento del *technicolor*: toda una dramaturgia, además de un color. A causa de la guerra civil (la nuestra, no la de Secesión) y de la mundial, *Lo que el viento se llevó* –que ilustraba, a su vez, los desastres de la guerra– se había estrenado en España con mucho retraso, con 12 años de retraso, ¡en 1951!, sólo tres años antes, por cierto, que *Quo Vadis*. Las brasas del incendio de Atlanta aún estaban –por tanto– incandescentes, porque eran brasas en glorioso *technicolor*, gracias al cual el fuego es más fuego y la sangre es más sangre. La metrópoli en llamas, la carrera en el coche de caballos, la lucha por avanzar entre la muchedumbre y la destrucción, el pánico, la búsqueda órfica de la mujer amada en medio del ‘infierno’...: la odisea de Vinicio y Ligia la noche del incendio de Roma era una réplica casi exacta de la de Rhett y Scarlett en la noche del incendio de Atlanta en *Lo que el viento se llevó*, que fue dis-

<sup>2</sup> Y aún hay más leones, si se buscan: Edmund ‘Lyons’ interpretó el papel de Nerón durante las 96 representaciones de la adaptación teatral de *Quo Vadis* en Nueva York, en 1900 y ‘Leo’ Genn encarnó a Petronio en la versión de 1951, de la que Sergio ‘Leone’ fue ayudante de dirección, en Cinecittá.

<sup>3</sup> *Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939.

tribuida en todo el mundo por la misma Metro-Goldwyn-Mayer. También *Quo Vadis*, por cierto, se había estrenado en nuestro país con un notable retraso, con tres años de retraso. Estrenada en EE UU precisamente en 1951 (cuando aquí aún estábamos viendo arder Atlanta), se vio en España en 1954, apenas tres meses antes que *La túnica sagrada*<sup>4</sup>, que se abrió en el sistema Cinemascope sobre un circo de gladiadores similar al que se había visto en *Quo Vadis*. Ese circo se iba a ver –de nuevo, de nuevas– como nunca: gracias a la amplificación del *scope*. Un circo que aún estaba muy caliente por la sangre de los mártires cristianos. *La túnica sagrada* se había estrenado en España ¡sólo con un año de retraso!, el tiempo para adecuar las ópticas y las pantallas a las nuevas medidas del *show*. *La túnica sagrada* sería el definitivo PAN Y CIRCO, en el sentido no alimenticio sino óptico: PAN(ORAMICO) Y CIRCO.

El *show* M-G-M de *Quo Vadis* –que se quedó, por cierto, en puertas del *scope*– fue la superficie y la textura donde se imprimió la catarsis de la historia reciente, el espacio público donde se alivió. En *Quo Vadis* se elabora una síntesis del miedo, de la tragedia y de la catástrofe mundial, aún latentes. Hablo del final de la II Guerra Mundial y de la resaca (de la ‘calentura’) de los fascismos europeos de corte neroniano (pienso en Mussolini y en Hitler)<sup>5</sup> y de su exorcización a través de la representación, del gran ‘teatrón’ del cine. Se repite la historia: el polaco E. Sinkiewicz publicó la novela *Quo Vadis* en 1896 (coincidiendo con la difusión mundial del cinematógrafo). A través de su fábula intentaba hablar de la tiranía que los zares habían ejercido sobre Polonia. Las consideraciones histórico-políticas entorno a *Quo Vadis* –novela y *film*– son, por supuesto, tan pertinentes como diversas. Valgan algunas muestras de *raccord*, digamos: el Ursus de *Quo Vadis* (de la novela y de la primera versión de 1912) fue el modelo del gigante Maciste de *Cabiria* (1914, Giovanni Pastrone), y Maciste, a su vez, fue –según testimonios– el modelo físico de Mussolini, quien había previsto con el director y productor norteamericano Hal Roach, –el de las películas de El Gordo y el Flaco y otros cómicos– crear la productora RAM (“Roach and Mussolini”) y realizar *Quo Vadis* en Cinecittá, lo cual puso los pelos de punta a la Metro-Goldwyn-Mayer. Roach había intentado pactar la no-estorsión a los judíos en la Italia fascista, a cambio de contratos preferentes de distribución a través de la Metro y de contraprestaciones económicas y del uso de Cinecitta (donde acabará rodándose el *Quo Vadis* de 195). No salió aquel *Quo Vadis*. La relación la mantuvo Roach con Benito y con su hijo Vittorio. Musolini defraudó el pacto, pero eso no quitó para que

<sup>4</sup> *The Robe*, Henry Koster, 1953. Advuértase que en el original la túnica no es sagrada, sólo es ‘la túnica’.

<sup>5</sup> Eugenio Gómez Segura, en su –desde luego– muy interesante artículo “*Quo Vadis?* Una pieza más de la guerra fría”: *Revista Latente* 3, abril de 2005, 91-100, cree, en cambio, que “Nerón ha de ser entendido como un predecesor de Stalin y algunas peculiaridades de la lucha entre Roma y el cristianismo como un símbolo de la guerra fría”.

Roach tuviera siempre cuentan- un retrato del dictador en su mesilla. Los judíos. Es imprescindible tener en cuenta su presencia en las jefaturas y departamentos de las *majors*. Dos de los tres guionistas del *Quo Vadis* de 1951 eran judíos: Samuel Nathaniel Berhman y Sonya Levien, judía rusa. También por supuesto, su máximo productor ejecutivo, Sam Zimbalist, que fallecería en Roma, en 1959, durante el rodaje del *Ben-Hur* de William Wyler<sup>6</sup>. Más dictadores a la zaga: el dictador de la Dominicana, el general Trujillo. Se cuenta en *La Fiesta del Chivo* de Vargas Llosa que la novela que leía de joven era *Quo Vadis?*, sobre todo, por el personaje del “refinado y riquísimo Petronio” (volveremos sobre él: es el verdadero ‘editorialista’ de la película; su comentarista ‘meta’). En general, las analogías reales o metaforizantes entre el imperio romano y el imperio americano no han cesado, tanto en lo militar como en lo político: e Maryland, EE UU, se organizan ‘seminarios de liderazgo’ para oficiales de alta graduación de las Fuerzas Armadas. Las prácticas las realizan los oficiales incorporando los roles de *Julio César* de Shakespeare, entre otras obras del Bardo. En uno de los últimos seminarios se preguntaban si Bush tenía más o menos indicios para pensar que Irak tenía armas y atacarla, que Bruto para pensar que César iba a convertirse en un tirano y atacarlo<sup>7</sup>. A principios de septiembre del presente 2007, y ante el último (¿?) curso político de Bush, un alto funcionario económico de su gobierno, David M. Walker, se preguntaba “¿Estará América en vías de hundirse como la antigua Roma?”<sup>8</sup>.

*Quo Vadis*, empezada a pre-producir a finales de la década anterior (la de la guerra), es un espectáculo, en gran medida, ‘meta’, autoescópico –veremos cómo-, que intenta superar el trauma de la destrucción por el espectáculo de la reconstrucción, de la civilización, del modelo de caballerosidad judío-cristiana, del melodrama exacerbado, de la exaltación del sacrificio, de la expiación, de la limpieza por el fuego y de la restauración de una especie de nuevo clasicismo trágico acorde con los nuevos cánones míticos, morales y espectaculares del cine de Hollywood. El objetivo es imaginar, inventar las formas del pasado a partir de los modelos míticos presentes para hacerlo reconocible, doméstico, y -en sus principales figuras- limpio de culpa; el objetivo es, en definitiva, crear un correlato asumible. Por ejemplo: los dos militares romanos que protagonizan *Quo Vadis* y *La Túnica Sagrada*, Robert Taylor (Marco Vinicio) y Richard Burton (Marcelo Gallio), comienzan siendo dos soldados paganos, enemigos naturales de la ‘secta cristiana’, pero he aquí que testigos el uno de Pedro y el otro de la Crucifixión de Cristo, y conmovidos por el amor de una mujer (cristiana), por el deseo, por la sangre y por el espectáculo (el Circo, la Crucifixión), llegarán al martirologio (Marcelo) o lo bordearán (Vinicio) para, en cualquier caso,

<sup>6</sup> *La túnica sagrada* fue producida por la Fox, regida por los judíos Joseph Schenk y Darryl Zanuck.

<sup>7</sup> *The New York Times/ El País*, 10/ 02/ 2005.

<sup>8</sup> *El País*, 02/09/ 2007.

acabar confesando el cristianismo, un cristianismo sublimado y literalmente de ‘cielo platónico’ en el caso de Marcelo y Diana (Jean Simmons).

¿Y el imperio del *show*? El tema motor de *Quo Vadis*, el tema explícito, es el propio dispositivo sublimador y, repito, catártico, a través del cual se vive y disuelve la tragedia histórica y ficcional: el ‘color’, el *technicolor*. El procedimiento cromático no se inventa para *Quo Vadis*, por supuesto, pero sí reinventa y re-oferta su (antigua) materia. Elevando el tiro podríamos decir que el tema de *Quo Vadis* –y ‘asociados’– es la magnificación sinestésica, es decir, sensacional, dispuesta para reforzar la catequesis. Se trata de la enunciación, de la reformulación, de la editorialización, incluso, de la glorificación de un nuevo barroco, de un nuevo arte barroco, un arte total, tal y como desde un principio manifestó el cine y particularmente su (posterior) patrón cromático. En resumidas cuentas: todo aquello que permitió al cine perfeccionar los dispositivos retórico-audiovisuales del siglo XIX, una serie de recursos nuevos –en el orden lumínico, gráfico o cinético– invertidos en la producción, –en lo que se refiere al pasado, en lo que se refiere a imágenes míticas de ese supuesto pasado–,... en la producción, digo, de una fantasmagoría que pretendía asegurarse la impronta ideológica mediante la impresión emocional, mediante la conmoción. En *La túnica Sagrada*, el tema será ya un *desideratu*: la ilusión plena de inmersión unida a la máxima eficacia didáctica.

*Quo Vadis* es un hito de la poderosísima máquina de deseo y didascalía, que aplica la tecnología a hacer vívido el discurso, que aplica la tecnología a la sensualidad. El repertorio desplegado en *Quo Vadis* va desde los iconos paleocristinos como el *ictus* o las vasijas cretenses hasta la reflexión explícita ¡pero no advertida! del sistema tricómico del *technicolor* (ahora repasamos la *lectio*). *Quo Vadis* asume y cita la pintura de Leonardo (la última cena: cita literal), el viñetismo gráfico, la escenografía teatral, los antecedentes cinematográficos, las dos versiones de *Quo Vadis* anteriores y limita con un momento revelante de la evolución de la técnica cinematográfica: *Quo Vadis* no llega por menos de dos años al *scope*. Lo que no impidió el éxito gigantesco<sup>9</sup>. Incluso el afiche del estreno en EE UU prefigura el formato panorámico del futuro *Cinemascope*, que aún no se había generalizado en el cine, pero que sí era propio –desde hace siglos– en los retablos, en la pintura, en los frisos. Ese afiche habla, muestra, el nuevo retablo ofrecido por el cine: sus figuras, sus motivos, su retórica persuasiva: la pareja de amantes, el erotismo de una segunda mujer, seguramente fatal, *vamp*, tendida al pie de una columna inconfundiblemente priápica, el fondo circundante y violento del fuego, la figura reconocible, supericónica de Nerón y su lira, numerosos insertos cinéticos con carrera de bigas, martirologio, orgía,... pero en el centro, lo

<sup>9</sup> Como si se tratase de resarcir esa vocación panorámica –aunque sólo se trataba de una desgraciada operación comercial que a costa de anchar, cortaba por arriba el fotograma–, *Quo Vadis* –y más películas ‘Metro’, *Lo que el viento se llevó*, por ejemplo– fue reestrenada en los años sesenta en copias en 70 m/m.

que está verdaderamente en el centro, y muy destacado gráficamente es: COLOR BY TECHNICOLOR. En el afiche perteneciente a la distribución española -pero diseñado desde la Metro, en Hollywood- TECHNICOLOR ocupa el centro, con un cuerpo de letra muy considerable y vaciado en blanco.

Antes de seguir con el color: la vasija cretense. Por *Quo Vadis* circulan –ahora lo veremos- algunos comentaristas de arte y estética, pertenecientes a todos los estamentos. Marco Vinicio dirá de Ursus nada más conocerlo: “Ursus parece a uno de esos toros que se enfrentan a un toro cretense”; “será como la reproducción de un fresco de Creta”, exclamará más tarde Popea eligiendo en los ‘toriles’ del circo al cabestro destinado para Ligia. Muy didáctica, Popea especificará el ‘tema’: “La Doncella sacrificando al Minotauro”<sup>10</sup>. Comentarios estos –hay que advertir- que pertenecen al guión cinematográfico y no a la novela. Pero volviendo al color: en la edición de los Oscars de 1951, *Quo Vadis* tuvo su principal competidor en... *Un americano en París*<sup>11</sup>. La apoteosis cromática de Minelli le arrebató la estatuilla es las dos categorías relativas al color: la fotografía artística en color<sup>12</sup> y la dirección artística en color<sup>13</sup>. En ambas categorías competía también –aunque con menos posibilidades- el *peplum* de Henry King *David y Bathsheba*.

Y tomemos ahora una secuencia de *Quo Vadis*: la orgía, la ‘orgía *technicolor*’. Se trata de la secuencia de la fiesta de Nerón, a la que Marco Vinicio ha hecho conducir –contra su voluntad- a Ligia. Atención porque constituye toda una declaración programática. No son lo de menos ni el modelito que luce Ligia, ni el juego de cristales de colores que utilizan Nerón y Popea, ni el reparto de papeles y ‘discursos’. Nerón por ejemplo es el *showman*, el ‘rey de la comedia’<sup>14</sup> y a la sazón, el máximo empresario del espectáculo en Roma. Petronio, en cambio, es el *arbiter elegantorum*, el

<sup>10</sup> En la novela, Ligia irá atada encima del toro y desnuda. Algunos ilustradores así lo han mostrado, pero nunca desnuda completamente. Recuerdo la portada de la edición de 1955 de Mateu (ilustrada por Fariñas) o las viñetas de la adaptación para la Colección Historias Selección de Bruguera, de 1966 (ilustrada por Darnis Vicente).

<sup>11</sup> *An American in Paris* (V. Minelli, 1951), como bien recuerda José Luis Borau en su magnífico trabajo “Santos de la Roma Antigua” (publicado en el catálogo de la Exposición Fantasía en movimiento. Ulpiano Checa, Septiembre, 2002), en el que el realizador y ensayista recuerda la interrelación entre las novelas *peplum* y las invenciones gráficas que sobre ellas desarrolló el pintor español Ulpiano Checa, quien, según Borau habría influido directamente en las escenografías de los montajes teatrales de dichas novelas –entre ellas *Quo Vadis?*, por supuesto- e incluso en sus versiones cinematográficas hollywoodienses.

<sup>12</sup> En *Quo Vadis* fue obra de Robert Surtees y William V. Skall.

<sup>13</sup> Debida a los genios de la casa Cedric Gibbons, Edward Carfagno y Hugh Hunt.

<sup>14</sup> Esto se entendió muy bien España: en el doblaje español de su estreno fue doblado por José María Ovies, la voz de Groucho Marx en España, y en el doblaje de su reestreno por Joaquín Díaz, la voz de Jack Lemon en España. Nerón le cambió la vida de doblador a Díaz porque luego doblaría al Lentulo Batiato del *Espartaco* de Kubrick (1960) y al Herodes del *Jesús* de Zefirelli (1978).

comentarista, el editorialista (en esta secuencia y en otras posteriores). El caso es que entretanto las danzas y las miradas furtivas de Popea a Marco Vinicio, la película explica la composición de su propia imagen, la naturaleza de su color. El *technicolor*, a partir de 1932, era tricómico; es decir, consistía en tres negativos por separado que se correspondían cada uno de los tres con un color fundamental. Un prisma los distribuía, los separaba para llegar al objetivo. Así, llegaban a formar tres matrices que superponían por ‘imbibición’, por síntesis sustractiva, para lograr hacer la copia *standard*. Los tres colores, los tres filtros, eran el rojo, el verde y el azul-violeta. Popea observa a través de un cristal rojo, Nerón a través de uno verde, Ligia va vestida de azul y Nerón de violeta: toda la paleta del *technicolor* desplegada ante nuestros ojos (que se verán obligados a mirar a través de los filtros rojo y verde de Popea y Nerón). No es descabellado asociar ese ‘rojo Popea’ con el deseo erótico y el ‘verde Nerón’ con la muerte, pues la crucifixión de Plaucio en el Circo la veremos también a través del filtro verde. En un momento conversacional de la orgía, Nerón, que se tiene por poeta y artista, expresa su aprensión de no haber culminado su gran obra y piensa que –quizás- ésta podría ser el incendio de la ciudad. Petronio, prudente, le reconviene: “Eso sería llevar demasiado lejos el arte por el arte”; traducción de *Ars gratia artis*. Petronio está citando ante Nerón, el lema de... la Metro-Goldwyn-Mayer. No será la única ocasión en que el *arbiter* parece hablar por boca de la industria cinematográfica. Petronio encierra el testamento que le deja a Nerón –insisto en que es texto de los guionistas y no de Sienkiewicz- en dos ‘mandamientos’ que podrían estar enmarcados en el despacho de cualquier gran productor de la época:

1º No mutiles las Artes ( y *Quo Vadis* es coetánea de la Caza de brujas<sup>15</sup>....).

2º No aburras.

Y concluyo regresando a mi dedicatoria: realmente, a Ligia, no le salvó la vida Ursus, sino... la ‘carta de color’. Le libró de ser empitonada por el toro mantenerse en sus tonos azules y no vestir de rojo.

---

<sup>15</sup> En cuya lista negra se encontraba Virginia Schulberg, la que fuera primera esposa del futuro marido de...Ligia, de Deborah Kerr.



## **A TRAVÉS DEL ESPEJO: PREOCUPACIONES CONTEMPORÁNEAS POR LA PAZ MUNDIAL EN EL CINE HISTÓRICO SOBRE LA ANTIGÜEDAD.**

JOSÉ ANTONIO MOLINA\*

### *Resumen.-*

Con el rodaje de *Gladiator*, el *peplum* experimentó un súbito renacimiento. Los directores de cine histórico de tema antiguo trabajaron con expertos para asegurarse una exacta interpretación de la Antigüedad en sus películas; no obstante se han introducido constantemente inexactitudes históricas y modernas interpretaciones sobre los problemas actuales del mundo (la paz mundial, el imperialismo).

### *Abstract.-*

Since *Gladiator* was shot, sword-and-sandals film genre experienced an immediate renaissance. Filmmakers consulted experts in order to have an accurate interpretation of Antiquity; however many historical deviations were added and modern views of world problems (world peace, imperialism) were continually given.

*Palabras clave:* Paz mundial, Peplum

*Key words:* World peace, Peplum.

### **EL PLANTEAMIENTO DE LA CUESTIÓN.**

En esta comunicación proponemos acercarnos al cine histórico desde un punto de vista que vaya más allá del que tiene el simple cazador de anacronismos e inexactitudes, tarea que por lo demás sería demasiado fácil. Queremos hacer hincapié en que el cine histórico de tema clásico mira a la Antigüedad con ojos del presente. Por muy puristas que sean sus pretensiones de partida y por muy diligente que sea la labor de los asesores históricos, proclamada en los reclamos publicitarios con los que se promociona la película, lo cierto es que la reconstrucción histórica lograda suele reflejar ideas y problemas contemporáneos a la redacción del guión y a la posición del director de la película frente a problemas de su tiempo. El cine histórico de tema

---

\* Universidad de Murcia, Departamento de Prehistoria, Arqueología e Historia Antigua, Historia Medieval, CC.TT. historiográficas, Área de Historia Antigua. Correo electrónico: jamolgom@um.es.

antiguo hace por tanto una recreación a través de ropajes antiguos, buscando –igual que les sucede a muchos historiadores- paralelos de la propia época en que viven con la Antigüedad, fuente de inspiración y modelo tanto de lo bueno (modelos de civilización y cultura) como de lo malo (procesos de corrupción y decadencia, primeros despotismos políticos). En lo esencial es válida también para el cine la afirmación del gran pensador Croce según la cual, “la historia, toda historia, es siempre historia contemporánea”<sup>1</sup>. Ejemplos evidentes y ya considerados clásicos son filmes como *Espartaco* (S. Kubrick) y *La Caída del Imperio Romano* (A. Mann), la reciente revitalización del género experimentada con *Gladiator* (R. Scott) vuelve a demostrar cuán presentes están las preocupaciones contemporáneas en el cine histórico. Si tanto en *Espartaco* como en *La Caída del Imperio Romano* vemos preocupaciones propias de la Guerra Fría con sabor antiguo (el problema de la libertad, la convivencia pacífica entre bloques y los derechos civiles de las minorías), en las producciones contemporáneas como *Gladiator* o últimamente *El rey Arturo* (A. Fuqa) podemos ver claramente – y de manera mucho más llamativa en tanto que así se han expresando los directores de estas películas en todas las entrevistas que han dado durante la promoción del filme- que son preocupaciones absolutamente actuales y los problemas de nuestro tiempo de lo que quieren hablar estos directores porque así serán entendidos por el público, pero buscando en la Antigüedad modelos de conducta, positivos o negativos, con los que explicar el mundo de comienzos del siglo XXI. Por ejemplo *Gladiator* fue rodada pensando en la crítica evidente a los deportes violentos y de masas, y en la menos evidente del dualismo entre democracia y régimen parlamentario frente a expansionismo militarista y despotismo; no sólo recrea los tópicos heredados del reinado de Cómodo, sino que también es un ejercicio de reflexión sobre la política exterior norteamericana y los desafíos de nuestra época. En general hay una serie de *topoi* o lugares comunes en el género del cine histórico como ha demostrado recientemente Marcus Junkelmann (*vid. infra* p.192): mediante una serie de clichés (visibles ya en producciones antiguas) se puede sugerir la presencia de sistemas totalitarios mostrando la silueta de Roma o aludir a la persecución de minorías étnicas y religiosas, con las evidentes connotaciones políticas e ideológicas contemporáneas, que no son por tanto un mero ejercicio de recreación anticuarista sino también una forma de autocomprensión, y de ahí, aunque parezca paradójico, el valor estrictamente histórico de este tipo de películas.

### LA RELACIÓN CINE/HISTORIA Y SUS PROBLEMAS.

Es necesario empezar con una breve apología. Una estrecha relación une el cine histórico con la Antigüedad. Sin embargo, la actitud frente al valor histórico del cine no ha sido unitaria. Todavía hoy es demasiado frecuente la desconfianza habitual que

---

<sup>1</sup> Croce, B., *La historia como hazaña de la libertad*, México 1992<sup>4</sup>, 34.

no ve en la recreación cinematográfica de la Antigüedad más allá de una serie de anacrónicas invenciones, de remota inspiración histórica, destinadas al entretenimiento popular y por tanto de poco interés para la didáctica y la historia de la recepción y pervivencia de la Antigüedad. De los desconfiados podemos pasar a otro tipo de historiadores, aparentemente más abiertos pero igualmente negativos, son los buscadores de anécdotas y coleccionistas de anacronismos, interesados en poner en evidencia las inexactitudes y flagrantes errores que sin duda no faltan en casi ninguna película de tema histórico<sup>2</sup>. La importancia del cine y su relación con la historia va más allá de presentar la película en un aula como si fuera un documental que el historiador con celo anticuarista debe someter a su juicio implacable. Si se quiere abandonar un análisis meramente superficial, no ha de perderse de vista que estamos ante todo frente a una cuestión de percepción de la Antigüedad desde la contemporaneidad. Se trata por tanto de una recreación de la historia hecha desde nuestra propia época o desde la época en que se rodó la película (la historia del cine ya es lo bastante extensa para identificar y limitar con claridad épocas y tendencias). La crítica histórica de una película sobre la Antigüedad es un ejercicio de diálogo con la tradición y consecuentemente de exégesis histórica. Una parte importante de la investigación ha reparado en la importancia del cine histórico como ejercicio de reflexión y de autocomprensión histórica más allá de los anacronismos y fallos de ambientación que presenten las películas.

No es que al historiador le sea lícito mantenerse indiferente a los errores y licencias que el cineasta se permite, pero sí tiene que reparar en que el cine, en tanto que espectáculo popular, recrea el pasado con ojos del presente, que su forma de entender la Antigüedad o cualquier otro período histórico está condicionada por la propia relación con el tiempo en que vive, es decir, que toda película es una interpretación actualizante del pasado. Es aquí donde se abre un amplio campo de trabajo para el historiador que va más allá del mero anticuarismo, pues no es sólo el detalle arqueológico lo que importa, sino también la cuestión de la percepción y re-construcción de la historia, la transferencia –deliberada o inconsciente– de preocupaciones históricas contemporáneas al pasado, haciendo del cine histórico una fuente de inspiración y una galería de *exempla* para las cuestiones acuciantes del presente. En los últimos

---

<sup>2</sup> Libros sin duda interesantes y útiles como el de Duplá, A. /Iriarte, A. (eds.), *El cine y el mundo antiguo*, Bilbao 1990; el de Uroz, J. (ed.), *Historia y cine*, Alicante 1999; y, por supuesto, el de Solomon, J., *The Ancient World and the Cinema*, Yale University 2001 (ed. esp. *Peplum. El mundo antiguo en el cine*, Madrid 2002), conceden, sin embargo, demasiada importancia a la anécdota del rodaje, a los errores y anacronismos de los filmes que estudian; al final se puede llegar a pensar que lo importante sea percatarse de que los venablos de *Espartaco* son “arqueológicamente correctos” o que Marco Aurelio murió en realidad de peste y no asesinado por Cómodo, o que no se pierda de vista el para algunos inquietante detalle de que Ursus en *Quo Vadis?* vista siempre y en todo momento de gladiador, incluso en la tranquilidad del hogar.

años se ha desarrollado una verdadera corriente de interpretación entre los historiadores que prefieren esta forma de acercarse al cine histórico<sup>3</sup>.

### EL RETORNO DEL CINE HISTÓRICO DESPUÉS DE *GLADIATOR*.

El género del cine histórico sobre la Antigüedad (a veces llamado *peplum*, término que yo no uso y que a mí personalmente me disgusta) parecía adormecido y desde *La Caída del Imperio Romano* de A. Mann, daba la impresión de ser una vía agotada. Sin embargo, el estreno de *Gladiator*, de R. Scott, dio al género un impulso nuevo. Desde entonces ahora se han sucedido nuevos filmes de temática antigua y tardoantigua, desde la historia del enfrentamiento entre Oriente y Occidente a través de la conquista de Troya (*Troya*, de W. Petersen), la historia de Leónidas y sus espartanos (*Los 300* de Zack Zinder), o la vida y hazañas de Alejandro Magno (*Alejandro Magno*, de O. Stone) hasta la caída de Roma y el nacimiento de las leyendas artúricas (*El rey Arturo*, de A. Fuqua, y la considerablemente inferior *La última legión*, de D. Lefler).

Resulta significativo ver cómo un tema latente en el cine de inspiración histórica es en realidad una cuestión de nuestro tiempo que aparece semioculta con ropajes tomados en préstamo del mundo antiguo: es la cuestión de la guerra. Tanto en las nuevas producciones posteriores a *Gladiator*, como en las anteriores y más clásicas como *Espartaco* y *La Caída del Imperio Romano*, perviven una serie de lugares comunes, estos clichés no convierten a las películas históricas en, digámoslo así, variaciones de un mismo tema, ya que cada trama es diferente, pero sí nos proporcionan un hilo conductor que puede facilitar la comprensión de la película.

M. Junkelmann<sup>4</sup>, en un libro reciente pero convertido ya en una obra de referencia imprescindible, estableció que los lugares comunes del cine histórico de tema antiguo eran los siguientes:

- Civilización, progreso (Roma como silueta).
- Agresividad de los sistemas autoritarios (triumfos, arquitectura monumental).
- Imperialismo, militarismo: águilas y estandartes.
- Antesala de las dictaduras modernas: arbitrariedad de los césares.

---

<sup>3</sup> Hay obras ya relativamente antiguas que han abordado la relación entre cine e historia, cf. Ferro, M., *Analyse de film, analyse de société*, Paris 1975; *Cinéma et histoire*, Paris 1977; así como Sorlin, P., *Sociologie du cinéma: Overture pour l'histoire de demain*, Paris 1977; *The Film in history: Restaging the Past*, Oxford, 1980. No es este el lugar para desarrollar un estado de la cuestión de los últimos años especialmente fructíferos, para ello cf. Wieber, A., "Antike am laufenden Meter- Mehr als ein Jahrhundert Filmgeschichte", en: Meier, M. /Slanicka, S. (eds.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion-Dokumentation-Projektion*, Köln-Weimar-Wien 2007; asimismo hay una relación bastante exhaustiva del estado de la cuestión en Walter, U., "Antike im Film- Neuere Bücher und Aufsätze", en: Meier, M. /Slanicka, S. (eds.), *Antike und Mittelalter im Film...*, 439-445.

<sup>4</sup> Junkelmann, M., *Hollywoods Traum von Rom."Gladiator" und die Tradition des Monumentalfilms*, Mainz, 2004, espec. p. 38.

- Regímenes de terror: guardia pretoriana mayormente en uniforme negro.
- Manipulación demagógica de las masas: corrupción política y deterioro de las instituciones.
- Caída de la moral pública: el mundo de los grandes espectáculos, orgías, ejecuciones públicas, espectáculos de gladiadores.
- La tecnología militar y sus amenazas: catapultas y galeras vistas desde el exterior.
- Explotación, campos de prisioneros: canteras y galeras por dentro.
- Persecuciones de minorías étnicas y religiosas: las persecuciones anticristianas (mención indirecta del Holocausto).
- Luchas por la libertad: revueltas de esclavos.
- Resistencia contra la opresión: luchas políticas y levantamientos contra la dictadura.
- Crítica moral final de corte actualizante: alusión a la decadencia y corrupción.

Sin duda alguna, de entre todas las películas recientes de tema histórico antiguo, la de mejor calidad es *Gladiator*, que presenta innegables homenajes y deudas con la tradición cinematográfica anterior. Precisamente en *Gladiator* se reúnen todas estas líneas maestras de la historia de la Antigüedad en el cine, como no se echan en falta tampoco en filmes clásicos como *Espartaco* y *La Caída del Imperio Romano*. Las líneas maestras tópicas en el cine histórico sobre la Antigüedad recogidas por Junkelmann aparecen en *Gladiator* de manera clara y meridiana. Para darse cuenta, bastaría simplemente con tomar en consideración la toma a vista de pájaro atravesando un mar de nubes sobre el Coliseo y las escenas de parada militar en medio de una Roma monumental (e inventada topográficamente gracias a la informática) recuerdan a las escenas rodadas durante la Alemania nazi por Leni Riefenstahl en su *Triunfo de la Voluntad* y son evidentes préstamos con los que subrayar la esencia tiránica del gobierno de Cómodo, además de identificar claramente el despotismo del siglo XX con los despotismos antiguos. El problema de la libertad, la corrupción política, el dominio tiránico de la masa y el problema de las libertades se plantea constantemente en la película. Un cierto senador Graco (interpretado por D. Jacoby), nombre de claras resonancias políticas, parece personificar la esencia del republicanismo cívico en franca oposición a las pretensiones totalitarias del joven emperador Cómodo; de la misma manera que otro Graco (interpretado por Ch. Laughton), igualmente anacrónico, encarnaba lo mejor de la política civil en *Espartaco* oponiéndose denodadamente a las pretensiones personalistas de un Craso convertido prácticamente en un proto-fascista.

### **EL PROBLEMA DE LA GUERRA EN EL CINE DE TEMA ANTIGUO.**

El tema recurrente en la película *Gladiator* es la presencia acuciante de un poder militar hegemónico que puede convertirse en un aparato de agresión y represión al

mando de un solo hombre. Tal preocupación es evidente en los primeros minutos del filme, con el rodaje de la batalla en los bosques de Germania. Los historiadores puristas y cazadores de errores se han cansado de señalar fallos reales e imaginarios en esta secuencia. Pero no es la cuestión poner en evidencia la conveniencia de un ataque de caballería o el uso de armas para asedio de ciudades en pleno bosque. Por el contrario, lo que debemos subrayar es la presencia de una aparato militar invencible y perfectamente operativo en el momento de conquistar a los pueblos primitivos pero libres de la Germania. Los préstamos de esta secuencia con los primeros momentos del desembarco en Normandía recreados en el filme bélico *Salvad al soldado Ryan*, de S. Spielberg, son evidentes y ya han sido puestos de relieve por voces más autorizadas que la mía<sup>5</sup>.

No es este el único filme histórico que refleja la crueldad de la guerra y los riesgos de una agresión imperialista en términos prácticamente modernos si bien con ropajes antiguos. También las escenas de desembarco del cuerpo expedicionario micénico en *Troya* de W. Petersen tienen innegables préstamos con *Salvad al soldado Ryan*. El más evidente es la muerte a flechazos de una gran parte de la dotación de un barco al tomar tierra e iniciar el desembarco, que imita claramente una escena análoga del filme de Spielberg, cuando una lancha de desembarco deja caer su trampilla con tan mala fortuna que una ráfaga de ametralladora abate a casi todos sus ocupantes<sup>6</sup>.

La presencia de una maquinaria militar cuyos engranajes funcionan de un modo despiadadamente exacto no es nueva en la filmografía de tema antiguo. La alusión a los problemas del mundo contemporáneo tampoco. Sobradamente conocida es la ideologización del movimiento de Espartaco en la película homónima de S. Kubrick<sup>7</sup>. Espartaco no sólo aparece como un héroe, sino también como el caudillo al frente de un movimiento de reforma social que pretendería “liberar a todos los esclavos de

<sup>5</sup> Junkelmann, *Hollywoods Traum...*, 195.

<sup>6</sup> La concepción contemporánea de la guerra en la filmografía de temática antigua es evidente en el caso de *Troya*, y ya ha sido señalada por diferentes autores, cf. Wieber, A., “Vor Troja nichts Neues?—Moderne Kinogeschieden zu Homers *Ilias*”, en: Lindner, M. (ed.), *Drehbuch Geschichte. Die antike Welt im Film*, Münster 2005, 137-162; Meier, M., “Troia im Film”, en: Zimmermann, M. (ed.), *Der Traum von Troia. Geschichte und Mito einer ewigen Stadt*, München 2006, 179-193; asimismo muy útil para la comprensión del problema de la guerra llevado a la pantalla: Machura, S./ Voigt, R. (eds.), *Krieg im Film*, Münster 2005.

<sup>7</sup> Entre el repertorio no escaso de trabajos más o menos divulgativos sobre la historia de Espartaco en el cine, son de especial interés los trabajos de Wyke, M., *Projecting the past. Ancient Rome, Cinema, and History*, New York/London, 1997, espec. pp. 34-72; Lapeña, O., “Espartaco antes y después de Kubrick. Las otras apariciones del gladiador tracio en el cine”: *Faventia* 24/1, 2002, 55-68; Dehrmann, M.-G., “Rebellion in Hollywood – Die Genese des Helden in Stanley Kubricks *Spartacus* und Howard Fast's Romanvorlage”, en: Korenjak, M./ Töchterle, K. (eds.), *Pontes II. Antike im Film*, Innsbruck-Wien-München-Bozen 2002, 163-176; Junkelmann, *Hollywoods Traum...*, 151-164.

Italia”; al otro lado se encuentra la Roma de los oligarcas y de los esclavistas y la cara más oscura de la civilización: la opresión del hombre por el hombre. Pocas imágenes de la brutalidad institucionalizada son tan claras como el momento en que el ejército de esclavos se apresta a la batalla final y ve avanzar sobre sí a la infantería romana en perfecta formación. Orden y disciplina casi mecánica y fría, frente a la valentía y desesperación de una variopinta tropa de esclavos formada por hombres de todas las edades, mujeres y niños armados de cualquier manera. El siglo XX, violento como ningún otro de nuestra historia, ha quedado bien reflejado en la filmografía de Kubrick. Su concepción histórica de la humanidad es pesimista y está marcada por los acontecimientos terribles de nuestro tiempo, para Kubrick la historia es una lucha violenta y sin cuartel del ser humano contra sí mismo. Este gran director definía al hombre como “el asesino con menos remordimientos de la Tierra” y declaró: “Todos nos sentimos fascinados por la violencia... El atractivo que dicha violencia ejerce sobre nosotros revela en parte que, en nuestro subconsciente, no somos tan distintos de nuestros antepasados”<sup>8</sup>. Una afirmación que no sorprende viniendo del director de *La Naranja Mecánica*.

El militarismo antiguo aparece por tanto como una antesala, como un auténtico precedente del militarismo moderno. Las dictaduras y tiranías de la Antigüedad perviven en las pesadillas totalitarias modernas. Ya Cecil B. de Mille en *El Signo de la Cruz* había trazado el interesante paralelo Nerón/Hitler. Ridley Scott sencillamente sigue esta senda abierta por sus ilustres predecesores al tomar préstamos de *El Triunfo de la Voluntad* en las escenas en que Cómodo llega a Roma (rigurosamente no históricas) y se contempla la majestuosidad de la Urbe desde las nubes, así como una monumental águila imperial romana, otro préstamo evidente del águila hitleriana de la película de Riefenstahl. Máximo, el héroe de Ridley Scott, se mueve en un mundo cruel, oscuro y hostil, en definitiva el mismo mundo de sus héroes, como se aprecia ya en su temprana producción *Los Duelistas*. Pero frente a ese mundo en trance de trasmutar civilización por despotismo militar, también aparece un ideal casi inalcanzable, pero digno de aspirar, el ideal de la paz. Y no de cualquier paz, bajo el recuerdo de la *pax romana* aparece el anhelo de una paz global en términos modernos, de convivencia pacífica entre grupos. Se trata de un auténtico ideal político expresado en términos cinematográficos, y un verdadero lugar común en la filmografía actual, empleando para ello elementos históricos. El despotismo militar de la Antigüedad es comparado una y otra vez con las épocas moderna y contemporánea, además de los ejemplos comentados pertenecientes al ámbito nacionalsocialista, encontramos referencias al gobierno personalista de Napoleón Bonaparte. De hecho, el trono de Cómodo en *Gladiator* no está inspirado directamente en el trono de los Césares, si-

---

<sup>8</sup> Stanley Kubrick, citado por Forner Muñoz, S., “La primera guerra mundial según la visión de Stanley Kubrick en *Senderos de Gloria*”, en: Uroz, J. (ed.), *Historia...*, 211-219.

no en el trono napoleónico, como puede apreciarse si se comparan las escenas en que aparece el emperador sentado en trono con la pintura de Jean Dominique Ingres “Napoleón I” del año 1806<sup>9</sup>.

La visión de la historia de la humanidad es más optimista en R. Scott que en S. Kubrick. Mientras en el mejor de los casos en *Espartaco* aparece como un heroico derrotado en la lucha por la causa de la libertad, en *Gladiator* el héroe consigue su victoria final mediante su muerte ejemplar. En *1492. La conquista del Paraíso* prevalece la vertiente heroica, solitaria y profética del protagonista, frente al entorno hostil que le constriñe<sup>10</sup>. De igual manera en su posterior película *El reino de los Cielos*, Ridley Scott ofrece una visión positiva en último término, defendiendo la idea de que las dos grandes religiones monoteístas pueden convivir juntas, llegando a convertir en verdaderos protagonistas del filme no tanto a héroes de carne y hueso, sino más bien los esfuerzos por evitar una guerra de religión, es decir, el protagonismo corresponde a la idea de tolerancia misma para lograr la paz. La preocupación rigurosamente contemporánea por la situación política internacional en medio del debate en torno al *choque de civilizaciones* y el trasfondo motivado por la guerra de Iraq se hacen aquí evidentes, aunque se hayan revestido de elementos medievales.<sup>11</sup> No es un hecho nuevo que los acuciantes problemas de la situación internacional de cada momento histórico afloren en el cine. Al fin y al cabo prevalece la idea de que cada generación ha tenido que afrontar situaciones similares a lo largo de la historia, con la salvedad tal vez, de que las dificultades contemporáneas, es decir, presentes en el momento de rodar la película, son más dramáticas, más decisivas de lo que nunca lo han sido. La cuestión de los derechos civiles a las minorías aparece claramente en *La caída del Imperio romano*, las tensiones derivadas de la Guerra Fría en el clásico *Espartaco*, pero también en películas ambientadas en la Antigüedad Tardía como *Atila, rey de los hunos* de Douglas Sirk, donde el punto de partida es nada menos que un mundo dividido en dos, en Oriente y Occidente<sup>12</sup>. Los temores cada vez más amenazantes de principios del siglo XXI también se reflejan en *Gladiator* y *El reino de los Cielos*.

<sup>9</sup> Junkelmann, *Hollywoods Traum...*, 290-291, ill. 174 y 175.

<sup>10</sup> Attolini, V., *Immagini del Medioevo nel cinema*, Bari, 1993, espec. pp. 225-238.

<sup>11</sup> Cf. de nuevo Attolini, V., “La Crociate di Ridley Scott”: *Quaderni medievali* 60, 2005, 141-151; asimismo Slanicka, S., “Kingdom of Heaven- Der Kreuzzug Ridley Scotts gegen den Irakkrieg”, en: Meier, M./ Slanicka, S. (eds.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion-Dokumentation – Projektion*, Köln-Weimar-Wien 2007, 385-397.

<sup>12</sup> Wieber, A., “Von der Völkerwanderung zum kalten Krieg: Sign of the Pagan zwischen antikem Topos und Mentalitäten der 50er Jahre”, en: Machura, S./ Voigt, R. (eds.), *Krieg im Film*, Münster 2005, 59-101.

**REFLEXIÓN FINAL: LA GUERRA DENTRO Y FUERA DE LA PANTALLA.**

La preocupación constante de la convivencia pacífica entre bloques (variante de la Guerra Fría) y la amenaza constante de los conflictos a gran escala son perfectamente visibles en filmes ya clásicos como *Atila, rey de los hunos*, así como en *Espartaco* y *La Caída del Imperio Romano*. Resulta obvia la necesidad de buscar en la historia precedentes que hagan comprensible la época en que vivimos, se indagando en el pasado las situaciones que se consideran análogas a las nuestras propias. En este sentido, el cine histórico también es un tipo de exégesis, es decir, de interpretación de la historia. Tal interpretación sólo se hace desde la contemporaneidad. Ecos de la polémica entre Oriente y Occidente se dejan ver en *Cleopatra* de J.L. Mankiewicz, tanto como en producciones mucho más recientes como *Gladiator*, *Troya* y *Los 300*. Ecos de la guerra del Vietnam se aprecian asimismo en *Gladiator*, así como en *Alejandro Magno* de O. Stone (herido en dicha guerra), pero también en la interpretación moderna de las cruzadas, como en *El Reino de los cielos*, y eventualmente también en *Robin Hood, príncipe de los ladrones*, de K. Reynolds, donde el héroe Robin Hood, que años atrás había partido a las cruzadas, elogia a los combatientes nacionales que luchan por su patria frente a soldados de ejércitos extranjeros.

El cine, en tanto que espectáculo popular, refleja las preocupaciones propias de la época en que se gesta la película. La reconstrucción histórica se hace naturalmente poniendo en marcha toda la maquinaria y los recursos que tiene el cine para lograr una imagen llamativamente verosímil: diálogos estudiados, dominio de la imagen, música, decorados y escenarios evocadores. La capacidad de evocación del cine no la tienen los historiadores, el cine parece que puede devolver a la vida al más remoto pasado, pero como suele pasar, la interpretación histórica está condicionada por la situación de partida, esto, que es esencialmente cierto en la historiografía más científica, lo es más aún en el cine. En el fondo la relación del cine con la historia no es sorprendente, busca explicar en el pasado elementos comunes, elementos esenciales que se repitan a lo largo del tiempo y en los cuales los hombres de todas las épocas pueden reconocerse, situaciones universales con las que cualquiera pueda encontrar elementos comunes. El cine histórico de tema antiguo subraya últimamente la preocupación constante de la guerra y la convivencia entre grupos. *Gladiator* es el ejemplo más claro, también en *El rey Arturo*, de A. Fuqa, donde el héroe aparece rodeado de un *comitatus* multiétnico, siendo él mismo un personaje mestizo, mitad romano y mitad britano. El imperialismo romano y la brutalidad de los pueblos germanos evocan los desastres de la guerra, así como el obispo Germanus ilustra los peligros de la intolerancia religiosa (un lugar común clásico desde la obra maestra del cine mudo de D.W. Griffith, *Intolerancia*, sin duda la mejor película histórica de todos los tiempos), frente a todo ello, se contraponen la vida sencilla, igualitaria y de camaradería de Arturo y sus hombres; frente al primitivismo cruel germano se contraponen la cultura ancestral de los pueblos celtas en armonía con la naturaleza, personificada en Merlín. Las

producciones cinematográficas de nuestros días que han mirado a la Antigüedad plantean una y otra vez el problema de la guerra, la convivencia pacífica, la aspiración legítima a la paz.

Resulta revelador que en un mundo en que se han acuñado conceptos tales como “guerra global” o “era del terror”, los cuales hacen pensar que nuestra civilización se encuentra ante una encrucijada decisiva e imprevisible, los ojos de los cineastas evocan también épocas consideradas igualmente dramáticas y decisivas, como el hundimiento de Roma y la caída de Troya. En cualquier caso, ha de quedar como un elemento de preocupación, que en el espectáculo de ocio más importante que existe, la presencia de la guerra y sus calamidades afloran constantemente, reflejo sin duda de una época que ha dejado atrás la Guerra Fría para adentrarse en el “choque de civilizaciones”, y que aún está lejos de lograr algo parecido a la paz.

## CLIO E LA “DECIMA MUSA”\*: IL MONDO ANTICO ATTRAVERSO LE IMMAGINI DELLA SETTIMA ARTE.

GABRIELLA SCIORTINO\*\*

### *Riassunto.-*

Scopo di questa comunicazione è analizzare la relazione tra il Mondo Antico ed il cinema, un “incontro” che appare fondamentale per comprendere la nuova percezione dell’Antichità generatasi a partire del XIX secolo. Attraverso un’analisi diacronica dell’avvicinamento del cinema all’Antichità, riflesso in alcuni casi di film di genere epico-storico, e attraverso la presentazione di alcuni problemi metodologici presenti nella storiografia, si cercherà di sviluppare una riflessione sull’influenza che la industria culturale, e nello specifico quella cinematografica, ha esercitato nel nostro immaginario collettivo, determinando la creazione di luoghi comuni nella nostra conoscenza del Mondo Antico.

### *Resumen.-*

Esta comunicación quiere analizar la relación entre el Mundo Antiguo y el séptimo arte, un “encuentro” que es fundamental para entender la nueva percepción de la Antigüedad a partir del siglo XIX. A través de un análisis “diacrónico” del acercamiento del cine a la Antigüedad, reflejado en algunos casos de películas del género épico-histórico, y a través de la presentación de algunos problemas metodológicos historiográficos, se quiere desarrollar una reflexión sobre la influencia que la industria cultural, y en lo específico la cinematográfica, ha ejercido en el imaginario colectivo, creando tópicos en nuestro conocimiento sobre el Mundo Antiguo.

*Parole chiave:* Mondo Antico, Cinema, Storia, Percezione-recezione.

*Palabras clave:* Mundo Antiguo, Cine, Historia, Percepción-recepción.

---

\* *El cine es la “lengua franca” del siglo XX, la décima musa que desplazó sus hermanas del Monte Parnaso gracias a su capacidad de abrirse al gran público*, Vidal, G., *L’Histoire a l’écran*, Paris 1992, 10.

\*\* Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.

E-Mail: gabriella.sciortino@upf.ed/ gabrisciortino@inwind.it.

## INTRODUZIONE.

Il passato è stato da tempi remoti fulcro di attrazione per gli esseri umani; già prima dell'invenzione della scrittura le leggende orali narravano delle origini dell'umanità. Questi racconti della tradizione orale non si limitarono solo al trasmettere informazioni sul passato, ma contemporaneamente contribuirono a "crearlo". Il formarsi di un gran *corpus* di mitologia atemporale e la sua costante trasmissione determinarono la formazione di una memoria "comune", collettiva<sup>1</sup>.

Molte società ebbero la necessità e la volontà di codificare il sapere in riferimento al passato, fatto che determinò la nascita della storia. L'apparizione di quest'ultima fu decisiva per la creazione di quella necessità, prettamente umana, che pretende "ordinare" il tempo e la successione degli avvenimenti. Tutte le informazioni ed i dati immagazzinati in una serie innumerevole di testi costituirono a lungo il mezzo principale di diffusione storica e, in un certo qual modo, la sua "voce". Inoltre questo gran *corpus* di dati e materiali, riguardanti il Mondo Antico, è stato fondamentale per la creazione di quella idea comune di Antichità "monumentale", la quale rappresentò una risorsa importantissima per gli interessi della nascente industria culturale dei secoli XIX e XX, poichè era in grado di fornire una forma di intrattenimento emozionante e, nello stesso tempo, istruttiva e didattica, concordando con il famoso lemma ciceroniano *historia magistra vitae*.

In questo modo, quindi, centinaia di film ambientati nel Mondo Antico ci hanno lasciato un'eredità fatta di mondi lontani, pieni di colonne, tuniche, leoni ed eroi atletici, costituendo per la nostra conoscenza un punto di riferimento riguardo al passato.

Appare evidente che con il consolidarsi della chiamata "civiltà dell'immagine" l'influenza del cinema e della televisione presente nelle rappresentazioni del passato costruite dalla società si sia accresciuta costantemente; infatti attualmente la fonte principale di approssimazione ai processi storici, da parte di gran parte della popolazione, è costituita dal mezzo audiovisivo.

Per tutti questi motivi, indicati in precedenza, ritengo opportuno riflettere sul ruolo svolto dal cinema di genere storico sulla nostra percezione del passato dato che in moltissimi casi le immagini costituiscono un tipo di ricezione più emotivo che cognitivo<sup>2</sup>.

Questo lavoro, che non pretende esser di tipo definitivo ed esaustivo, vuole esser una riflessione che stimoli l'analisi delle problematiche principali in relazione alla percezione del passato attraverso il mezzo audiovisivo costituito dall'arte cinematografica.

---

<sup>1</sup> Finley, M. I., *Usa y abuso de la historia*, Barcelona 1977, 36.

<sup>2</sup> Solomon, J., *The Ancient World in the Cinema. Revised and expanded edition*, New Haven-London 2001, 2.

A seguire si presenterà una panoramica generale sulle diverse questioni concernenti questo tema che, come nelle storie d'amore, è fatto di attrazioni, unioni e tradimenti, incongruenze e assurdità. Inizieremo questa riflessione con un percorso attraverso quella che definiamo "l'archeologia" del cinema, sia a livello cronologico sia a livello di contenuti, e in seguito tratteremo i temi inerenti alla questione della "finzione" nei discorsi storici e al dibattito creatosi nel mondo accademico riguardo al fatto di vedere il cinema come rappresentazione sociale del passato. Infine ci soffermeremo sulla proposta delle ragioni che hanno influenzato la nostra conoscenza del Mondo Antico e, di conseguenza, la nostra memoria, individuale e sociale.

### LA STORIA DI UN AMORE: IL MONDO ANTICO ED IL CINEMA.

La duratura relazione tra il Mondo Antico ed il cinema si è evoluta attraverso varie ed alterne fasi durante il suo corso centenario. Dal XIX secolo, attraverso il cinema e la fotografia, le immagini hanno plasmato visualmente le società<sup>3</sup>. Infatti questi nuovi mezzi comunicativi trovarono nell'Antichità un punto d'appoggio per appellarsi ad una supposta "autorità"; il desiderio di guardare ad un passato glorioso ed esemplare costituì la ragione profonda della scelta, da parte dell'allora giovane cinema, di soggetti antichi per la realizzazione di romanzi e di film. Inoltre in quell'epoca, la settima arte adottò l'Antichità come tema quasi prediletto poichè quest'ultima, soprattutto tra il XVIII ed il XIX secolo, era divenuta sempre più presente sia nell'educazione, sia nella letteratura sia nel teatro<sup>4</sup>. Infatti l'idea generale e comune di Antichità è stata a lungo legata quasi esclusivamente alla cultura classica, vista come culla del mondo occidentale<sup>5</sup>; correnti e avvenimenti come l'Illuminismo e la Rivoluzione Francese prima, e la Guerra d'Indipendenza Greca ed il Romanticismo in seguito, determinarono un processo culturale definito di "appropriazione", in base al quale la storia e la tradizione verrebbero "re-inventate"<sup>6</sup>. Un chiaro esempio di questa tendenza si ebbe durante la nascita della nazione, quando il passato fu analizzato in modo didattico e paradigmatico per esortare alla moralità ed al patriottismo<sup>7</sup>.

Il Mondo Antico fornì, in definitiva, al cinema una risorsa di tipo non solo paradigmatico, ma anche qualificativo. Ciò nonostante l'industria cinematografica riprodusse

<sup>3</sup> Baruth, P. E./ West, N. M., "The history of The Moving Images: Rethinking Movement in the Eighteenth century print tradition and the Early Years of Photography and Film", in: Clingham, G. (ed.), *Questioning History: The Postmodern Turn to the Eighteenth Century*, Lewisburg, Pennsylvania 1998, 101.

<sup>4</sup> Solomon, *The Ancient World in the Cinema...*, 3.

<sup>5</sup> Cotta Ramosino, L./ Cotta Ramosino, L./ Dognini, C., *Tutto quello che sappiamo su Roma l'abbiamo imparato a Hollywood*, Milano 2004, 10.

<sup>6</sup> Ricoeur, P., *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris 2000, 5; Hobswam, E., *L'invenzione della tradizione*, Torino 1987, 3.

<sup>7</sup> Finley, *Uso y abuso...*, 29; Said, E., *Orientalism*, London 1978, 12-13.

sullo schermo il mondo dei “grandi personaggi” e dei racconti degli antichi storici, ma vi aggiunse anche la “finzione” per finalità narrative e commerciali.

Appare rilevante il fatto che gli esordi del cinema coincidano perfettamente con le produzioni di genere storico; questa situazione di evoluzione diacronica parallela ci piace indicarla come “archeologia del cinema”, il cui sviluppo ha influenzato la società negli ultimi cento anni.

Gli inizi di questa relazione si rinvergono già nelle primissime fasi sperimentali di questa nuova arte; lo stesso Thomas Edison nel 1897 realizzò una breve pellicola intitolata *Cupid and Psyche*, di argomento chiaramente mitologico, mentre fu soprattutto con George Méliès, il famoso regista di cinema fantastico, che si consolidò il vincolo tra cinema e il Mondo Antico<sup>8</sup>.

I paesi che costituirono i maggiori poli di produzioni cinematografiche furono l'Italia (Cinecittà-Roma) e gli Stati Uniti (Hollywood); inoltre entrambi i paesi all'epoca cercavano di risvegliare la coscienza nazionale<sup>9</sup>.

I temi prediletti dalle produzioni di questi due paesi per le pellicole di genere storico, piene di eroi dalla forte personalità e dallo spirito patriottico, denominate in modo dispregiativo *pepla* o *sword and sandal film*, si riferivano soprattutto a Roma, sia la repubblicana sia la imperiale, mentre una minor attenzione fu dedicata al mondo greco, soprattutto di epoca classica.

Pellicole come *Cabiria* (1914, di Giovanni Pastrone) o *Intolerance* (1916, di David Wark Griffith) “legittimarono” la settima arte, sia per l'uso della storia sia per l'uso di mezzi scenici spettacolari che permisero ai loro realizzatori di sperimentare nuove soluzioni decorative e sceniche mai viste prima d'allora.

Mentre gli anni 20' si caratterizzarono per una spiccata attenzione alla moralità, al punto che molte pellicole venivano proiettate in ambiti ecclesiastici, data la presenza di molti temi collegati al cristianesimo, gli anni 30', durante i quali vi fu l'avvento del suono nelle pellicole, videro già il “cristallizzarsi” di uno stile classico di Hollywood, tra fasti e sontuosità. Un importante rappresentante di questo momento della storia del cinema fu Cecil De Mille, che in questi anni realizzò *The Sign of the Cross* (1932) e *Cleopatra* (1934). Intanto in Italia il cinema si andava convertendo sempre più in uno strumento di propaganda politica della Roma fascista con l'intento di riflettere questa nel passato glorioso ed enfatizzare quindi l'importanza e la missione “diacronica” del regime. Un esempio emblematico di questa politica che aspirava a legittimare le azioni del presente in un'ottica catartica grazie al passato è il film *Scipione l'Africano* (1937, di Carmelo Gallone, che auspicava alla giustificazione delle imprese coloniali fasciste unendo con un filo rosso il presente ed il passato della “romanità”<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Cotta Ramosino/ Cotta Ramosino/ Dognini, *Tutto quello che sappiamo su Roma...*, 11.

<sup>9</sup> Solomon, *The Ancient World in the Cinema...*, 10.

<sup>10</sup> Solomon, *The Ancient World in the Cinema...*, 14.

Durante l’inizio degli anni 40’, ancora in piena Seconda Guerra Mondiale, tutto il mondo cinematografico soffrì uno stallo generalizzato dovuto al conflitto e alla mancanza di risorse economiche da investire in questi ambiti di “ozio culturale”. Però già qualche anno dopo il duro postguerra mondiale furono realizzate delle pellicole che si guadagnarono un luogo privilegiato nella storia del cinema: *Quo vadis?* (1951, di Mervyn LeRoy), *Giulio Cesare* (1953, di Joseph L. Mankiewicz) e *Alessandro il Grande* (1955, de Robert Rossen).

Gli anni 60’ videro la realizzazione di pellicole del calibro di *Ben-Hur* (1959 di William Wyler), *Gli ultimi giorni di Pompei* (1959 di Mario Bonnard e Sergio Leone), *Spartacus* (1962 di Stanley Kubrick), *Cleopatra* (1963 di Joseph L. Mankiewicz) ed infine il grandemente criticato *La caduta dell’impero romano* (1964 di Anthony Mann)<sup>11</sup>.

Ma sarà l’avvento della televisione che creerà l’inizio della crisi del cinema ed in particolare di quello di genere epico-storico, che comportava grandi investimenti e spese. Inoltre bisogna ricordare che le produzioni degli anni 50’ e della prima metà degli anni 60’ si caratterizzarono per una particolare codificazione criptica della situazione storica mondiale, che in quegli anni di equilibri politici precari non era affatto ben accetta.

Se la pellicola *La caduta dell’impero romano* (1964, di Anthony Mann) decretò in modo simbolico il termine di un’epoca della storia del cinema di genere epico-storico, bisogna comunque ricordare che in questi ultimi anni si sta assistendo ad un rinnovato interesse per le produzioni cinematografiche di questo tipo, come dimostra il successo clamoroso di film come *Gladiator* (2000, di Ridley Scott) o *I 300* (2007, di Zack Snyder), che sembrano ribadire il fatto che il Mondo Antico continua ad esser un elemento di attrazione anche nella nostra avanzata e tecnologica società.

Tutte le pellicole menzionate in questo breve e panoramico *excursus* mostrano un repertorio di elementi culturali comuni che hanno determinato la creazione di una memoria sociale collettiva in riferimento al passato, ma che ha avuto conseguenze anche nella percezione del presente. Occorre ricordare che dietro ognuna di esse c’è stato un regista e un’epoca storica determinata, fatto che ha supposto una serie di conseguenze di tipo politico ed ideologico nella loro realizzazione, ma anche sociologiche e culturali, che hanno avuto comunque un riscontro nella memoria sociale. Questa idea presuppone il fatto di accettare il cinema epico-storico come prodotto socio-culturale, che ha determinato un vero e proprio “sguardo popolare” sul Mondo Antico<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Cotta Ramosino/ Cotta Ramosino/ Dognini, *Tutto quello che sappiamo su Roma...*, 13.

<sup>12</sup> Cotta Ramosino/ Cotta Ramosino/ Dognini, *Tutto quello che sappiamo su Roma...*, 10.

**LE INFEDeltà: LA FINZIONE NELLE PELLICOLE DI GENERE STORICO.**

*Quidem concessum est rhetoribus ementiri in historiis, ut aliquid dicere possint argutius. (Cic., Brut. 85)*

Il Mondo Antico, in base a quanto detto prima, appare quindi *re-inventato* e trasmesso attraverso il filtro della industria culturale e nello stesso tempo subordinato alle necessità di questa, ovvero pubblico e vendite. Questa re-invenzione ha avuto nella maggior parte dei casi finalità drammatiche al limite tra la storia, ovvero i racconti degli storici antichi, e la finzione.

Gli antichi erano consapevoli della divisione tra i diversi generi letterari ed i mezzi utilizzati per la realizzazione di questi. Aristotele distinse chiaramente tra la *storia*, che si interessa agli eventi ed analizza i fatti storici, e le *narrazioni*, che si muovono sul filo del *verosimile*. Questo studioso del IV secolo a. C., infatti, nella sua opera *La Poetica* ci indica le regole che stanno alla base di tutte le arti imitative, a partire dalla tragedia; il pernio di tutto è la “fabula”, o storia, nel senso anglosassone di *story*, la quale deve includere tutte le azioni necessarie per il suo compimento, ovvero: inizio, sviluppo, e finale, o risoluzione. Questa suddivisione ci guida attraverso le fasi che vivono i personaggi delle storie narrate e che permettono allo spettatore di sperimentare gradualmente il *pathos* che sarà necessario al raggiungimento della *catharsis*.

La finzione, che rappresenta un elemento fondamentale degli schemi narrativi, è stata largamente usata nella letteratura di genere storico e servì da base di sceneggiature di importanti produzioni cinematografiche, come mostano i casi di romanzi come *Salambó* (1862) di Gustave Flaubert (1924), *Gli ultimi giorni di Pompei* (1834) di Edward Bulwer Lytton (1935), e la premiata con un Nobel *Quo vadis?* (1896) di Henryk Sienkiewicz Oszyk. Questo fatto appare rilevante suggestivo perchè mostra ed evidenzia ulteriormente come la finzione, presupposto di ogni narrazione, sia doppiamente presente nel mondo del cinema, ed ancor di più in quello di genere storico.

Nelle pellicole che furono ispirate da questi romanzi la dicotomia fra quel che in inglese si definisce *story* (trama) ed *history* (storia ufficiale) appare tangibile. In questo modo il Mondo Antico si trasforma in uno scenario di storie di finzione che mostrano sullo sfondo la “vera storia”, fatto che gli conferisce una dimensione ufficiale.

Come tutte le arti sceniche, quindi, anche il cinema segue gli schemi narrativi aristotelici che trascinano lo spettatore nello sviluppo delle vicende vissute da questi personaggi pseudo-storici e lo affascina attraverso l’uso delle immagini, che detengono il potere di plasmare e re-inventare il passato della memoria sociale del pubblico. In un certo modo si potrebbe dire che la relazione tra gli elementi di finzione e quelli storici in questo tipo di pellicole si mantenga in una ipotetica proporzione costante di  $f/h=k$  che riflette un Mondo Antico “trasformato”<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Solomon, *The Ancient World in the Cinema...*, 21.

La predilizione per la narrazione e la finzione, che caratterizza il cinema in generale, e nello specifico quello di genere storico, è uno dei punti maggiormente criticati dagli storici nel momento di valutare il valore sociale di queste pellicole<sup>14</sup>. Occorre però ricordare la possibilità che offrono queste pellicole per "mediare" tra la storia ed il pubblico generale e per questo motivo un ulteriore tema da analizzare è quello che concerne i problemi metodologici insiti alla disciplina storiografica, vincolata ai testi e confinata spesso nella sua *turris eburnea*, nel momento di valutare le pellicole di genere storico.

### TRA STORIA E MEMORIA: I PROBLEMI METODOLOGICI.

"A volte le pellicole ci parlano sia della società che le ha realizzate sia del fatto storico che cercano di evocare" (P. Sorlin)

Il potere iconografico delle immagini e la narrazione hanno una forza evocativa e mimetica molto più intensa di un discorso storico, per questo motivo sembra sempre più urgente negli studi sul Mondo Antico rivolgere l'attenzione al tema della *percezione-recezione* del passato nella nostra società, un campo di studi in evoluzione e che potrebbe fornire nuovi parametri interpretativi<sup>15</sup>.

Però occorre tener presente l'esistenza di un forte antagonismo tra il mondo della ricerca storica accademica ed il mondo della "cultura popolare", fatto che ha determinato un ridimensionamento dell'analisi delle conseguenze dell'impatto sociale della seconda.

La storia tradizionale si basa sui testi, le date, la cronologia, ed usa un mezzo di comunicazione prevalente: il linguaggio scritto. Il cinema, invece, usa molti *media* comunicativi e le pellicole di genere storico enfatizzano quindi la loro natura attraverso mezzi quali oggetti e costumi che, in qualche modo, "ricostruiscono" doppiamente il passato<sup>16</sup>.

Occorre però ricordare che lo stesso sapere storiografico di tipo scientifico si basa su delle convenzioni come le periodizzazioni o la stessa nozione di storia<sup>17</sup>, che determinano ambiguità e ricostruzioni molteplici<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> White, H., "Historiography and Historiophoty": *American Historical Review* 93, 5, 1988, 1194.

<sup>15</sup> Duplá, A./ Iriarte, A., *El cine y el Mundo Antiguo*, Bilbao, 1990, 1. Per una panoramica generale su questo interessante tema di studi: Martindale, C., "Introduction", in: Martindale, C./ Thomas, R. F. (eds.), *Classics and the Use of Reception*, Oxford 2006, 1-14.

<sup>16</sup> Sorlin, P., *The Film in History. Restaging the Past*, Oxford 1980, 21.

<sup>17</sup> La nozione di storia prevede nella sua essenza sia l'idea di "fatti del passato" sia quella di "interpretazione dei fatti del passato". Sorlin, P., "Películas que orientan la historia", in: Montero J./ Rodríguez A. (edd.), *El cine cambia la Historia*, Madrid, 2005, 32.

<sup>18</sup> Morris, I., "Periodization and the Heroes. Inventing a Dark Age", in: Golden, M./ Toohey, P. (eds.), *Inventing Ancient Culture. Historicism Periodization and the Ancient World*, London, 1997, 97-98; Golden, M./ Toohey, P., "Introduction", in: Golden, M./ Toohey, P. (eds.), *Inventing Ancient Culture. Historicism Periodization and the Ancient World*, London, 1997, 8.

Durante molti anni l'idea di una storia "monolitica", quasi sacra, è stata dominante nei circoli storici. Appare quindi evidente come sia stato semplice per molti storici criticare le "storie" di Hollywood che eliminavano la complessità della Storia ufficiale a favore del *plot* (la successione degli eventi), destinata a finalità drammatiche<sup>19</sup>. Ma anche così questo approccio sbrigativo, sebbene in parte giustificabile in relazione al momento storico che lo produsse, è apparso ad alcuni storici insufficiente per portar avanti un'indagine sociale profonda.

Infatti gli anni 70' ed 80' furono determinanti per il cambio di prospettive in atto nella storiografia grazie alla nascita della sub-disciplina denominata *Film and History*, e nel 1971 di un'omonima rivista. La nascita di questo ramo della ricerca storica fu determinato dall'esigenza di una riflessione sulla "storia per immagini", necessaria anche in relazione all'esponenziale aumento dei mezzi audiovisivi nella vita quotidiana.

I lavori di studiosi come Marc Ferro e Pierre Sorlin, esponenti della *Storia concettuale del cinema*, contribuirono a questa apertura nei confronti di una storia che inglobasse un'analisi di questa attraverso il cinema. Il primo specialista di questo approccio fu Marc Ferro, esponente della scuola francese *Les Annales*, che negò il ruolo del documento scritto come unica fonte indiscutibile e suprema sulla quale basare il discorso storico, ragion per cui si rivalutarono molte fonti di diversa natura e si avviò una ricerca storica di tipo multidisciplinare. In questo modo, quindi, anche il cinema divenne un documento storico da analizzare.

In seguito lo studioso che rompe gli schemi della rivalutazione delle pellicole di genere storico per analizzare le relazioni tra passato e presente fu Robert Rosenstone, il quale enfatizzò le conseguenze sociali del legame tra cinema e storia<sup>20</sup>. In questo modo si tengono in considerazione i limiti epistemologici e letterari della storia tradizionale<sup>21</sup>. Infatti Rosenstone appare pienamente consapevole del dovere dello storico, il quale deve riconoscere le strategie di finzione usate per creare storie verosimili<sup>22</sup>.

Secondo questo autore le pellicole ed i video sono esempi chiari della denominata *postmodern history* che *tests the boundaries of what we can say about the past, and alters our sense of what it is*.

<sup>19</sup> Cotta Ramosino/ Cotta Ramosino/ Dognini, *Tutto quello che sappiamo su Roma...*, 4.

<sup>20</sup> Rosenstone, R. A., "History in images/history in words: Reflections on the possibility of really putting history onto film": *American Historical Review* 93, 5, 1988, 1174.

<sup>21</sup> Rosenstone, R., *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard 1998, 5.

<sup>22</sup> Rosenstone in un saggio del 1988 mette in risalto le questioni principali riguardanti gli storici e le pratiche storiografiche della *historiophoty*, ovvero una storia attraverso le immagini e il discorso cinematografico; Anderson, S., "The Past in Ruins: Postmodern Politics and the Fake History Film", in: Lerner, J./ Juhasz, A. (eds.), *F is for Phony: Fake Documentary in Theory and Practice*, Minneapolis 2006, 76-86; Rosenstone, "History in images/history in words...", 1173; White, , "Historiography and Historiophoty..." 1988, 1193.

Questi nuovi modelli filosofici e concettuali applicati alla storia apparvero quindi maggiormente adatti ai nuovi tempi ed alle necessità di comprendere la memoria sociale e culturale. Si trattava di una prospettiva storica di tipo “popolare” e *versus* una di tipo “radicale”, prodotta e destinata a circoli ristretti. In questo modo le nuove correnti e le nuove teorie fornirono una ulteriore prospettiva attraverso la quale guardare il passato<sup>23</sup>. Divenne manifesto allora come qualsiasi produzione del sapere potesse fornire pseudo-fatti, sia che si trattasse di pellicole sia che si trattasse di racconti testuali, poichè tutti i dati analizzabili saranno sempre soggetti al suo autore e studioso, e quindi al suo *background*.<sup>24</sup>

Evidentemente, questo approccio permise di creare un ponte tra la produzione storiografica e quella cinematografica, identificando le pellicole come un tipo diverso di fonte, poichè le nuove tendenze partivano dal presupposto secondo il quale i testi dovevano esser “rianalizzati”.

Tutte queste correnti hanno senza dubbio messo in luce la necessità di orientare lo studio storico verso la ricerca di interpretazioni molteplici e complesse che possano aiutare a comprendere come si forma la memoria sociale.

Il dibattito tra storia “accademica” e “cinematografica” prosegue nel mondo degli studi sebbene ci sia bisogno di sottolineare quanto la multidimensionalità delle pellicole abbia creato nella nostra società delle “finestre sul passato”, ovvero un tipo memoria distinto e più immediato rispetto a quello creato alla storia accademica<sup>25</sup>.

### **LA PERCEZIONE DEL PASSATO: LA CREAZIONE CINEMATOGRAFICA COME RIPRODUZIONE SOCIALE E CULTURALE.**

La forza espressiva e mnemonica del cinema ha determinato un cambiamento nella nostra esperienza del mondo, sia antico sia attuale, creando una sorta di “metastoria” filtrata dai nostri ricordi cinematografici.

Nella nostra società spesso il passato si presenta nella memoria attraverso “fotogrammi” e bisogna chiedersi se il nostro apprendimento del Mondo Antico sia stato mediato maggiormente dai racconti di Hollywood e di CineCittà piuttosto che attraverso i canonici libri di scuola<sup>26</sup>.

Il consolidarsi della “civiltà dell’immagine” mostra in modo crescente l’influenza del cinema e della televisione nella rappresentazione del passato che la società decreta come “immaginario collettivo”. Infatti il linguaggio audiovisivo, come qualsiasi tipo di linguaggio, è un sistema di rappresentazione della realtà che genera

<sup>23</sup> Rosenstone, “History in images/history in words...”, 1175.

<sup>24</sup> White, “Historiography and Historiophoty...”, 1197.

<sup>25</sup> Sorlin, *The Film in History...*, 17.

<sup>26</sup> Sorlin, “Películas que orientan la historia...”, 35; Cotta Ramosino/ Cotta Ramosino/ Dognini, *Tutto quello che sappiamo su Roma...*, 4.

discorsi, organizza e inoltre conferisce significati agli oggetti e alle pratiche della vita quotidiana.

L'influenza che il cinema di genere storico ha avuto sulla nostra conoscenza del passato e del Mondo Antico appare collegabile al tema della percezione, la cui ombra si avverte anche nel senso originario della parola storia, fatto che sembra far chiudere in modo circolare questa riflessione su cinema, storia e percezione.

La parola "storia" proviene dal greco antico e la sua formazione si ricollega alla radice del tempo verbale storico dell'aoristo del verbo ὀράω (eidon, la cui radice è ἰδ). Infatti in greco antico il tempo aoristo trasferisce al passato l'idea di azione momentanea che esso esprime; il verbo ὀράω significa "vedere", ma nel tempo aoristo acquisisce un significato che si ricollega semanticamente all'idea di sapere e di conoscenza e letteralmente si traduce come: "so perchè ho visto".

Questa idea del "guardare-conoscere" e del conferire significati alle cose viste sembra quindi riconducibile sia alle origini della storia, sia, in modo forse suggestivo, all'idea soggiacente al cinema e in modo ancor più forte al cinema di genere storico.

Appare inoltre rilevante anche il fatto che la percezione sia posta alla base di tutte le esperienze in tutti gli studi di psicologia, filosofia, arte e fisica, poichè si tratta del modo di rappresentare internamente il mondo esterno. Infatti ciò che vediamo e come lo vediamo influenza la nostra conoscenza e il nostro comportamento poichè gli occhi non convertono le immagini semplicemente in oggetti, ma in esperienze.

Occorre però evidenziare il fatto che la percezione è spesso ambigua e determina la creazione di illusioni che rimangono presenti nei ricordi, sia in quelli reali sia quelli "costruiti", e che determinano inevitabilmente la nostra conoscenza del mondo<sup>27</sup>.

Quindi, nella creazione di una memoria "sociale" le immagini, che dagli esordi dell'era audiovisiva sono parte della vita quotidiana<sup>28</sup>, mostrano il loro ruolo predominante come raccoglitrice della conoscenza del passato<sup>29</sup>.

In qualche modo, per terminare, potremmo suggerire che le immagini siano paragonabili a ciò che M. Foucault chiama conoscenza, ovvero la superficie del sapere che, inevitabilmente, in virtù del loro *status* ontologico abbiamo potuto condizionare la parte più profonda di esso<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Gregory, R. L., *Eye and Brain. The Psychology of Seeing*, Princeton 1990, 7.

<sup>28</sup> Sorlin, *The Film in History...*, 3.

<sup>29</sup> Connerton, P., *How Societies Remember*, Cambridge 1989, 2.

<sup>30</sup> Foucault, M., *Archeologia del sapere*, Milano 2005, 12.

## CONCLUSIONI.

Questo lavoro, che fin dai suoi esordi non ha avuto la pretesa di voler presentare una proposta “definitiva” sui temi trattati, si è concentrato soprattutto sul fornire una riflessione necessaria, sebbene in modo panoramico, sui principali problemi e questioni concernenti alla influenza del cinema e delle pellicole di genere storico sulla nostra conoscenza sul Mondo Antico e quindi anche relativi alla percezione del passato.

La nostra società, come quasi tutte le società, ha senza dubbio costruito il suo passato attraverso una memoria selettiva, ma la settima arte ha fornito ulteriori mezzi per “plasmare” il passato grazie al “potere delle sue immagini”. Gli esseri umani, attraverso diversi *media*, hanno ricostruito il passato soprattutto attraverso analogie, poichè inevitabilmente vengono applicati concetti moderni al passato<sup>31</sup>

L’idea di un “passato di immagini” che possa aver condizionato le nostre percezioni sul Mondo Antico attraverso la visione di pellicole di argomento storico, mi ha spinto a formulare questa riflessione che, in un certo modo, si potrebbe definire come “circolare” nel suo sviluppo. Infatti, paradossalmente, molto spesso queste antiche pellicole sono ciò che “storicamente” si approssima di più alla definizione di storia formulata dal padre di questa disciplina, Erodoto, nell’*incipit* della sua opera. Il cinema, infatti ci ha dato modo di assistere a grandi e meravigliose gesta, a morti eroiche e ad azioni degne di esser ricordate<sup>32</sup>.

Tuttavia, occorre evidenziare che il “testo filmico” si costruisce con la partecipazione dello spettatore, attraverso l’*immagine guardata*. In questo modo si possono anche spiegare i processi di identificazione, proiezione psicologica e “mitogenesi” che soggiacciono alla visione delle pellicole.

Per queste ragioni, quindi, il cinema rende bene il complesso e multidimensionale mondo del passato, fatto che potrebbe renderlo, in qualche caso, una “innovazione per immagini” della storia scritta.

---

<sup>31</sup> Golden/ Toohey, “Introduction...”, 1.

<sup>32</sup> Nel famoso *incipit* delle *Storie*, Heródoto ci definisce la finalità della sua opera (cfr. Hdt. *Hist.*, I.1) e il suo metodo di ricerca. Hdt., *Hist.*, VII; II.123.



# SMALL GODS - (HALB-) GÖTTER ALS FIGUREN DES ANTIKFILMS

MARTIN LINDNER\*

## *Zusammenfassung.-*

Der folgende Beitrag beschäftigt sich mit der Präsenz von antiken Göttern und Halbgöttern im Antikfilm sowie den dabei zu beobachtenden Darstellungsmodi. Nach einem Überblick über das vorhandene Material stehen die methodischen Probleme der Rationalisierung antiker Konzepte, der Vermischung von Stoffbereichen und der fiktionalen Transfiguration im Zentrum.

## *Abstract.-*

This paper looks at the presence of classical gods and demigods in epic films and the varying modes of presenting them. After a short summary of the films in question, the text concentrates on several methodical problems: the rationalization of classical concepts, the combination of contents and the fictional transfiguration.

*Schlüßwörter:* Film, Götter, Religion, Populäre Rezeption.

*Keywords:* Film, (Classical) gods, Religion, Popular Reception.

## **VORBEMERKUNGEN.**

Die vorliegenden Ausführungen sind ein Versuch, die Präsenz des Göttlichen als Teil des Antikfilms zu umreißen und in einen medialen Kontext einzuordnen. Im Mittelpunkt stehen dabei die folgenden zwei Fragen: Welche Götter treten als Filmfiguren auf? In welcher Form wird göttliches Wirken in den Antikfilm integriert? Um das zu behandelnde Themenfeld handhabbar zu machen, bedarf es dabei einiger Einschränkungen:

Erstens werden ausschließlich Spielfilme und Unterhaltungsserien behandelt, nicht jedoch Dokumentationen oder Filmsequenzen in Computerspielen. Das Medium (ob Kino, TV oder Heimvideo-Formate), die Darstellungsform (ob Real- oder Trickfilm) und die verwendeten Sprachen spielen dagegen bei dieser Vorauswahl keine Rolle. Die ausgewählten Produktionen werden nach Möglichkeit in einer allgemein zugänglichen originalsprachlichen Fassung benutzt.

---

\* Institut für Geschichte, Universität Oldenburg. E-Mail: martin.lindner@uni-oldenburg.de

Zweitens richtet sich das Hauptaugenmerk auf das antike griechisch-römische Pantheon sowie den jüdisch-christlichen Bereich. Produktionen über Götter aus anderen Kulturkreisen werden dagegen nur in Auswahl zum Vergleich herangezogen. Die im Anschluss gegebene Materialübersicht erhebt dabei keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Drittens erfolgt die Diskussion einzelner Filme unabhängig von deren individuell empfundenem ästhetischen Wert und von der anvisierten Zuschauerschaft. Pädagogische Trickfilme werden daher ebenso einbezogen wie klassische Blockbuster oder pornografisches *adult entertainment*. Zudem spielen Fragen der "Korrektheit" im Sinne einer Nähe zu antiken mythologischen Überlieferungen als Qualitätskriterium keine Rolle. Antikfilme und -serien sind kommerzielle Kunstwerke und können zwar unter dem Aspekt der "Quellentreue" betrachtet werden. Allerdings erweisen sich gerade freie Adaptionen wie etwa die spielerische Transformation der homerischen Epik in *O Brother Where Art Thou*<sup>1</sup> als besonders anregende Objekte der Rezeptionsforschung. Ob sich angesichts der vielfältigen mythologischen Tradition die Orientierung an einer einzelnen Vorlage als Qualitätskriterium eignet, scheint ohnehin fraglich. Es ist kaum bemerkenswert, dass der Film antike Mythologie verfremdet, stark selektiv bearbeitet und immer wieder für moderne Themen und Fragestellungen instrumentalisiert. Kleists *Penthesilea*, Goethes *Prometheus*, Molières *Amphitryon* oder Shakespeares *Troilus and Cressida* machen sich allesamt in dieser Hinsicht "schuldig". Filme sind ein bedeutender Faktor in der immer wieder neuen Aneignung antiker Stoffe. "Audiences do not passively absorb a version of a classical text, but creatively rework that image to suit their tastes and needs"<sup>2</sup>. Statt "Verfälschungen" zu beklagen, sollten wir vielmehr fragen, wie und in welchem Ausmaß diese Transformationen im Antikfilm geschehen, um damit die ersten Schritte auf dem Weg zu einer Antwort auf das "Warum?" und zu einer Erfassung des Massenphänomens Antikenrezeption zu bewerkstelligen.

Das behandelte Material entstammt primär dem Kreis der Filme, die auf einer antik historischen oder mythologischen Handlungsebene angesiedelt sind. Darüber hinaus sollen jedoch entsprechend den obigen Ausführungen auch solche Produktionen Eingang finden, die einzelne Elemente in einen anderen geschichtlichen oder inhaltlichen Zusammenhang transportieren. Hierzu ist es zuerst nötig, einen Überblick über das Auftreten von (Halb-) Göttern als filmischen Handlungsträgern im weitesten Sinne zu geben. Danach soll auf die Hauptmechanismen der Darstellung und mögliche Entwicklungen innerhalb der über 100-jährigen Geschichte des Mediums Film ein-

<sup>1</sup> Siehe unten Kapitel "Transfigurationen".

<sup>2</sup> MacElduff, S., "Fractured Understandings. Towards a History of Classical Reception among Non-Elite Groups", in: Martindale, Ch./ Thomas, R.F. (ed.), *Classics and the Uses of Reception* (Classical Receptions), Malden-Oxford-Carlton 2006, 190f.

gegangen werden. Werden dabei einzelne Sequenzen herausgegriffen, so sind diese nach den angefangenen Minuten der im Anhang spezifizierten Fassung zitiert. Um Verwechslungen durch abweichende Synchronitel vorzubeugen, sind die Filme stets in der Originalsprache angegeben. Sofern mehrere gleichnamige Filme bekannt sind, wird für eine eindeutige Identifikation in Klammern das Jahr des Abschlusses der Produktion angefügt<sup>3</sup>.

### GÖTTER IM ANTIKFILM.

Götter und Halbgötter als Filmfiguren sind fast so alt wie das Medium Film selbst. Schon für die ersten Produktionsjahre sind zahlreiche Titel verzeichnet, die sich auf die Umsetzung von Episoden aus dem Werk einschlägiger Autoren wie Ovid verlegen. In den meisten Fällen ist heute jedoch nicht mehr als eine kurze Inhaltsangabe oder Darstellerliste erhalten, oft bleibt der Titel sogar die einzige überlieferte Information. Dieser Umstand ist nur zum Teil auf schlechte Konservierungsbedingungen zurückzuführen: Die ersten Filme waren schnell produzierte "Wegwerfware", wenige Minuten lang und rasch durch die nächste Produktion ersetzt, um das sensationshungrige Publikum bei der Stange zu halten. Die später nicht mehr erreichte Vielfalt verfilmter Stoffe ist durch eben diesen hohen Durchsatz bedingt. Der Film etablierte sich gerade – weg von der Jahrmarktsattraktion – als zukunftsfrüchtige Unterhaltungsindustrie. Antike Stoffe könnten dabei bewusst gewählt worden sein, um dem schlechten Ruf des neuen Mediums entgegenzuwirken. Da allerdings praktisch keine inhaltlichen Aussagen über diese frühe Zeit möglich sind, muss diese Erklärung Spekulation bleiben<sup>4</sup>.

Die meisten der hier behandelten Produktionen kommen aus den 1950er und 1960er Jahren, in denen insgesamt die meisten Antikfilme entstanden. Aus der Phase vom ersten Weltkrieg bis zum Ende der 1940er Jahre sind zwar einige Vertreter erhalten, die aber für die Frage nach der Darstellung antiker Götter wenig beitragen können. Ab den 1970er Jahren kamen mit dem weltweiten Siegeszug des Fernsehens immer wieder mythologische Stoffe auf diesen Markt, gerade in Form beliebter Serien wie *Ulysses 31*, *Jim Henderson's The Storyteller* oder *Xena – Warrior Princess*. Wie die einzelnen Beispiele zeigen werden, waren antike Götter währenddessen auch auf der Kinoleinwand zu sehen. Selbst der jüngste Boom des Antikfilms im Sog von *Gladiator* hat jedoch nicht mehr die Präsenz vergangener Tage hervorgebracht. Der

<sup>3</sup> Zu den technischen Notwendigkeiten dieses Verfahrens siehe Lindner, M., *Rom und seine Kaiser im Historienfilm*, Frankfurt am Main 2007, 22-27.

<sup>4</sup> Zu Verlustschätzungen vgl. Christensen, T.C., "The Historical Film as a Title or as a Collection of Physical Elements": *Journal of Film Preservation* 66, 2003, 22f. und Woodruff, D., "Recreating Motion Pictures From Visual Artifacts": *Journal of Film Preservation* 58/59, 1999, 63-67, zu herausragenden Einzelverlusten Thompson, F., *Lost Films. Important Movies That Disappeared* (Citadel Press Book), New York 1996.

neuere Antikfilm hat sich – plakativ gesprochen – weitgehend von den Göttern abgewandt. Warum dies so ist, wird zum Ende der Untersuchung zu fragen sein. Zuerst sollen jedoch die folgenden Kapitel anhand ausgewählter Beispiele eine Einleitung in die filmische Adaption antiker Götterwelten geben.

Um es vorweg zu sagen: Trotz der großen Zahl an relevanten Produktionen bleibt die Zahl der tatsächlich vertretenen Götter sehr gering. Dies mag einer Ausrichtung am vermuteten Vorwissen der Zuschauer geschuldet sein; für eine rasche Orientierung ist es auf jeden Fall günstig, wenn neben den bekannten “großen Namen” wie Zeus, Herakles und Dionysos nicht auch noch Alkyone, Himeros und Kychreus auftreten. Auffällig ist angesichts der erfolgenden Konzentration aber besonders die Schiefelage bei der Geschlechterverteilung. Götter sind ohnehin nur selten Hauptfiguren eines Films, falls allerdings der Umstand doch einmal eintritt, sind die weiblichen Gottheiten in der Unterzahl. Die große Ausnahme bilden hierbei aus nahe liegenden Gründen pornografische Produktionen wie *Afrodite, la dea dell’amore* oder *Olympus – Rifugio degli dei*.

### **Griechischer Polytheismus.**

Die griechische Sagentradition ist eine der populärsten Vorlagen des Antikfilms, allerdings verteilt sich die Masse des Materials auf nur drei große Stoffe, namentlich die Eroberung Troias, die Abenteuer des Odysseus und die Taten des Herakles<sup>5</sup>. In der Benennung offenbart sich dabei geringe Trennschärfe der Traditionslinien, die auch in inhaltlicher Hinsicht Parallelen findet: Bei einzelnen Figuren wie Hercules wird die lateinische Form bevorzugt, bei Zeus und bei Hera die griechische. Insgesamt lässt sich eine deutliche Tendenz zur vermeintlichen oder tatsächlichen “Gräzisierung” mythologischer Inhalte beobachten. Die Dominanz des Griechischen im mythologischen Antikfilm steht damit im Gegensatz zur Vorrangstellung römischer Inhalte im historischen Antikfilm. Im Folgenden werden die Figuren zur besseren Lesbarkeit in der üblichen deutschen Fassung des Namens, der in der jeweiligen Produktion im Originalton gebraucht wird, angegeben. “Erocle” wird somit zu “Herkules”, “Mercur” zu “Merkur”, “Circe” zu “Kirke”; Gleiches gilt für die Namen der übrigen antiken Gestalten wie Odysseus.

Die filmische Umsetzung des troianischen Krieges ist von den drei hervorzuhelbenden Bereichen der scheinbar am stärksten rationalisierte. Anders als das homerische Epos kennen die entsprechenden Produktionen kaum das Auftreten von Göttern als handelnde Personen, beispielsweise in Emmerichs *Troy*, der lediglich Thetis einen

---

<sup>5</sup> Eine (allerdings veraltete) Übersicht bei Solomon, J., *The Ancient World in the Cinema*, New Haven-London 2001<sup>2</sup>, 101-131; mehr essayistischen Charakter hat die thematische Heranführung bei Lucrezi, F., “Dèi e cinema”, in: Boschi, A. e.a. (Hgg.), *I Greci al cinema. Dal peplum “d’autore” alla grafica computerizzata*, Bologna 2005, 81-84.

kurzen Auftritt zubilligt<sup>6</sup>. Dennoch schließt die geringe Leinwandpräsenz in den Ilias-Filmen nicht die Wirkung göttlichen Handelns aus. Das deutlichste Beispiel sind Visionen, ob als Traum oder als dreidimensionale Erscheinung. Bemerkenswert ist weniger die Präsenz von Göttern in Visionen, was sich ansonsten auch als Halluzination interpretieren ließe, sondern die Korrektheit der Prophezeiungen. In etlichen Produktionen greifen Götter zudem durch klar zugewiesene Himmelserscheinungen oder Ähnliches direkt in die Handlung ein, ohne selbst präsent zu werden<sup>7</sup>.

Wesentlich häufiger ist das Auftreten von Göttern in Verfilmungen des Odyssee-Stoffes, wobei oftmals Teile der Ilias-Handlung als Vorlauf mit aufgenommen werden<sup>8</sup>. In der Regel wird zumindest der Konflikt mit Poseidon und die Schutzrolle Athenas in persona ausgeführt, aber auch ein Rat der Götter – oft reduziert auf eine gute Handvoll Einzelfiguren – ist nicht ungewöhnlich<sup>9</sup>. Dazu kommen in praktisch allen Produktionen Kalypso und Kirke, deren Wesenheit jedoch oft nicht deutlich wird, sowie etliche über- oder nicht-menschliche Begegnungen, wobei lediglich dem Kyklopen Polyphem eine göttliche Abstammung attestiert wird<sup>10</sup>. Das Spektrum der vertretenen (Halb-)Götter – ganz abgesehen von den sonstigen mythologischen Wesenheiten – ist jedoch nicht nur größer als bei den Ilias-Verfilmungen, sondern auch die Form und Bedeutung des Eingreifens zeigt sich als wesentlich unmittelbarer und kaum rationalisiert.

---

<sup>6</sup> Troy 24 ff.; aus den zahlreichen Untersuchungen zu diesem Film seien stellvertretend genannt Cavallini, E., “A proposito di Troy”, in: Boschi, A. e.a. (Hg.), *I Greci al cinema. Dal peplum “d’autore” alla grafica computerizzata*, Bologna 2005, 53-79; Wieber, A., “Vor Troja nichts Neues? Moderne Kinogeschichten zu Homers *Ilias*”, in: Lindner, M. (Hg.), *Drehbuch Geschichte. Die antike Welt im Film* (Antike Kultur und Geschichte 7), Münster 2005, 137-162; Winkler, M.M. (Hg.), *Troy. From Homer’s Iliad to Hollywood Epic*, Malden/Oxford/Carlton 2007.

<sup>7</sup> Symptomatisch sind die ersten zehn Minuten von *Helen of Troy* (2003), die nicht weniger als drei korrekte Omen und Weissagen beinhalten: die Warnung Kassandras bei Paris’ Geburt (3), die Verheißung Helenas für Paris durch Aphrodite (8f.) und die umgekehrte Verheißung bei Helena durch eine Vision von Paris (9).

<sup>8</sup> Ein guter Materialüberblick bei Goltz, A., “Odyssee-Rezeption im Film. Moralische Normen und Konflikte in Epos und Adaption”, in: Luther, A. (Hg.), *Odyssee-Rezeptionen*, Frankfurt am Main 2005, 109-124.

<sup>9</sup> Auffällig besonders in *The Odyssey* (1987), einem Animationsfilm der Burbank-Studios, der in seinen gut 46 Minuten gleich fünf entsprechende Sequenzen integriert (1f., 4, 12, 34f., 45f.); vgl. auch Lindner, M., “Colourful Heroes. Ancient Greece and the Children’s Animation Film”, in: Berti, I./ García Morcillo, M. (Hgg.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient Literature, Myth and History* (erscheint 2008).

<sup>10</sup> Polyphem mit göttlicher Abstammung u.a. in *Ulisse* 36-48, *L’Odissea* 135-165 (vgl. Bozzato, A., “L’occhio del Ciclope. Momenti di cinema nell’*Odissea* di Franco Rossi”, in: Boschi, A. e.a. (Hgg.), *I Greci al cinema. Dal peplum “d’autore” alla grafica computerizzata*, Bologna 2005, 27-39), *The Odyssey* (1987) 6-12 und *The Odyssey* (1997) 34-42.

Den dritten und am stärksten vertretenen Zweig stellen jedoch die Produktionen, die sich aus der umfangreichen Herakles/Hercules-Tradition speisen. Hier existiert neben den "klassischen" Erzählungen über die Zwölfthaten eine Vielzahl von Transformationen oder freien Übertragungen, wie sie in den abschließgestaßenden Kapiteln zu besprechen sein werden. So kämpft der Zeussohn in *Ercole al centro della terra* gegen Vampire oder in *Hercules in New York* gegen Banden in einer neuzeitlichen Großstadt. Neben dieser thematischen Vielfalt erschwert der Brauch der Umbenennung in den Synchronfassungen eine klare Zuordnung: Herkules und alle anderen "starken Männer" von den biblischen Goliath und Samson bis zu den literarisch oder filmisch etablierten Figuren wie Ursus oder Maciste erscheinen als weitestgehend austauschbar. Dies verweist jedoch schon auf den besonderen Umstand, dass in einem Gutteil der Produktionen Herkules keine weiteren Götter oder Halbgötter an die Seite gestellt werden – oder zumindest keine, die sich mythologischen Vorbildern zurechnen ließen. In den sonstigen Filmen reduziert sich das bekannte Figureninventar auf Zeus, Hera und wenige andere Exponenten wie die erneut nicht konstant unterschiedenen Hermes/Mercur und Aphrodite/Venus oder Dionysos/Bacchus und Ares/Mars. Erstaunlich ist zudem die Häufigkeit, mit der im Antikfilm Herkules in einer Rolle als Beschützer der Menschen vor göttlicher Willkür gezeigt wird<sup>11</sup>.

Die sonstigen Produktionen aus dem Feld der griechischen Mythologie umfassen in deutlich geringerer Anzahl beispielsweise den Argonautenzug, die Abenteuer des Perseus, die Taten des Dionysos oder den Amazonenstoff. Letzterer liegt hierbei üblicherweise in "götterfreier", oft historisierender Erzählung vor; für die anderen Bereiche gelten im Wesentlichen die oben zu den Odyssee-Filmen gemachten Einschätzungen<sup>12</sup>. Der griechische Polytheismus scheint, mit wenigen Ausnahmen, als Quelle für märchenhafte Filme mit entsprechendem Personal anhaltend fruchtbar. Die richtige Einschätzung dieses Sachverhaltes ist jedoch nur unter Berücksichtigung der "Konkurrenz" aus anderen Bereichen möglich.

### Römischer Polytheismus.

Auf römischer Seite sind die Verhältnisse in zweifacher Hinsicht anders gelagert: Einerseits gibt es deutlich mehr Antikfilme, die sich der römischen Historie und hier vorwiegend der späten Republik und frühen Kaiserzeit widmen. Andererseits sind die wenigen überhaupt umgesetzten mythologischen Erzählungen in der Regel als his-

<sup>11</sup> Am stringentesten als Leitmotiv in der TV-Serie *Hercules – The Legendary Journeys*.

<sup>12</sup> Historisierte Amazonen beispielsweise in *Amazons and Gladiators* (zur Zeit Caesars) oder *Im Reich der Amazonen* (Fortleben bis in Gegenwart), der Argonautenzug etwa in *Jason and the Argonauts* (1963) und *Jason and the Argonauts* (2000), Dionysos besonders in *Le Baccanti* und *The Bacchae* (2002). Zu den "modernen Amazonen" im Actionfilm vgl. Passman, K. M., "The Classical Amazon in Contemporary Cinema", in: Winkler, M.M. (Hg.): *Classics and Cinema (Bucknell Review 35)*, Lewisburg-London-Toronto 1991, 81-105.

torische Erzählung angelegt und ihres möglichen göttlichen Personals weitestgehend entledigt<sup>13</sup>.

Eines der besten Beispiele ist *Romolo e Remo*, der im Wesentlichen eine simplifizierte Fassung der römischen Gründerlegenden darstellt. Elemente, wie etwa die Frage der Abstammung der Brüder, die zum Auftreten göttlicher Handlungsträger hätten führen können, bleiben ausgeklammert. Im Zentrum stehen vielmehr die Auseinandersetzungen, als deren Höhepunkt und Ende die berühmte Stadtgründung inszeniert wird. Entsprechend findet auch eine Apotheose des Romulus keine Aufnahme.

Vergleichbare Befunde gelten für *La leggenda di Enea*: Der Film schließt zwar an die sagenhafte Tradition des troianischen Stoffkreises an und setzt zu diesem Zweck sogar "Klammermaterial" aus der Produktion von *La guerra di Troia* ein<sup>14</sup>. Die Intention ist jedoch erkennbar erneut eine Historisierung der Erzählung, die in einem Ausblick auf das weitere Schicksal Roms bis in die Kaiserzeit gipfelt<sup>15</sup>. Konsequenterweise verzichtet der Film auf göttliches Personal, die Aeneas-Erzählung wird zur mehr oder minder historisch angebundenen Gründungsnarration.

Eine eher zurückhaltende Abweichung von der Regel stellt *Il ratto delle Sabine* dar. In einer entscheidenden Sequenz begibt sich Romulus vor einer wichtigen Entscheidung in einen Tempel, um den Göttern zu opfern. Als er vor Ermattung in einen Dämmer Schlaf sinkt, erscheinen ihm Mars und Venus, die ihm in Abwandlung des beliebten "Teufelchen und Engelchen"-Motivs die ihnen genehmen Vorgehensweisen einflüstern<sup>16</sup>. Trotz des ungewöhnlichen persönlichen Auftretens römischer Götter bleibt der Ausschnitt als Traumsequenz jedoch kaum mehr als ein augenzwinkernder Einschub.

Inwieweit die verlorenen Produktionen der Stummfilmzeit die bisher gemachten Aussagen zur Umsetzung römischer – oder zumindest lateinisch deklariertes – Götter und Halbgötter korrigieren könnten, muss dahingestellt bleiben. Ein prominentes Beispiel ist der 1897 von Thomas Edison angefertigte *Cupid and Psyche*, einer der frühesten Antikfilme überhaupt und zugleich einer der wenigen überlieferten aus diesen ersten Produktionsjahren. Bei näherer Betrachtung handelt es sich jedoch um einen Streifen von weniger als einer Minute Länge, der die Tanzaufführung zweier verkleideter Kinder zeigt.

Die meisten in Frage kommenden Figuren werden im römischen Antikfilm schlicht nicht umgesetzt. Dies gilt nicht nur für die "klassischen" Vertreter des Pantheons, son-

---

<sup>13</sup> Weiterhin die beste, wenn auch nicht aktuelle Übersicht erneut bei Solomon, *The Ancient World...*, 101-131.

<sup>14</sup> *La leggenda di Enea* 1 und 23ff.

<sup>15</sup> *La leggenda di Enea* 88f.

<sup>16</sup> *Il ratto delle Sabine* 67-70.

dem im gesteigerten Maße auch für divinisierte Herrscherpersönlichkeiten. Das Streben nach Vergöttlichung zählt für menschliche Figuren zu den stabilsten Negativkriterien und überbietet als Extrem einer Entsozialisierung sogar schwerste physische Vergehen bis hin zu Inzest und Mord<sup>17</sup>.

Zugespitzt ließe sich sagen: Die wenigen römischen (Halb-)Götter im Antikfilm sind entweder Fehlbenennungen in einem ansonsten klar griechisch geprägten Kontext oder sie bilden die Minderheit in einer wohl unbewussten Vermischung antiker Göttervorstellungen. Wie Frederick Ahl am Beispiel von *Clash of the Titans* richtig bemerkt, sind einzelne Figuren ihrem römischen Vorbild oft näher als dem ausgewiesenen griechischen<sup>18</sup>. Dies ändert jedoch nichts daran, dass der explizit römische mythologische Antikfilm kein Massenprodukt wie sein griechisches Pendant geworden ist.

### **Christentum und Judentum.**

Es erscheint vermessen, eine differenzierte Einschätzung dieses bei weitem größten Teils des Antikfilms mit göttlichem Figureninventar in wenigen Zeilen leisten zu wollen. Die folgenden Anmerkungen beschränken sich daher auf grobe Linien und extreme Beispiele, an denen sich die Darstellungsmechanismen besonders klar nachzeichnen lassen.

Die offene Formulierung der Kategorie beruht darauf, dass es in aller Regel keine betonte Trennung zwischen jüdischer und christlicher Tradition gibt. Oftmals erscheinen die alttestamentarischen Erzählungen geradezu als proto-christlich, verstärkt durch Parallelisierungen mit modernen Episoden, wie sie mustergültig *The Ten Commandments* von 1923 leistet. Hier steht die Geschichte von Moses und den Gesetzestafeln als Vorlauf<sup>19</sup> zu einer modernen Erzählung über einen christlichen Bruderstreit im Amerika der Neuzeit<sup>20</sup>.

Allgemein ist die Präsenz des jüdischen oder christlichen Gottes auf der Leinwand extrem selten und geht oft mit einer ironischen bis religionskritischen Tendenz des

<sup>17</sup> Lindner, Rom und seine Kaiser, 168-173.

<sup>18</sup> Ahl, *Classical Gods*, 54 (während die dabei präsentierten Geschlechterrollen gänzlich anderen Idealen verpflichtet sind, vgl. Lindner, Heros und Zauberin); zur Anlage der mythologischen Filme von Ray Harryhausen vgl. Llewellyn-Jones, L., "Gods of the Silver Screen. Cinematic Representations of Myth and Divinity", in: Ogden, D. (Hg.), *A Companion to Greek Religion (Blackwell Companions to the Ancient World)*, Malden-Oxford-Carlton 2007, 423-438.

<sup>19</sup> *The Ten Commandments* (1923) 3-49, von über 130 Minuten Gesamtspieldauer.

<sup>20</sup> Vgl. Higashi, S., *Cecil B. DeMille and American Culture. The Silent Era*, Berkeley/Los Angeles/London 1994, 179-203; Birchard, R.S., *Cecil B. DeMille's Hollywood*, Lexington 2004, 178-189 und 351-364 sowie Heilmann, R./Wenzel, D., "Moses im Film. "(...) and God is off-screen to the right." – Anmerkungen zu Cecil B. DeMilles Monumentalfilmen *The Ten Commandments* (USA 1923 und 1956)": *MA'AT* 1, 2004, 51ff.

Films einher. Außerhalb des hier zu behandelnden Feldes trifft dies etwa auf *Dogma* zu, in dem zwei Engel die Ablassversprechung eines amerikanischen Predigers nutzen, um Gott – gespielt von der Rocksängerin Alanis Morissette – zu hintergehen. Der Antikfilm mit alttestamentarischer Thematik ist jedoch überaus konservativ und reduziert die Personifikation auf eine menschliche (oder genauer gesagt: männliche) Stimme vor Himmels- oder Lichterscheinungen. *La Création du Monde* nach den bekannten Zeichnungen von Jean Effel zählt zu den wenigen Ausnahmen. Der hier gezeigte Gott ist ein verschmitzter älterer Herr, mehr eine ironische Interpretation des Gottvaters als ein Angriff auf entsprechende Vorstellungen.

Ebenso selten sind distanzierte Positionen wie in *Genesi – La creazione e il diluvio*, der trotz der Themenwahl auf göttliches Wirken im Handlungsfortgang verzichtet. Die gesamte Narration besteht aus den Erzählungen eines alten Mannes, der mit seinem Stamm durch die Wüste zieht. Seine Worte über die Schöpfung der Welt oder den Sündenfall werden von eher lose zugehörigen und stark stilisierten Aufnahmen untermalt<sup>21</sup>. Lediglich in der letzten Episode um Noah und die Sintflut wird die Umsetzung etwas konkreter, ohne die Zurückhaltung bei der Darstellung göttlichen Wirkens aufzugeben<sup>22</sup>.

Ungleich zahlreicher und vielfältiger sind jedoch die Jesus-Filme, zu denen hier der Vereinfachung halber auch solche Produktionen gerechnet werden, die wie *Ben-Hur* (1925) und *Ben-Hur* (1959) Leben und Wirken Jesu nur am Rande einbeziehen. Für die frühen Filme lässt sich eine behutsame Neuorientierung in der Darstellung durch einen Schauspieler beobachten: Ursprünglich weist die filmische Jesus-Figur nur wenig menschliche Elemente auf und noch in den 1950er und 1960er Jahren liegen Fälle vor, in denen bestenfalls Stimme, Schattenwurf oder eine Hand aufgenommen werden. Insbesondere in den letzten Jahrzehnten hat sich jedoch diese Perspektive umgekehrt. Mittlerweile präsentieren selbst Kinderfilme wie die Animationsserie *The Beginner's Bible* ganz selbstverständlich Jesus als eine handelnde Figur unter vielen, wobei sich eine recht konstante Ikonographie – bärtig, zumeist dunkelhaarig, oft überdurchschnittlich groß etc. – ausgeprägt hat<sup>23</sup>. In der Fortführung zeigte bereits *The Last Temptation of Christ* von 1988 Jesus betont menschlich mit labilem Sozialverhalten und sexuellen Bedürfnissen. Der 2001 erschienene Film *Judas* zeichnet diese Aspekte in einem wesentlich milderem Licht, liefert jedoch Signale für eine eher weibliche,

<sup>21</sup> *Genesi – La creazione e il diluvio* 5-16 (Welterschaffung) und 16-27 (Paradies und Sündenfall).

<sup>22</sup> Ebd. 60-90.

<sup>23</sup> Übersichten u.a. bei Albrecht, G., „Jesus – Eine Filmkarriere. Entwicklungslinien des Jesus-Films und seiner Rezeption“: *film-dienst extra* 11/1992, 9-14; Zwick, R.: *Evangelienrezeption im Jesusfilm. Ein Beitrag zur intermedialen Wirkungsgeschichte des neuen Testaments* (Studien zur Theologie und Praxis der Seelsorge 25), Würzburg 1997, 56-83; Babington, B./ Evans, P.W., *Biblical Epics. Sacred narrative in the Hollywood cinema*, Manchester/New York 1993, 91-168; und Tiemann, M., *Jesus comes from Hollywood. Religionspädagogisches Arbeiten mit Jesus-Filmen*, Göttingen 2002, 18-32.

womöglich sogar homosexuelle Christusinterpretation. Von letzterem ist der viel diskutierte *The Passion of the Christ* zwar weit entfernt; seine geradezu exzessive Inszenierung des körperlichen Leidens Jesu markiert jedoch den vorläufigen Endpunkt der umrissenen Entwicklung<sup>24</sup>.

Unabhängig von der Körperlichkeit der Darstellung ist die Frage, wie das göttliche Wirken ins Bild gesetzt wird. Anders als in den alttestamentarischen Antikfilmen existiert ein breites Spektrum von der rationalisierten historischen Erzählung bis hin zu einer Anreihung von Wundertaten, die selbst die biblischen Vorlagen noch übersteigt. Als Extremfall einer "Entzauberung" der Jesus-Figur gilt zu Unrecht *Monty Python's Life of Brian*, der jedoch weniger eine Christus- als eine Bibelfilm-Parodie darstellt. Ziel des Spotts ist nicht der Heiland, sondern das religiöse Eiferertum, die Bigotterie und das Verkitschen religiöser Vorstellungen. Die Hauptfigur wird ausdrücklich mit dem Messias verwechselt und von Dritten in ihre neue Rolle, mit der sie sich bis zum Ende nicht abfindet, gedrängt. In *Monty Python's Life of Brian* versagt kein selbst ernannter Christus, beim Versuch Wunder zu wirken.

Dagegen existieren zahlreiche Produktionen, die keinerlei parodistische Intention besitzen, aber dennoch eine wesentlich stärkere Rationalisierung schaffen – schlicht indem sie Jesus als einen Lehrer oder Prediger darstellen, ihn aber mit keinerlei Wundertaten in Verbindung bringen. Ein solches Beispiel ist *Il Messia*, eine der letzten Regiearbeiten von Roberto Rossellini. Der gesamte Film integriert als einziges Wunder die Auferstehung, und selbst dieser Moment ist nur im Rückschluss greifbar: Gezeigt wird weder die Auferstehung selbst noch die spätere Himmelfahrt, sondern nur die betenden Frauen am leeren Grab als letzte Einstellung<sup>25</sup>. Die Produktion bringt jedoch nie direkte Kritik vor, Christus ist vielmehr ein überaus positiver Charakter. Allerdings werden Wundertaten in auffälliger Weise bestenfalls als "Botenberichte" inszeniert, beispielsweise wenn ein Mann vor den Priestern die Heilung seiner Augen bezeugt<sup>26</sup>. Von der Direktheit in *The Last Temptation of Christ*, mit der ein schwacher Jesus von Judas zum notwendigen Märtyrium gezwungen werden muss, ist dies weit entfernt. Mit dem Verzicht auf Totenerweckung und ähnliche spektakuläre Taten leisten Filme wie *Il Messia* auf ganz eigene Weise eine Abkehr von den "Wundershows", auf die auch weiterhin ein Großteil der einschlägigen Produktionen setzt.

Es bliebe zu untersuchen, inwiefern sich Regelmäßigkeiten in der Auswahl, Bewertung und Anordnung von Wundertaten abzeichnen, wie konstant derartige Strukturen ausfallen und welche Traditionslinien sich außerhalb wie innerhalb des Mediums Film damit in Verbindung setzen lassen. Festzuhalten bleibt jedoch die

<sup>24</sup> Zum Kontext von *The Passion of the Christ* vgl. Zwick, R./Lentes, T. (Hgg.), *Die Passion Christi. Der Film von Mel Gibson und seine theologischen und kunstgeschichtlichen Kontexte*, Münster 2004.

<sup>25</sup> *Il Messia* 136f.

<sup>26</sup> Ebd. 95ff.

Tendenz zur immer “handfesteren” Jesus-Darstellung, der eine andauernde Scheu gegenübersteht, den jüdisch-christlichen Gott im nicht-parodistischen Antikfilm als Akteur ins Bild zu setzen.

### Weitere Bereiche.

Jenseits der bislang genannten Exempla existieren etliche Produktionen, die sich mit statistisch selten im Antikfilm vertretenen Göttern aus anderen antiken Kulturen beschäftigen. Um diesem Umstand Rechnung zu tragen, sollen im Folgenden Beispiele aus dem ägyptischen und dem keltischen Kontext herausgegriffen werden.

Das antike Ägypten ist ein überaus populäres Sujet, das jedoch mehrheitlich in der Abhandlung historischer Stoffe von den alten Reichen<sup>27</sup> bis zum Ende der Ptolemäerherrschaft in den zahllosen Kleopatra-Produktionen umgesetzt wird<sup>28</sup>. Dazu treten Fälle, in denen Ägypten und seine antiken Götter zum Gegenstand archäologischer Forschung werden, etwa in *Valley of the Kings* (1954) oder *The Seventh Scroll*. Das Behaupten einer göttlichen Abstammung ist bei den Pharaonen analog zu den römischen Kaisern lediglich Abwertungskriterium, es handelt sich stets eindeutig um Menschen ohne übernatürliche Fähigkeiten.

Nur sehr selten greifen die altägyptischen Götter selbst in die Handlung ein: So lässt *Immortel (ad vitam)* Horus, Bastet und Anubis in ihrer teilmenschlichen Gestalt aktiv werden. Nebenbei bemüht der Film den beliebten Konnex zwischen ägyptischen Göttern und außerirdischen Lebensformen, der sich prominent auch im Blockbuster *Stargate* und den daran anknüpfenden TV-Serien zeigt. Fast bedeutsamer ist jedoch der Umstand, dass *Immortel (ad vitam)* seine Handlung ins späte 21. Jahrhundert verlagert und so eine Kontinuität des Wirkens ägyptischer Götter von der Antike bis in die leicht futuristische Neuzeit zeigt. Es finden sich vergleichsweise wenige Produktionen, die beispielsweise die Götter des alten Griechenlandes unverändert bis in die Gegenwart agieren lassen<sup>29</sup>.

Grundlegend ist dieser Aspekt dagegen für Dutzende von “Mumienfilmen”, in dem ein Kult, ein Geist oder zumeist eine einbalsamierte Leiche aus dem alten Ägypten wieder zum Leben erweckt wird. Die Bandbreite reicht dabei von schlichten Konstruktionen mit Grabräubern oder übereifrigen Archäologen bis hin zu eher eigenwilligen Settings: In *Dawn of the Mummy* verursachen Models bei Ortsaufnahmen in Ägypten die Wiederkehr einer Mumien-Armee, in *Bubba Ho-Tep* kämpft der gri-

<sup>27</sup> So beispielsweise mit den Erzählungen rund um historische und fiktive Pharaonen in *Land of the Pharaohs*, *Il Sepolcro dei Re*, *Il Leone di Tebe* (mit Verbindung zur homerischen Epik) oder *Faraon*.

<sup>28</sup> Ein erschöpfender Überblick bei Wenzel, D., *Kleopatra im Film. Eine Königin Ägyptens als Sinnbild für orientalische Kultur* (Filmstudien 33), Remscheid 2005.

<sup>29</sup> Anschaulich geschieht dies etwa in *Hercules in New York* (mehrere (Halb-)Götter im Amerika der späten 1960er Jahre), in *Xanadu* (Muse besucht erfolglosen Plakatmaler) oder in *Surrender* (Eros animiert in der Gegenwart Menschen zu sexuellen Eskapaden).

se Elvis Presley in einem Altenheim gegen einen ägyptischen “soulsucker”. Bei allem übernatürlichen Wirken ist ein Auftreten ägyptischer Götter in den entsprechenden Produktionen mehr als selten. Die Wiedererweckung funktioniert nach einem regelrechten Automatismus als magische Handlung, die zumeist keiner weiteren göttlichen Erklärung bedarf. Dass die Götter sich etwa die Seele der reanimierten Kreatur zurückholen, so zu sehen in *The Mummy* (1999)<sup>30</sup>, ist eher die Ausnahme.

Dennoch sind die ägyptischen Götter noch relativ stark vertreten im Vergleich zum keltischen Pantheon. Hier muss das Auftreten einer parodistisch überzeichneten Stammesgöttin Andraste<sup>31</sup> in *Gladiator* schon als herausragend gelten. Deren Macht ist durchaus bemerkenswert – immerhin sorgt sie für eine Rückkehr der getöteten Heldin in die Welt der Lebenden. Ihre Auftritte bleiben insgesamt jedoch nur punktuell<sup>32</sup>.

### MECHANISMEN DER DARSTELLUNG.

Unter den zahlreichen möglichen Fragestellungen an das bislang umrissene Material sollen auf den nächsten Seiten drei Punkte herausgegriffen werden: die vermeintliche oder tatsächliche Rationalisierung antiker Göttervorstellungen, die Vermischung zeitlich und inhaltlich nicht zusammengehöriger Figuren und Stoffe sowie die möglichen Transfigurationen bis hin zu einem “Götterfilm ohne Götter”.

#### Rationalisierung.

In einem bemerkenswerten Beitrag zur Bedeutung des antiken Mythos in der modernen Fantasy-Literatur grenzt Nick Lowe zwei gegenläufige Mechaniken voneinander ab: Als “mythistorical fiction” bezeichnet er den Versuch, eine rationale historische hinter der mythischen Erzählung zu finden, die dann im weiteren Verlauf der Geschichte verortet werden kann. Hierbei verweist er ausdrücklich auf den oben schon erwähnten Film *Troy*. Die andere Vorgehensweise wird mit “theurgic fiction” klassifiziert und meint, dass Götter ihren Platz in einem vor- oder außerzeitlich angelegten Szenario finden, “generally in accordance with the generic tropes of post-Tolkienian fantasy”. Als Beispiel für diese zweite Mechanik gelten ihm die Serien *Hercules – The Legendary Journeys* und *Xena – Warrior Princess*<sup>33</sup>. Lowe bezieht sich bei seinen Ausführungen explizit auf griechische Mythologie, so dass eine Kritik nach Übertragung des Modells auf andere Bereiche notgedrungen etwas unfair wirkt. Es lassen sich jedoch durch

<sup>30</sup> *The Mummy* (1999), 107.

<sup>31</sup> Bekannt durch die Überlieferung bei Cass. Dio 62,6f. im Kontext des Boudicca-Aufstandes, in *Gladiator* auch in der von Cassius Dio identifizierten Funktion einer Siegesgöttin aufgefasst.

<sup>32</sup> *Gladiator* 19ff. und 64ff.

<sup>33</sup> Lowe, N., “Metamorphoses of Genre in Fictions of Antiquity”, in: Brodersen, K. (Hg.), *Crimina. Die Antike im modernen Kriminalroman*, Frankfurt am Main 2004, 234.

eben diese Übertragung wichtige Beobachtungen machen, zu denen unter anderem eine Ergänzung um einen dritten Weg – die “Vermeidungsstrategie” – gehört.

Der moderne Antikfilm ist keineswegs ein einheitlich rationalisierender Film, der griechische Götter zu bronzezeitlichen Fürsten und Jesus zu einem charismatischen Religionsstifter macht. Der von Lowe genannte *Troy* muss, wie im Kapitel “Griechischer Polytheismus” geschildert, im Kontext von Produktionen gesehen werden, die als eindeutig “theurgic” zu identifizieren sind und auch in jüngsten Jahren die absolute Mehrheit stellen. *Le avventure di Ulysse, Helen of Troy* (2003), *Hercules* (2004) oder *Jason and the Argonauts* (2000) integrieren göttliches Wirken wie selbstverständlich in die eigene Handlung. Sie unterscheiden sich darin nicht oder wenig von Klassikern wie *Clash of the Titans, Le fatiche di Ercole, Jason and the Argonauts* (1963) oder *Ulisse*, sind aber weit entfernt von der betonten Rationalisierung des über vierzig Jahre alten *La guerra di Troia*. Für den jüdisch-christlichen Kontext ist innerhalb der letzten gut anderthalb Jahrzehnte sogar ein deutlicher Zuwachs an Produktionen festzustellen, die göttliches Wirken ohne jegliche Rationalisierungstendenz umsetzen. *The Passion of the Christ* ist ein extremes Beispiel eines “sendungsbewussten” Antikfilms. Aber auch *Ben Hur* (2003), die *Bibel-Reihe* (mit dem oben besprochenen Sonderfall *Genesi – La creazione e il diluvio*), *Joseph – King of Dreams* oder *The Prince of Egypt* stellen nie die Existenz und die Macht göttlichen Wirkens in Frage.

Bestenfalls ließe sich als These formulieren, der moderne Antikfilm operiere in der Frage antiker Götter mit einer Strategie der Vermeidung. Tatsächlich wurden ohnehin stets weniger mythologische als historische Inhalte aufbereitet, aber das Verhältnis hat sich weiter zu Ungunsten der mythologischen Stoffe verändert. Während in den späten 1950er und frühen 1960er Jahren allein einige Dutzend *Hercules*-Filme im Sog von *Le fatiche di Ercole* entstanden, ist eine vergleichbare Welle in der Folgezeit ausgeblieben. Überspitzt gesprochen werden die antiken Götter im modernen Antikfilm nicht rationalisiert, sondern – mit Abstrichen für den jüdisch-christlichen Bereich – zunehmend ignoriert. Dazu kommt der hier allerdings nicht statistisch zu belegende Eindruck, dass die Zahl der möglichen “Konfrontationspunkte” in letzter Zeit zurückgegangen ist: Während in *The Fall of the Roman Empire* eine zentrale Sequenz zeigte, wie die Barbaren sich von ihrem machtlosen Gott abkehren<sup>34</sup>, sind erfolglose Götteranrufungen oder ähnlich aussagekräftige Inszenierungen nicht mehr üblich. Selbst der hyperrealistische *300* propagiert keine generelle Götterkritik, sondern zielt – ganz im Sinne der Comic-Vorlage von Frank Miller – mehr auf den Schaden durch eine korrupte Priesterschaft<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> *The Fall of the Roman Empire* 92-96 (von Seiten des römischen Vermittlers aber ebd. 96 ausdrücklich als nicht erwünscht gekennzeichnet).

<sup>35</sup> Signifikant in diesem Zusammenhang ist besonders das gekaufte Orakel *300* 14-19.

Gegen die Vorstellung einer wachsenden Rationalisierung göttlichen Wirkens spricht aber nicht zuletzt die Popularität eines Phänomens, das in Erweiterung von Nick Lowes Klassifikation am ehesten als “cross-over theurgic fiction” eingestuft werden könnte.

### **Vermischung.**

Es ist gerade die freimütige Akzeptanz göttlichen Wirkens als quasi-magischem Vorgang, die in Serien wie *Hercules – The Legendary Journeys* und *Xena – Warrior Princess* den Weg für eine Verbindung ähnlicher Elemente bis zu ihrer Austauschbarkeit geführt hat. Dabei begann *Hercules* noch als eindeutig in der griechischen Mythologie verankerte Serie, wandelte sich aber in den folgenden Staffeln immer mehr zur locker kombinierenden Fantasy. Deutlicher noch ist die Tendenz in *Xena*, die eigentlich als Spin-off nach einer in *Hercules* eingeführten Figur entstand, ihre Vorgängerproduktion aber an Laufzeit und Popularität in der Folge überflügelte.

In *Xena – Warrior Princess* wurden klassische Motive mit christlich-jüdischen, chinesischen, germanischen oder indischen zusammengeführt. So widmen sich einige Folgen der sechsten Staffel dem Nibelungenmythos und seinen Akteuren, teilweise in Vermischungen mit Figuren und Inhalten der Beowulf-Saga. Die zwölfte Episode der besagten Staffel (*The God You Know*) bringt sogar Aphrodite und den Erzengel Michael in eine Handlung um den römischen Kaiser Caligula ein, der sich selbst göttliche Fähigkeiten aneignen möchte. Die antiken Götter sind dabei nicht zuletzt notwendige Bestandteile unterschiedlicher kultureller Settings, durch die die Hauptfiguren sich bewegen. Im Detail jedoch erscheinen ihre Rollen und Funktionen als weitestgehend gegeneinander austauschbar; göttliches Eingreifen wird zum *plot device*, dessen Konkretisierung zunehmend unabhängig vom ursprünglichen Kontext der eingesetzten Figuren und Motive erfolgt. Die Charakteristika bestimmter antiker Götter treten zugunsten einer Lust an der freien Kombination zurück. Gleichzeitig verschwimmt durch den Einbezug historischer Figuren auf einer Ebene mit mythologischen die Grenze weiter – überspitzt gesagt: *Hercules* und insbesondere *Xena* sind “catch-it-all-Fantasy”, lose basierend auf einer Adaption griechischer Mythologie.

Die beiden bislang diskutierten Serien sind zugegebenermaßen Extremfälle, sowohl in der Zahl der vereinigten Kontexte als auch in der Dichte ihrer Kombination. Dennoch lassen sich gerade in der Herakles/Hercules-Tradition etliche Parallelen finden. *Hercules the Invincible Hero – A Legendary Tale* lässt den Zeussohn gegen mittelalterlich anmutende Magier antreten, in *Il trionfo di Ercole* (1964) agiert er im frühen Mykene, in *Ercole contro Roma* stellt er sich gegen Hofintrigen im römischen Ravenna, in *Ercole alla conquista di Atlantide* kämpft er in einem fantastisch ausgestalteten atlantischen Königreich und in *Ercole al centro della terra* ist er mit einem Nekromanten und dessen Geschöpfen konfrontiert. Fairerweise sei eingeräumt, dass

bei einem Teil derartiger Vermischungen nachträgliche Umbenennungen eine nicht unbedeutende Rolle spielen: Entweder belegen erst spätere Umbenennungen oder Synchronfassungen die Hauptfigur mit dem Namen des Halbgottes oder eigentlich unbedeutende Elemente werden aus werbetechnischen Gründen hervorgehoben. Letzteres ist beispielsweise beim oben genannten *Ercole al centro della terra* zu beobachten, der nicht nur in Deutschland als Kreuzung aus mythologischem Antikfilm und Vampirfilm (Synchronitel: *Vampire gegen Herakles*) vermarktet wurde. Tatsächlich sind die Blutsauger für die Handlung von geringer Bedeutung. Da jedoch Christopher Lee, der hier den magiebegeisterten Gegner des Hercules spielt, durch seine Rollen in diversen Dracula-Filmen populär wurde, ist die spätere Überzeichnung marktstrategisch durchaus verständlich.

Die angesprochene Austauschbarkeit verweist auf ein anderes Problem, das sich auf den Punkt reduzieren ließe, wie die in Frage kommenden Götter überhaupt identifiziert werden können. Die im allgemeinen bemühte Methode, schlicht nach der Benennung vorzugehen, erweist sich nur in den bislang geschilderten Fällen als tragfähig. Auch ein später in "Maciste" oder "Ursus" umbenannter Herkules lässt sich in der Originalfassung wieder als Herkules einordnen. Was aber geschieht, sobald sich Parallelisierungen und Adaptionen ergeben, die namentlich nicht als solche gekennzeichnet sind?

### **Transfigurationen.**

Die Bezeichnung der transfigurativen Darstellung geht zurück auf einen Kategorisierungsversuch von Theodore Ziolkowski, den er in seiner 1972 erschienen Studie "Fictional Transfigurations of Christ" vorbrachte. Demzufolge gibt es fünf Modi der Christus-Darstellung, von denen sich nur zwei dem Namen nach entsprechend ausweisen: "fictionalizing biographies"<sup>36</sup> (die freie Nacherzählung des Lebens und Wirkens Christi) und "Jesus redivivus"<sup>37</sup> (die Überführung der historischen Person in einen modernen Handlungskontext). Stärker interessieren ihn jedoch die drei übrigen Modi, deren einfachster in der "imitatio Christi"<sup>38</sup> besteht. Hier imitiert eine andere Figur, die jedoch explizit als Nachahmer gezeigt wird, Leben und Wirken Christi. "Pseudonyms of Christ"<sup>39</sup> meint dagegen eine eher lockere Verbindung, in der eine Figur durch einzelne Erzählstrukturen mit Christus parallelisiert wird. Unter "fictional transfiguration" erfasst Ziolkowski wiederum das Auftreten einer nicht mit Christus identischen Figur, deren Taten "specifically based on the life of the historical Jesus

<sup>36</sup> Ziolkowski, T., *Fictional Transfigurations of Christ*, Princeton 1972, 13.

<sup>37</sup> Ziolkowski, *Fictional Transfigurations...*, 17.

<sup>38</sup> Ziolkowski, *Fictional Transfigurations...*, 23.

<sup>39</sup> Ziolkowski, *Fictional Transfigurations...*, 26.

as depicted in the Gospels, and not loosely inspired by the conception of the kerygmatic Christ as it has evolved in Christian faith” seien<sup>40</sup>.

Lars von Trier hat für diesen letzten Fall die beiden wohl bekanntesten Beispiele produziert: *Dogville* und *Breaking the Waves*. Beide Filme spielen im 20. Jahrhundert und mit einer Frau in der Hauptrolle, die jeweils als fiktionale Christus-Transfiguration angelegt ist. In *Dogville* flieht die junge Grace vor dem organisierten Verbrechen in ein Dorf tief in den Rocky Mountains. Nachdem ihre Menschenfreundlichkeit ihr zuerst viele Sympathien verschafft, bewirken Einzelne einen Meinungsumschwung, der für Grace lebensgefährliche Folgen hat. Unschuldig erlebt sie einen regelrechten Passionsweg, wobei ein schweres Wagenrad als “Kreuzersatz” fungiert. Nach etlichen drastischen Misshandlungen nimmt ihr Vater – ein mächtiger Gangsterboss – zu ihr Kontakt auf. Die Schlusssequenz bildet allerdings einen radikalen Bruch mit der fiktionalen Transfiguration von Grace als Christus: Statt sich freiwillig für die Dorfbewohner in ihr Schicksal zu fügen und so ihren Vater zur Milde den Leuten gegenüber zu bewegen, lässt sie sich von ihm retten und besiegelt damit die blutige Rache der Gangster an den Dörflern<sup>41</sup>.

In diesem Sinne ist *Breaking the Waves* die konsequentere Variante, da der Film die Transfiguration bis hin zur Selbstaufopferung durchhält. Allerdings ignoriert diese Bewertung vom Schluss aus die deutliche Wertverschiebung in den Taten der Hauptfigur: Der Ehemann der jungen Bess verunglückt schwer, beim Versuch einen Arbeitskollegen aus einer gefährlichen Lage zu retten. Bess steigert sich nun in die irrationale Vorstellung, an der Lage ihres Gatten mitschuldig zu sein und diesen durch ein eigenes Märtyrium erlösen zu können. Auch sie tritt einen Passionsweg an, der sie – nach Zweifeln vor dem letzten Schritt – zum Tod durch eine Massenvergewaltigung führt. Bess stirbt kurz nach dem grausigen Erlebnis, ihr Gatte erfährt jedoch eine wundersame Genesung<sup>42</sup>.

Sowohl *Dogville* als auch *Breaking the Waves* zeigen ihre Hauptfiguren bis in die Ikonographie hinein als moderne Parallelen Christi und erzählen eine Geschichte analog zu dessen Leidensweg. Das göttliche Eingreifen zeigt dabei sehr unterschiedliche Gesichter: In *Dogville* tritt ein echter “Godfather” auf, ein brutaler Krimineller, der aus seiner überragenden Machtposition heraus die sündigen, aber wehrlosen Dorfbewohner für ihre Taten büßen lässt. In *Breaking the Waves* entspringt die

---

<sup>40</sup> Ziolkowski, *Fictional Transfigurations...*, 29; Ziolkowski spricht in seiner Definition zwar nur von einem “modern hero”, der an die Stelle Jesu tritt (ebd.). Für seine weitere Argumentation kann jedoch, wie es in der hier erfolgenden Umsetzung auch geschieht, für den “modernen” jeglicher nicht mit Christus identische Held gelesen werden.

<sup>41</sup> *Dogville* 116-146 (Kreuzweg), 147-156 (Ankunft des Vaters) und 156-165 (Rache als Exempel für künftige Sünder).

<sup>42</sup> *Breaking the Waves* 49f. (Unfall), 80 (Beginn des Märtyriums), 131-137 (Aufopferung) und 137-148 (Epilog mit angedeuteter Himmelfahrt).

Opferrolle der Erlöserin einer Selbsttäuschung, zeitigt jedoch einen explizit medizinisch nicht zu erklärenden Erfolg. Mit den genannten Abstrichen wären beide Filme im Sinne von Ziolkowskis Kategorien (fiktional transfigurative) Christusfilme ohne (historischen) Christus.

Sogar ein regelrechtes Spiel mit der möglichen Einstufung zeigt *Jésus de Montréal*, in dem ein Schauspieler eines Passionsspiels zunehmend von seiner Bühnenrolle als Christus in eine Lebensrolle als Christus überwechselt<sup>43</sup>. Zudem existieren zahllose Fälle für die anderen genannten Modi, darunter auch vor-christlich angelegte wie *Sansone e Dalila*. Dort erhält der letzte Weg des geblendeten Samson eine Ikonographie, die stark an die übliche filmische Darstellung des Kreuzwegs gemahnt<sup>44</sup>. Wie aber sieht es in der Übertragung des Modells etwa auf die Götter des alten Griechenlands aus?

Etliche der bereits diskutierten Filme fielen als freie Nacherzählungen der mythologischen Tradition in die Kategorie der "fictionalizing biographies", Fälle wie *Hercules in New York* wären entsprechend als "Hercules redivivus" einzuordnen. Aber auch die namentlichen nicht oder nur teilweise gekennzeichneten Imitationen und Transfigurationen lassen sich, wenn auch in geringerer Zahl identifizieren. *O Brother, Where Art Thou?* zeigt die Odyssee des Kleinkriminellen Everett Ulysses McGill durch die Südstaaten der USA, mitsamt Sirenen (singende Wäscherinnen am Flussufer) oder einem Kyklopen (riesenhafter Räuber mit Augenklappe)<sup>45</sup>. *Michael Raven's Underworld* gestaltet die Erzählung um Orpheus und Eurydike als Reise in das Nachtleben in einer amerikanischen Großstadt. Woody Allens *Mighty Aphrodite* liefert für seine mythologische Parallelisierung sogar den passenden Chor zur Kommentierung mit<sup>46</sup>. Im weitesten Sinne ließen sich selbst Produktionen wie *Viaggio in Italia* von Roberto Rossellini im Sinne einer "odyssey of life"<sup>47</sup> als ein "Götterfilm ohne Götter" sehen<sup>48</sup>.

<sup>43</sup> Ein differenzierte Betrachtung des Films bei Zwick, R., "Entmythologisierung versus Imitatio Jesu. Thematisierungen des Evangeliums in Denys Arcands Film 'Jesus von Montreal'", in: *Communicatio Socialis* 23, 1990, 17-47.

<sup>44</sup> *Sansone e Dalila* 160ff.

<sup>45</sup> *O Brother, Where Art Thou?* 41-44 (Sirenen) und 48-53 (Kyklop); Transformationen und Transfigurationen als "Zitatebenen" aufgelöst bei Danek, *Odyssee* der Coen-Brüder.

<sup>46</sup> Vgl. die Interpretation bei Baumbach, M., "Von Taormina nach New York. Adoption und Adaption des griechischen Dramas in Woody Allens *Mighty Aphrodite*", in: Meier, M./ Slanička, S. (Hgg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion* (Beiträge zur Geschichtskultur 29), Köln/Weimar/Wien 2007, 103-114.

<sup>47</sup> Hirsch, J.: "Odysseys of Life and the Death in the Bay of Naples. Roberto Rossellini's *Voyage in Italy* and Sean-Luc Godard's *Contempt*", in: Gardner Coates, V.C./ Seydl, J.L. (Hgg.): *Antiquity Recovered. The Legacy of Pompeii and Herculaneum*, Los Angeles 2007, 271.

<sup>48</sup> Verschiedene, allerdings oft etwas unsystematische Ansätze zur Adaption entsprechender Muster vereint Winkler, M., *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford-New York 2001.

**FAZIT: “SMALL GODS”.**

In mehrfacher Hinsicht handelt es sich bei den (Halb-)Göttern des Antikfilms um “small gods”: Aus der enormen Auswahl der antiken Göttervorstellungen können Filme stets nur einen kleinen Ausschnitt herausgreifen und reduzieren dabei notwendigerweise sowohl die Zahl der Ausgewählten als auch deren Ausdeutungstiefe. Der Antikfilm muss eine mehr oder minder variable Vorstellung in jedem hör- oder sichtbaren Aspekt konkretisieren. Zudem lässt der enorme Fortschritt, den die Filmtechnik in den vergangenen gut 100 Jahren erlebt hat, selbst das Spektakulärste rasch veralten. Was vor zwei oder drei Generationen noch als eindrucksvolle Inszenierung galt, genügt heute oft nicht mehr den geänderten Anforderungen. In einzelnen Fällen mag etwa der heute kaum mehr zu finanzierende Aufwand an Statisten noch immer beeindrucken (oder wird es zumindest so lange tun, bis die computergenerierten Effekte glaubwürdigere Massendarstellungen hervorbringen). Die in persona gezeigten Götter aber haben zumeist nicht so viel Glück. Ihre übermenschlichen Taten sind von einem modernen Publikum allzu deutlich als simple Schnitt- und Beleuchtungstricks oder als mechanische Hilfen zu erkennen, die kaum mit den bescheidenen Effekten heutiger TV-Serien mithalten können, geschweige denn mit dem Arsenal neuerer Blockbuster.

Dies bedeutet keineswegs ein qualitatives Urteil zu Gunsten heutiger Produktionen, die ohnehin in einigen Jahrzehnten ihrerseits als Produkte der digitalen Frühphase belächelt werden dürften. Vielmehr verlieren die betreffenden Filme ihren Überwältigungseffekt und selbst die großen Götter werden nur noch wahrgenommen in Form der Schauspieler, die – mit falschen Bärten und Insignien aus Blech und Blattgold – mit wechselndem Erfolg versuchen, eine Rolle auszufüllen. Wir erkennen mit historisierendem Blick eine gute schauspielerische Leistung trotz der veralteten Effekttechnik oder honorieren eine damals mutige Neuinterpretation, die wir bestimmten Filmschulen und Strömungen der Produktionszeit zuordnen. Wir können einzelne Filme als wegweisend bewundern und uns trotz (manchmal vielleicht sogar wegen) der veränderten Sehgewohnheiten von ihnen verzaubern lassen. Je weiter wir uns aber zeitlich von einer Produktion entfernen, desto kleiner werden vor dem Hintergrund der Filmgeschichte selbst groß inszenierte Götter.

Die Darstellung antiker Götter im Antikfilm und darüber hinaus rückt, mit der nennenswerten Ausnahme der Christus-Filme, erst langsam in den Fokus rezeptionshistorischer Untersuchungen. Dies mag zum einen in den generellen Vorbehalten gegenüber dem Antikfilm, der noch immer als zu “unwissenschaftliches” Thema gilt, begründet sein. Zum anderen aber erweist sich eine gründliche Betrachtung des Phänomens als gewaltige methodische Herausforderung, für die es noch etlicher Grundlagenarbeit bedarf. Es reicht nicht aus, einen mythologischen Antikfilm und sein göttliches Figureninventar gegen einen antiken Text zu halten und die Abweichungen – ob als Modernisierung oder als Fehler – festzustellen. Es ist statt

dessen nötig, die antiken Vorlagen und die Linien ihrer Tradition bis in die Neuzeit hinein festzustellen und die einzelnen Produktionen in einen weiteren Kontext zu stellen, sowohl innerhalb als auch außerhalb des Mediums Film.

Eine Produktion wie *Troy* ist nicht einfach die x-te Adaption homerischer Epik, sondern muss vor dem Hintergrund des Forschungsstandes, der Bezüge zur Zeitgeschichte, der Verwurzelung in einer filmischen Tradition der Darstellung und vielem mehr gesehen werden. Wenn die Forschung den Historienfilm als wichtiges Element unserer modernen Sicht auf die Antike ernst nehmen möchte (und sie würde m.E. eine große Chance vergeben, wenn sie dies nicht täte), muss sie sich mit diesen Aspekten systematisch auseinandersetzen. Die vorangegangenen Seiten sollten in diesem Sinne eine kurze Bestandsaufnahme und zugleich eine Anregung dafür darstellen, dass und in welchen Richtungen sich eine Beschäftigung mit den "small gods" von der großen Leinwand bis zum kleinen Fernsehschirm als lohnenswert erweisen könnte.

#### FILMOGRAPHIE.

Im Folgenden verzeichnet sind lediglich die Filme, aus denen für den vorliegenden Beitrag einzelne Sequenzen mit Laufzeitangabe zitiert wurden. Zur besseren Nachprüfbarkeit wurden nach Möglichkeit frei verfügbare Fassungen herangezogen, die mit Label und international standardisierter Handelswarenummer identifiziert werden. Alle Laufzeitangaben beziehen sich auf PAL-Standard.

*300* (2006), Regie: Zack Snyder, Warner Home Video 7321925005424, Laufzeit: 1:51:50.

*Breaking the Waves* (1996), Regie: Lars von Trier, Arthaus/Kinowelt Home Entertainment 4018492240299, Laufzeit: 2:32:25.

*Dogville* (2003), Regie: Lars von Trier, Concorde Home Entertainment 4010324021717, Laufzeit: 2:50:22.

*The Fall of the Roman Empire* (1964), Regie: Anthony Mann, Black Hill Pictures/mc one/Spirit Media 4042662340397, Laufzeit: 2:52:22.

*Genesi – La creazione e il diluvio* (1994), Regie: Ermanno Olmi, Kinowelt Home Entertainment 4006680041599 [als Teil der Sammel-Edition *Die Bibel: Das Alte Testament*], Laufzeit: 1:30:15.

*Gladiator* (2000), Regie: Ridley Scott, Icon Home Entertainment 5050070029253, Laufzeit: 2:15:18.

*Helen of Troy* (2003), Regie: John Kent Harrison, Universal 5050582095210, Laufzeit: 2:47:32.

*La leggenda di Enea* (1962), Regie: Giorgio Rivalta, Black Hill Pictures/mc one/Spirit Media 4042662340175, Laufzeit: 1:28:47.

*Il Messia* (1975), Regie: Roberto Rossellini, Arthaus/Kinowelt Home Entertainment 4006680038032, Laufzeit: 2:18:19.

*The Mummy* (1999), Regie: Stephen Sommers, Columbia Tristar Home Video/Universal 4030521306301, Laufzeit: 1:59:40.

*O Brother, Where Art Thou?* (2000), Regie: Joel Coen, Universal/Momentum Pictures 5060035200146, Laufzeit: 1:42:45.

- L'Odissea* (1969), Regie: Franco Rossi, mc one 4042662354004, Laufzeit: 6:08:35.  
*The Odyssey* (1987), Regie: keine Angabe, FlexMedia Entertainment 4260043122169, Laufzeit: 0:46:20.  
*The Odyssey* (1997), Regie: Andrei Konchalovsky, Warner Vision International 0639842462426, Laufzeit: 2:52:19.  
*Il ratto delle Sabine* (1961), Regie: Richard Pottier, e-m-s 4020974149228, Laufzeit: 1:26:18.  
*Sansone e Dalila* (1996): Regie: Nicolas Roeg, Kinowelt Home Entertainment 4006680041599 [als Teil der Sammel-Edition *Die Bibel: Das Alte Testament*], Laufzeit: 2:51:14.  
*The Ten Commandments* (1923), Regie: Cecil B. DeMille, Paramount DVD 4010884526295 [als Teil der 50th Anniversary Collection von *The Ten Commandments* (1956)], Laufzeit: 2:10:38.  
*Troy* (2004), Regie: Wolfgang Petersen, Warner Home Video 7321921284113, Laufzeit: 2:36:06.  
*Ulisse* (1954), Regie: Mario Camerini, e-m-s 4020974153874, Laufzeit: 1:37:40.

## LA CIUDAD ANTIGUA EN EL CINE: MUCHO MÁS QUE UN DECORADO

ÓSCAR LAPEÑA\*

### *Resumen.-*

En el género cinematográfico del *peplum* la ciudad aparece como un personaje de la trama. La presentación de la ciudad antigua subraya el mensaje moral e ideológico de las películas que se transmite a los espectadores. De ahí que se pueda hablar de tres maneras básicas de presentar a la ciudad antigua en el *peplum*: la ciudad política, la ciudad religiosa y la ciudad destruida.

### *Riassunto.-*

Nel genere cinematografico del *peplum* la città è pure, un personaggio dell'argomento. La presentazione della città antica sottolinea il messaggio morale e ideologico che si trasmette agli spettatori. Ci sono tre forme basiche di mostrare la città antica nel *peplum*: la città politica, la città religiosa e la città distrutta.

*Palabras Claves:* *Peplum*, Ciudad antigua, Cine.

*Parole chiave:* *Peplum*, Città antica, Cinema.

Desde los inicios del cine sobre el Mundo Antiguo, junto a una galería de personajes pronto muy bien definidos y rápidamente reconocidos por el público –como el héroe, la heroína, el sacerdote pagano, su reverso, el patriarca cristiano, el gobernante depravado...–, se fueron consolidando lo que podríamos definir como dos presencias. De un lado, la multitud vociferante que aparecía en pantalla, presentada como suelta y genuina heredera de la *plebs* romana, fue poco a poco definiéndose como un personaje con carácter propio; los avances técnicos pronto permitieron que adquiriera un papel destacado e independiente en títulos como “*Quo Vadis*” (E. Guazzoni,

---

\* Universidad de Cádiz, Departamento de Historia, Geografía y Filosofía. Correo electrónico: oscar.lapenia@uca.es/ lapenia@hispavista.com

<sup>1</sup> Alovio, A., “Prove di Colosal: l’invenzione dello spazio in La Caduta di Troia”: *Cinegrafie*, 18, 2005, 131-154. Marotto, A./ Pozzi, D., “La Caduta di Troia e la sua rinascita. La documentazione del restauro dell’edizione italiana del 1911”: *Cinegrafie*, 18, 2005, 102-130.

Italia 1912), “Gli Ultimi Giorni di Pompei” (E. Rodolfi, Italia 1913), o “Cabiria” (G. Pastrone, Italia 1914).

Y, en paralelo a este nacimiento de un nuevo personaje de la Antigüedad, se va gestando la ciudad de celuloide, en un lento proceso que abarca desde los primeros y simples telones pintados, pasando por el nacimiento de los decorados tridimensionales en los años de esplendor mudo del cine histórico italiano<sup>1</sup>, hasta llegar a las últimas recreaciones virtuales realizadas por ordenador tanto en producciones de ficción como documentales<sup>2</sup>. Dentro de la percepción y recepción de la imagen –en sentido literal y figurado–, de la Antigüedad en el ámbito de la cultura de masas a través de la industria cinematográfica y televisiva, la ciudad desempeña un papel fundamental, no limitándose a crear únicamente un contexto espacial donde situar la trama; sino que, como veremos en páginas posteriores, sirve para reforzar un determinado juicio acerca de las sociedades del Mundo Antiguo vertido siempre desde la supuesta posición de privilegio que otorga el paso de los siglos y de los avances tecnológicos.

Establecida la premisa inicial tenemos que dejar claro nuestro convencimiento acerca de que sería necesario establecer los nuevos parámetros que deben regir los estudios sobre la percepción del Mundo Antiguo en la sociedad occidental, en lo referente a las manifestaciones de la cultura popular y, en especial, a las industrias y formatos cinematográficos y televisivos. Hasta el momento, la mayoría de los trabajos publicados se ocupan del género cinematográfico llamado *peplum*, de su predecesor mudo de la primera y segunda década del siglo XX, y de las sucesivas resurrecciones del interés del cine por la Antigüedad de los últimos años<sup>3</sup>. Sin embargo, el ingente material fílmico y su naturaleza tan dispar demandan una nueva definición y un nuevo modo de análisis. La imagen filmada y su discurso han narrado, interpretado y popularizado la historia y los mitos de la Antigüedad a través de sendas variadas. Es, pues, necesario definir un marco amplio que reúna todas esas manifestaciones, un esquema ágil y operativo que supere el estudio de un simple género cinematográfico

<sup>2</sup> Nos referimos, sólo por citar unos ejemplos, a la reconstrucción digital del Anfiteatro Flavio en “Gladiator” (R. Scott, USA 2000), de las murallas de Troya en “Troy” (W. Petersen, USA/ Malta/ UK 2004), de Babilonia en “Alexander” (O. Stone, Francia/ Holanda/ Alemania/ USA 2004), o a la erupción del Vesubio y sus catastróficas consecuencias en el docudrama “Pompeii: the last day” (P. Nicholson, UK/ España, TV, 2003).

<sup>3</sup> La crítica ha situado el resurgir del género a mediados de los años setenta, Solomon, J. D., *Peplum. El Mundo Antiguo en el Cine*, Madrid 2002, 15; en los años ochenta, Elley, D., *The Epic Film. Myth and History*, London 1984, 24; y tras el éxito en taquilla de “Gladiator” (Ridley. Scott, USA 2000), Parera, J., “Gladiator, ¡Los que van a morir te saludan!”, *Imágenes de Actualidad*, CXCII, mayo 2000, 48-55; Bigorgne, D., “Gladiator ou le retour du péplum-opera”, *CinemAction*, 112, 2004, 50-65; Trotta, R., “Con i sandali nel mito. Il ritorno del peplum”, en: Venturelli, R., (ed), *Cinema Generi*, Genova 2006, 12-19.

cerrado en una cronología y en unas características que definen un código narrativo monolítico.

Volviendo al asunto que nos ocupa, no debemos olvidar que el cinematógrafo –y la Antigüedad cinematográfica también–, es un invento decimonónico y que es en ese contexto cultural donde hay que rastrear las diferentes influencias que recibe. La ciudad antigua ya había tomado forma en la imaginación de generaciones de lectores y de espectadores de las diferentes manifestaciones artísticas y escénicas que se habían ocupado, a lo largo del siglo XIX, del Mundo Antiguo. Como, por ejemplo, a través de los espectáculos, fundamentalmente anglosajones, conocidos con el nombre de pirodramas. En vigor hasta 1910, los pirodramas reconstruían los edificios y la arquitectura básica de una ciudad antigua; y luego se le prendía fuego a esta gigantesca escenografía para asombro y deleite del público que solía contemplar estos espectáculos de fuego a salvo del peligro de las llamas. Obviamente, la ciudad a la que le cabía el honor de ser de este modo inmortalizada, era Pompeya<sup>4</sup>. En esta peculiar recreación de algunos episodios de la Antigüedad la ciudad se asociaba casi de manera única a la idea de destrucción, bien por catástrofe natural o bien provocada por la acción del hombre, como consecuencia de su comportamiento inmoral. La destrucción física de la Antigüedad, a través de sus falsos edificios y su falsa arquitectura respondía a un castigo, –divino, natural–, que se abatía sobre los hombres fruto siempre de su errada manera de actuar. El espectáculo –y la Antigüedad que ellos recreaban–, finalizaba de un modo traumático, en forma de incendio, erupción volcánica, llamas y casas derrumbándose. La ciudad/decorado parecía de manera espectacular y con ella el Mundo Antiguo, abriendo paso a una nueva civilización que surgía, literalmente, de sus cenizas.

Sin abandonar el ámbito de las artes escénicas anglosajonas nos ocupamos de los llamados *Toga Plays*, o Dramas de Toga. Eran melodramas ambientados en el Imperio Romano, generalmente en un contexto de persecuciones religiosas y de conflicto entre el paganismo y el cristianismo<sup>5</sup>. Los periodos históricos preferidos eran los reinados de Nerón, Adriano, Juliano y Diocleciano. En estas representaciones teatrales la ciudad de Roma aparecía entre la corrupción y la lujuria; un entorno hostil, cuando no directamente brutal, al que los cristianos debían hacer frente. Entre los títulos favoritos de la audiencia estaban las versiones de “Claudian” (W. C. Wills & H. Herman, 1883), “The last days of Pompeii” (James Pain, 1891), “The sign of the cross” (Wilson Barrett, 1896), “Ben Hur” (William Young, 1899), o “The Charioters” (Marshal Moore,

<sup>4</sup> Otros episodios históricos que también fueron recreados en este tipo de espectáculos fueron El Naufragio de la Armada Española y El Bombardeo de Alejandría. Mayer, D., “Romans in Britain, 1886-1910. Pain’s The Last Days of Pompeii”: *Theatrephile*, II, 5, 1984-1985, 45.

<sup>5</sup> Mayer, D., *Playing out the Empire. Ben-Hur and other toga plays. A critical anthology*, Oxford 1994, 2 ss.

1905). Los *Toga Plays* contribuyeron a entender la ciudad Antigua como el contexto físico en donde tenía lugar el conflicto entre un paganismo decadente y el floreciente cristianismo. El paso entre un mundo y otro tenía lugar mediante la ceremonia de la conversión. Este planteamiento maniqueo e infantil pasará sin mayores alteraciones a la concepción cinematográfica de la Antigüedad.

Si tenemos en consideración los referentes visuales e iconográficos de la cinematografía sobre la Antigüedad debemos hacer referencia forzosa a la pintura de los siglos XVIII y XIX. A la pintura neoclásica y a su heredera, la pintura Academicista de la centuria siguiente<sup>6</sup>. La pintura que eligió motivos del Mundo Antiguo para ser representados potenció especialmente dos espacios, dos ámbitos fundamentalmente urbanos: uno interior y otro exterior. Ambos espacios han sido trasladados sin sufrir grandes cambios formales al cine y a su repertorio de imágenes que definen por sí mismas una determinada idea y a una percepción característica del Mundo Antiguo.

Dentro del ámbito de los interiores apreciamos unas ideas básicas; por un lado está la casa como ejemplo de virtud; la sobriedad arquitectónica, la simetría, la rigidez de las formas, la desnudez y la privación de adornos como transposición visual de los valores morales de sus habitantes; mostrar la virtud, un código de principios recto y un comportamiento acorde con las ideas, a través, todo ello, de la pintura. Los personajes de la Antigüedad, los especialmente virtuosos, habitan un espacio que es el fiel reflejo de su pensamiento y de sus consecuentes actos. Así lo vemos, por ejemplo, en los cuadros de Jean Louis David, “El Juramento de los Horacios (1784), “La muerte de Sócrates” (1787), “El entierro de los Hijos de Bruto” (1789), o en “Cornelia, madre de los Gracos (1794), de Philipp Friedrich von Hetsch. Aunque también, en ocasiones, es toda la ciudad la que elabora ese discurso de virtud, o de enseñanza moral que se le impone a los hombres; recordamos nuevamente la obra de Jean Louis David, en esta oportunidad “Belisario pidiendo limosna” (1781), en donde tanto el sobrio templo en primer plano, como el frontón y el obelisco que se pierden al fondo –y que remiten a la majestuosidad moral y arquitectónica del Panteón de Agripa–, recuerdan la historia y el destino que le aguarda a los hombres, del que no escapan ni aquellos que alcanzaron la gloria, como el general Belisario.

Pero la casa también puede ser el recinto de la molicie, de la aristocracia decadente que arrastra con su comportamiento muelle y descuidado el final del Imperio Romano, y por extensión, de todo el Mundo Antiguo. La casa aristocrática como escenario del vicio improductivo, del placer desganado de la comida, la bebida y el sexo; el escenario de la explotación servil, de esa esclavitud doméstica básicamente ornamental antes que sexual o laboral. Estos espacios urbanos interiores son deudores en

---

<sup>6</sup> Gonzáles, A., *Images et Imaginaires. Cinema e Histoire au service d'une "neomythologie"*, (Tesis inédita), Université de Lille 1993, 189.

buena medida de los hallazgos decimonónicos que tuvieron lugar en Pompeya, y de la subsiguiente moda por lo antiguo, por el espacio y la decoración pompeyana que se extendió por Europa y de la que la pintura fue un vehículo popularizador<sup>7</sup>. Entre esas obras pictóricas podemos citar “La Bella Feliz y la Esclava Ciega” (Juan Luna Novicio, 1887), “Vendedora de Flores Pompeyana” (Miguel Castaño Guerrero, 1884), o “Ultimo día de Pompeya” (Ulpiano Checa, 1860). Aunque el exponente máximo del ámbito doméstico entregado a la decadencia es, sin duda, el palacio imperial. En la corte romana se escenifica sin rubor el declive moral, cultural y político del pasado. Para la pintura decimonónica el palacio no es el lugar donde se realiza la acción de gobierno sino que, lejos de ello, es el perfecto escenario donde se celebra la ceremonia que certifica la decadencia personal y colectiva de todas las sociedades del pasado proyectadas y concentradas en Roma, hablamos, claro está, de la orgía. Bastan unos simples lienzos, “Los Romanos de la Decadencia” (Thomas Coutier, 1847), “Las Rosas de Heliogábalo” (Lawrence Alma Tadema, 1888), o “Un Banquete en el Palacio de Nerón” (Ulpiano Checa 1910), para condensar e ilustrar este discurso. Este planteamiento en donde se entrecruzan las imágenes y el juicio moral ha derivado hacia el cine sobre la Antigüedad, que ha potenciado la idea de la ausencia de un gobierno mínimamente racional que dirigiera las comunidades del pasado, así como el hecho de que la orgía es una ceremonia fundamental sobre la que gira el ocio, la política, las relaciones personales y la cultura del Mundo Antiguo. La orgía aparece como la confirmación incuestionable de que los males morales de la Antigüedad la condujeron a su irremisible final.

Un tercer espacio interior con idéntica carga peyorativa e idéntico mensaje son las termas; lejos de la función cívica que tenían en la ciudad romana<sup>8</sup>, la pintura de los siglos XVIII y XIX las ha imaginado como un ámbito frío y simétrico, el reino del agua convertido en una excusa cultural para mostrar los cuerpos desnudos, básicamente femeninos, que funcionan nuevamente como metáforas visuales de la decadencia; las termas son el espejo de la *dolce vita* fácil y desencantada de los romanos. Podríamos citar aquí obras como “Baño Pompeyano” (Giuseppe Barbaglia, 1872), “El Apoditerum” (Lawrence Alma Tadema, 1883), “El Tepidarium” (Lawrence Alma Tadema, 1881), o “El Baño de la Favorita” (Lawrence Alma Tadema, 1909).

En cierto modo, en la pintura neoclásica y academicista, el Mundo Antiguo existe porque acaba o porque se está dirigiendo hacia su final; esta concepción decadentista de la Antigüedad llega al cine, en donde, por ejemplo, muchas películas acaban con la muerte de sus protagonistas –“Spartaco” (R. Freda, Italia / Francia 1952), “Cleopatra” (J. Gordon Edwards, USA 1917), o “Titus” (J. Taymor, Italia / USA 1999)–, o con

<sup>7</sup> Arias, E./ Gil Serrano A., “Los Últimos Días de Pompeya de Lord Lytton y la pintura Pompeyista Española”: *Goya*, 293, 2003, 115-123.

<sup>8</sup> Malissard, A., *Los Romanos y el Agua*, Barcelona 1996, 101-120.

episodios que predicen el próximo final, pero casi nunca desarrollan sus argumentos en períodos de esplendor cultural o de estabilidad política.

Por lo que respecta a la ciudad y a los espacios públicos y exteriores de la misma, reflejados en la pintura del XVIII y XIX, existe una predilección por las murallas, los templos y, especialmente, por los grandes edificios públicos que albergaban los diferentes espectáculos cívicos y lúdicos que definen la cultura grecolatina, sobre todo la romana, con la significativa excepción de los teatros. La presencia repetida del circo y, en particular, del anfiteatro incide en la idea de decadencia cultural de Roma y, por extensión, de toda la Antigüedad. Las carreras de cuádrigas, las ocasionales naumaquias, los combates de gladiadores y las ejecuciones de cristianos se muestran como espectáculos habituales, casi cotidianos, que se desarrollan bajo la atenta mirada y pasional complicidad de una audiencia que colma los graderíos. Lo podemos ver, por ejemplo, en “Nerón en el Circo” (H. Siemradzki, 1894), “La Última Oración de los Mártires Cristianos” (Jean Leon Gerome, 1883), “Pollice Verso” (Jean Leon Gerome, 1872), “Caracalla y Geta, lucha de osos en el Coliseo, A. D. 203” (Lawrence Alma Tadema, 1909), “La Naumaquia” (Ulpiano Checa), o “Carrera de Carros Romanos” (Ulpiano Checa). Cada imagen esconde una enseñanza moral que se repite lienzo tras lienzo. Carros, leones, gladiadores y cristianos parecen ser los únicos habitantes –junto al pueblo ocioso que los observa–, de la civilización romana; espectáculo, crueldad, lujo innecesario y ostentoso frente a la parquedad de los cristianos enviados al suplicio. La ciudad como centro de persecución y represión religiosa, la oposición excluyente y violenta entre paganismo y cristianismo; elementos todos que el cine recogerá y difundirá a una escala aún mayor, habida cuenta de su capacidad de penetración social.

Antes de concluir este apartado sobre la pintura debemos apuntar brevemente que la ciudad de Pompeya y su dramático final también han tenido su lugar en este repertorio iconográfico; basta con contemplar “El Último día de Pompeya” (Kart Bruillov, 1833), para encontrarnos frente a un repertorio de imágenes que pasarán tal cual al cine, al mismo tiempo que ya insinúan un mensaje moral que relaciona la destrucción de la ciudad con el comportamiento de sus habitantes.

Otro espectáculo visual y decimonónico que también ayudó a forjar una determinada imagen precinematográfica de la Antigüedad y de la ciudad antigua fue el circo. En América del Norte y Europa algunos circos ofrecían números directamente relacionados con el Mundo Antiguo. En el año 1889, en el Teatro Olimpia de Londres, el circo Barnum presentó un espectáculo titulado “Nerón o la destrucción de Roma”<sup>9</sup>. La representación se dividía en cinco episodios llamados, a su vez: “El

---

<sup>9</sup> Verdone, M., “Del Film Storico”: *Bianco e Nero*, 7-88, 1952, 42. Verdone, M., “Prehistoria del film storico”: *Bianco e Nero*, 1-2, 1963, 22. De Vincenti, G., “Il Kolossal storico-romano nell’immaginario del primo Novecento”: *Bianco e Nero*, 49, 1, 1988, 14 ss.

triumfo de Nerón y la persecución y condena de los cristianos”, “Luchas de gladiadores y carreras de carros”, “La conspiración contra Nerón”, y “Orgía en palacio, incendio de Roma, martirio de los cristianos y muerte final del Emperador Nerón”. En este espectáculo la ciudad antigua, en concreto Roma, se asocia de manera directa a la idea de destrucción causada por el hombre, por el mal gobernante, y se ve polarizada por la presencia del palacio imperial y del anfiteatro. Ambos ambientes recrean la ceremonia de la corrupción de costumbres, tanto en un espacio privado como en otro público y masivo. Podemos apreciar ya toda una serie de situaciones que también pasarán a la visión cinematográfica de la ciudad antigua; entre ellas el predominio del anfiteatro como escenario de los combates de gladiadores y los martirios cristianos y la concepción del palacio imperial como la sede de un poder corrupto, en donde son habituales las intrigas políticas y la orgía se consagra como la ceremonia canónica del paganismo que se dirige hacia su desaparición y relevo por el cristianismo.

En este repaso de influencias no podemos olvidar el papel desempeñado por la novela histórica del XIX. Buena parte de estas obras se escribieron como rechazo o contestación al libro de Edward Gibbon “Decline and Fall of the Roman Empire” (1776), en donde se apuntaba al cristianismo como uno de los factores a tener en cuenta en la disolución del Imperio Romano<sup>10</sup>. Estas novelas elaboraban un discurso en donde, en primer lugar, se incidía sobre el vigor del cristianismo ya en el siglo I d. C. potenciándose el reinado de Nerón como el primer paso o la primera prueba a superar por el cristianismo hacia la conversión de Roma; Nerón se convertía así en el emperador malvado por antonomasia. Y en segundo lugar, subrayaba la idea de decadencia de la antigüedad pagana, simbolizada por la ciudad de Roma; la corrupción de costumbres llegaba a través de las inefables orgías, las sangrientas luchas de gladiadores, los martirios masivos de cristianos y las intrigas palaciegas: la intriga es una perversión del poder legítimo como la orgía lo es de las relaciones humanas. En títulos emblemáticos como *The Last Days of Pompeii* (E. Bulwer-Lytton, 1834), *Fabiola* (Cardenal Wisseman, 1854), *Ben Hur* (Lewis Wallace, 1880), o *Quo Vadis?* (Henry Sienkiewicz 1896), se potenciaba la presencia de los anfiteatros y las catacumbas como los espacios urbanos fundamentales; en ambos se celebraba el triunfo del cristianismo sobre la Roma pagana. Subrayaban también el mensaje de la destrucción física que conduce al final de la Antigüedad; podía llegar por la mano del hombre, incendio de Roma, o por causas naturales/divinas, destrucción de Pompeya y Herculano. La arquitectura y el espacio urbano se concebían, por lo tanto, como un ámbito cuyo destino inaplazable debían ser las llamas, el derrumbe y la desolación; de ese paisaje yerto debía brotar el nuevo, y casto, germen del cristianismo. En estas novelas la

<sup>10</sup> García Gual, C., “Novel. Les històriques de grecs, i de romans”: *L’Aven*, CXL, septiembre 1990, 38 ss.

ciudad antigua es el escenario de la maldad y la corrupción de las culturas paganas, encabezadas por Roma, y de su posterior conversión realizada, sobre todo, gracias al sacrificio de los mártires, tan abundantes en número como los leones y los gladiadores. En la novela histórica decimonónica sobre la Antigüedad, los espectáculos públicos romanos aparecen ya despojados de toda carga cívica y cultural, inaugurando una tendencia que también pasará tal cual a la Antigüedad de celuloide<sup>11</sup>. En el fondo, es la corrupción de costumbres lo que empuja a los romanos a vivir apasionadamente las carreras de carros, las luchas de gladiadores y los martirios. Se establece así una dinámica moral que exige y desemboca en la conversión y redención de Roma y de todo el Mundo Antiguo; las cenizas que quedan tras el incendio de Roma provocado por los delirios de Nerón, en el fondo, purifican a la vieja ciudad pagana y legitiman la nueva ciudad cristiana.

Centrándonos de lleno en la percepción de la Historia Antigua por parte del Cine, debemos realizar una primera aclaración. Para el cine y la televisión el Mundo Antiguo aparece dividido, en cuanto esferas de interés se refiere, en dos ámbitos muy delimitados, que son el Próximo Oriente y el Mundo Grecolatino, monopolizado por la omnipresente ciudad de Roma.

Para el cine sobre la Antigüedad el Próximo Oriente no ha despertado excesivo interés; la ciudad mesopotámica, reducida prácticamente a Babilonia, y la egipcia se limitan a la presencia de los palacios, los templos, y en el caso de Egipto, las pirámides, y sus peculiares inquilinos, las momias.

La reconstrucción de Babilonia ha buscado siempre transmitir la impresión de lujo desproporcionado, de una arquitectura grandiosa que se desborda, casi como un castigo divino, sobre sus propios habitantes. Resulta imposible no hacer referencia a la reconstrucción de Babilonia recreada en “Intolerance” (D. W. Griffith, USA 1916), directamente inspirada en el cuadro de John Martin, “El Banquete de Baltasar” (1826)<sup>12</sup>. Y como el cine acaba creando su propio mundo y su propia mitología, debemos también mencionar a “Good Morning Babilonia” (P. Taviani & V. Taviani, Italia/ Francia/ USA 1987), en donde los hermanos Andrea y Nicola Bonanno, artesanos italianos, viajan a Estados Unidos en busca de fortuna y acabarán trabajando en los decorados de “Intolerance”. Esta película, además, aborda el tema de la influencia del film “Cabiria” (G. Pastrone, Italia 1914), en el cine de Griffith y, en general, sobre su peso específico dentro de la historia del cine<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Para el sentido cívico de los juegos véase: Piganiol, A., *Recherches sur les jeux romaines*, Strasbourg 1923, 149 ss. Veyne, P., *Le pain et le cirque*, Paris 1976, 65 ss. Vismara, C., *Il Supplizio come spettacolo*, Roma 1987, 39.

<sup>12</sup> Merrit, R., “On first looking into Griffith’s Babylon: a reading of a publicity still”: *Wide Angle*, I, 3, 1979, 12-21.

<sup>13</sup> Turconi, D., “I film storici italiano e la critica americana del 1910 alla fine del muto”: *Bianco e Nero* 1-2, 1963, 51 ss. Bellucio, A., “Cabiria e Intolerance. Tra il serio e il faceto”: *Bianco e Nero* 5-8,

En una producción mucho más reciente, “Alexander” (O. Stone, Francia/ USA/ Alemania/ Holanda, 2004)<sup>14</sup>, volvemos a estar frente a idénticas proporciones en la reconstrucción, en este caso digital, de Babilonia. La película constituye una nueva reflexión sobre el poder que realiza Oliver Stone<sup>15</sup>, con la salvedad de que en el desarrollo de su extensa narración introduce algunos momentos ciertamente espectaculares, como son la recreación de las batallas de Gaugamela y del río Hidaspes, y la ya mencionada reconstrucción colorista y multiétnica de Babilonia.

En los films ambientados en el Próximo Oriente –“La Vergine di Babilonia” (L. Maggi, Italia 1910), “La Cortigiana di Babilonia” (C. L. Bragaglia, Italia 1955), “L’eroe di Babilonia” (S. Marcellini, Italia/ Francia 1963), “Io, Semiramide” (P. Zeglio, Italia 1963) “Erocle contro i tiranni di Babilonia” (D. Paolella, Italia 1964)–, el palacio suele ser siempre la sede de gobiernos despóticos; estos edificios parecen asumir las mismas características negativas de los personajes que los ocupan, habitualmente los gobernantes ilegítimos y tiránicos, y por ello son sinuosos, retorcidos, con frecuentes túneles y pasajes subterráneos y lóbregas mazmorras que acaban siendo el destino habitual de héroes e inocentes.

El cine, y el cine sobre el Mundo Antiguo no ha sido una excepción, se ha caracterizado por subrayar en exceso las diferencias, reales o no, entre Oriente y Occidente, entre la sensualidad e irracional oriental y la supuesta razón y misura occidental<sup>16</sup>. En el caso de la Antigüedad cinematográfica, el caso más emblemático se refiere al personaje de Cleopatra, que prácticamente siempre ha sido mostrada como alguien exótico, oriental, sensual, irracional y prácticamente nunca como lo que era, la máxima representante de una monarquía helenística<sup>17</sup>.

De la mano del palacio oriental camina el templo; el cine ha reducido las extensas áreas templarias de las ciudades mesopotámicas a un único edificio destinado, en exclusiva, a ser la residencia de divinidades que compiten entre sí en crueldad y que exigen a sus exaltados seguidores todo tipo de sacrificios. Desde el ámbito de la ficción esta corriente ideológica arranca con “Salambó” (G. Flaubert, 1863), en donde

---

1975. Montesanti, F., “Pastrone e Griffith: mito di un rapporto”: *Bianco e Nero* 5-8, 1975, 8-16. Turconi, D., “G. P. & D. W. G.: il dare a l’avere”: *Bianco e Nero*, 5-8, 1975, 33-39. Legrand, G., “Paolo et Vittorio Taviani. L’histoire, les mains, la lumière sur Good Morning Babilonia” : *Positif*, 316, 1987, 34-37.

<sup>14</sup> Bourget, J.L., “Alexandre. L’homme qui voulut être dieu” : *Positif*, 527, 2005, 6-8. Ciment, M./ Niogret, H., “Entretien avec Oliver Stone. Alexandre, l’autre face du héros” : *Positif*, 527, 2005, 9-13. Trotta, “Con i sandali nel mito...”, 16.

<sup>15</sup> Como ya hizo en “JFK” (USA 1991), “Nixon” (USA 1995), “Comandante” (USA/ España 2003), o “Looking for Fidel” (USA 2004).

<sup>16</sup> Ramírez, J.A., *La arquitectura en el cine. Hollywood, la edad de oro*, Madrid 1995, 147. Hernández Descalzo, P.J., “Lucas, cámara, ¡acción!: Arqueología, Toma 1”: *Complutum* 8, 1997, 321.

<sup>17</sup> Prieto, A., “Cleopatra en la ficción: el cine”: *SHHA* 18, 2000, 144 ss. Royster, F.T., *Becoming Cleopatra. The shifting image of an icon*, New York 2003, 93 ss.

la ciudad de Cartago aparece como una urbe exótica y barroca, presidida por un templo que monopoliza los sangrientos sacrificios humanos. Este visión pasó al cine y será a raíz del tremendo éxito de “Cabiria” (G. Pastrone, Italia 1914), cuando el tópico se consolida<sup>18</sup>. En la película de Pastrone el templo del dios Moloch es un edificio gigantesco que mezcla múltiples influencias en su confección –de asirias a aztecas–, y que alberga en su interior a una multitud de seguidores que danzan poseídos conforme se desarrolla la ceremonia. Sus puertas siempre abiertas –el posadero cartaginés acude al Templo por la noche para traicionar a Fulvio Axilla y a Maciste, convirtiéndose en un nuevo Judas–, traen a la mente las fauces de una bestia insaciable que devora inmisericorde a sus seguidores y a sus enemigos. En su interior la oscuridad se disuelve entre cientos de velas encendidas, mientras ante la atenta mirada de los sacerdotes, se procede al sacrificio ritual, en donde, con una marcada cadencia industrial, los niños son arrojados a la caldera en que se ha convertido el dios Moloch<sup>19</sup>. En “Cabiria” encontramos la oposición entre el héroe natural, encarnado por el fiel Maciste –padre junto al Ursus de “Quo Vadis?” (E. Guazzoni, Italia 1912), de los forzudos cinematográficos–, y el mundo cartaginés que se presenta como el progreso utilizado para el peor de los fines imaginables. Por ello, repetimos, cuando los niños son arrojados al vientre ardiente de Moloch siguiendo el ritmo de una cadena de montaje, la llamarada que certifica el éxito de la combustión, y el beneplácito del dios y del progreso, provoca el éxtasis de sus seguidores.

Maciste, como harán posteriormente todos sus herederos musculosos, luchará por la vuelta a un estadio que, más que natural, podríamos definir como preindustrial y prepolítico, en donde el hombre busca la tranquilidad de un mundo sencillo y lejos de los avances tecnológicos y políticos. Este conflicto se ve muy bien en “Hercules” (L. Cozzi, Italia/ USA 1983), en donde el homónimo protagonista combate contra una Hidra y un Centauro robotizados. Además, en la continuación del film “Le Avventure dell’incredibile Ercole” (L. Cozzi, Italia/ USA 1985), el malvado Minos declara abiertamente que su pugna con Hércules y con Zeus es una lucha entre la ciencia y los dioses tradicionales<sup>20</sup>.

Volviendo a “Cabiria”, debemos reseñar que el fuego es un personaje más de la trama que aparece en diferentes y fundamentales episodios: la erupción del Etna, el asedio de Siracusa defendida por el invento de Arquímedes, el saqueo del campamento y los diferentes sacrificios humanos.

<sup>18</sup> Curreri, L., “Il mito culturale di cartagine nel primo Novecento tra letteratura e cinema”, en: Alovio, S./ Barbera, A., *Cabiria & Cabiria*, Torino 2006, 299-307. Boulanger, P., *Le cinema colonial. De “L’Atlantide” a “Lawrence d’Arabie”*, Paris 1975, 204.

<sup>19</sup> Dalle Vacche, A., *The body in the mirror. Shapes of history in Italian cinema*, New Jersey 1992, 51. Montesanti, “Pastrone e Griffith...”, 10.

<sup>20</sup> El film de Cozzi conjuga el *peplum* tradicional con la fantasía y la ciencia-ficción. Bruschini, A./ Tenturi, A., *Mondi Incredibili. Il Cinema Fantastico-Avventuroso Italiano*, Bologna 1994, 126 ss.

En el caso de Egipto, a la dualidad palacio-templo se añade la presencia de las sempiternas pirámides, que en algunas ocasiones, aunque no muchas, se convierten en las protagonistas de la narración. Es lo que sucede en “Porky in Egypt” (R. Calmpett, USA 1938, DDAA), “The Great Pyramid” (D. Butler, USA 1956, TV), “The Building of the Great Pyramid” (J. Ward, USA 1963, TV, DDAA), “Gardens of Luxor” (D. Jarman, UK 1972), “The mystery of the golden lotus” (P. Davy & J. P. Ferrand, USA/ Canadá 1989), “Le mystere de la grande Pirámide” (S. Bernasconi & Y. Barbaud, Francia/ Canadá 1997, TV, DDAA), o “Legend of the lost tomb” (J. Winfrey, USA 1997, TV). Pero de todos esos títulos destaca con entidad propia “Land of the Pharaohs” (H. Hawks, USA 1955)<sup>21</sup>; en esta película la construcción de la Gran Pirámide de Keops va marcando el tiempo narrativo; su culminación supondrá la muerte de muchos de los que trabajan en ella, y la libertad para otros; la pirámide, en realidad un auténtico laberinto, simboliza el ansia nunca satisfecha de poder y riqueza del faraón y de la princesa Nélfifer; al final la pirámide, ya terminada, la que será un verdugo justiciero al engullir el cuerpo sin vida del faraón, sus innumerables riquezas y la ambición desmedida de Nélfifer; la arena que gotea de los ingeniosos mecanismos ideados para desplazar los grandes bloques de piedra recuerda al reguero inmisericorde de los relojes de arena; el tiempo, que paradójicamente se agota, conduce al castigo de la eternidad para los que aún quedan con vida dentro de la prisión/sepulcro de la Pirámide. La arquitectura se muestra como la ejecutora de una condena moral.

Pero, de todos modos, son pocas las ocasiones en que el cine se ha ocupado de la civilización egipcia sin que ésta apareciera como un simple decorado para la aventura mesiánica de Moisés, o para los amoríos de Cleopatra con Julio César y Marco Antonio previos a la fagotización de Egipto por parte de Roma. A título de ejemplo podemos citar “Aida” (C. Fracasi, Italia 1953), “The Egyptian” (M. Curtiz, USA 1954), “Il Sepolcro dei Re” (F. Cerchio, Italia/ Francia 1960), “Nefertite, regina del Nilo” (F. Cerchio, Italia 1961), “The Scorpion King” (Ch. Russell, USA/ Alemania/ Bélgica), o “Pharaoh” (J. Kawalerowicz, Polonia 1966)<sup>22</sup>; en este título emblemático la presencia de la ciudad se limita al palacio y al templo, rodeados por la presencia de un desierto asfixiante; la sensación claustrofóbica aumenta por la ausencia de música incidental que agudiza las aristas del conflicto sin cuartel entre el faraón y la casta sacerdotal, en una metáfora de los acontecimientos políticos de la Polonia contemporánea.

<sup>21</sup> Torres-Dulce, A., “Tierra de Faraones, la película, la pirámide”: *Nickel Odeón* 27, 2002, 248-252.

<sup>22</sup> Toti, G., “Le molteplici letture visuali di Il Faraone”: *Cinema* 60 64, 1966, 30-32. Kornatowska, M., “Struttura e stile del Faraone”: *FilmCritica* 168, 1966, 369-373. Prieto, A., “Faraón”, en: Uroz, J. (ed.), *Historia y Cine*, Alicante 1999, 33-52. Vecchi, P., “Appunti sul cinema di Jerzy Kawalerowicz. E il filosofo”: *Cineforum*, 418, 2002, 39-47.

El cine sobre el Mundo Antiguo ha sido un magnífico transmisor y popularizador a niveles masivos de la Egiptomanía, término que podríamos identificar rápida y brevemente como el culto y la fascinación por los aspectos irracionales, fantásticos y sobrenaturales de la cultura egipcia. El cine, desde sus orígenes hasta hoy<sup>23</sup>, ha otorgado a la momia, preferiblemente fuera de su contexto espaciotemporal, el status de estrella y de icono incuestionable del Egipto antiguo. La momia, el sarcófago, la pirámide y la maldición acuñan una imagen de la cultura egipcia que la identifica, a nivel popular, con la idea recurrente y obsesiva de la muerte. De todos los personajes de la Antigüedad cinematográfica la momia es el personaje más inquietante<sup>24</sup>, porque como todos los héroes del peplum viaja en el tiempo, pero su traslado temporal comporta siempre una amenaza; es la amenaza del Oriente sensual y enigmático (las momias, como Drácula, suelen ser / haber sido grandes amantes), que se cierne desde el pasado sobre Occidente. El paso titubeante, pero incansable, de la momia altera la arquitectura neoclásica de los caserones anglosajones. Su presencia acechante sugiere la idea de que Egipto, y por extensión todo Oriente, son culturas potencialmente peligrosas. Qué lejos están sus viajes al presente de los que realizan en el peculiar universo de la Antigüedad cinematográfica, los héroes o los personajes griegos, quienes, generalmente a través de comedias transmiten la idea de un Mundo Antiguo domesticado, algo ñoño pero absolutamente inocente –“One touch of Venus” (W. A. Seiter, USA 1948), “Hercules in New York” (A. A. Seidelman, USA 1970), “Hill & Ted’s excellent adventures” (S. Herek, USA 1989).

Para el cine sobre el Mundo Antiguo, la ciudad grecolatina, que viene monopolizada por la presencia agigantada y omnívora de Roma, viene asociada a una serie de ideas fundamentales. La primera de ellas es la idea del martirio. La ciudad, en este caso romana, se reduce a ser el entorno donde tiene lugar el habitual martirio cinematográfico de los cristianos, que deriva en una ceremonia cruel en donde tanto los cristianos, como sus antagonistas las fieras, en especial los leones, conocen perfectamente cual es su papel. Desde sus orígenes, y en especial desde “Quo Vadis?” (E. Guazzoni, Italia 1912), el cine ha elaborado toda una escenografía alrededor de los martirios cuya clave fundamental es la salida de los cristianos al anfiteatro, su de-

<sup>23</sup> “The Haunted curiosity shop” (P. R. William, UK 1901), “Wanted, a mummy” (A. E. Coleby, UK 1910), “Le Roman de la Momie” (H. Pouctal & A. Calmettes, Francia 1910), “La Momie” (L. Feuillade, Francia 1913), “The Mummy and the Humming Bird” (J. Durkin, USA 1915), “Die Augen der Mumie Ma” (E. Lubitsch, Alemania 1915), “The Mummy” (K. Freund, USA 1932), “The Mummy’s tomb” (H. Young, USA 1942), “Abbott and Costello meet the mummy” (Ch. Lamont, USA 1955), “The Mummy” (T. Fisher, UK 1959), “The Mummy’s Shroud” (J. Gilling, UK 1967), “The Mummy” (S. Sommers, USA 1999), “The Mummy returns” (S. Sommers, USA 2001).

<sup>24</sup> La momia vive en un sarcófago como un vampiro, tiene vendas como el hombre invisible, su carne podrida evoca a un zombi y además, es un fantasma. Lleurat, J.L., “El reloj y la momia. Variaciones sobre Egipto y el cine”: *Archivos de la Filmoteca* 25-26, 1997, 215.

cisión de abrazar el destino que les aguarda. La salida se produce desde celdas subterráneas o bien abiertas directamente sobre la arena, hacia la luz que inunda la arquitectura y el bullicio de los anfiteatros. Contrastando con la presencia sobria de los anfiteatros, y con el colorido de sus gradas, la luz desempeña un papel determinante al subrayar la aceptación de los cristianos con respecto a la suerte que van a correr. Junto al film de Guazzoni, podemos citar también títulos como “Fabiola” (A. Blassetti, Italia 1948)<sup>25</sup>, “Quo Vadis?” (M Leroy, USA 1951), o “Gli Ultimi Giorni di Pompei” (M. Bonnard, Italia/España 1959). Hemos mencionado la luz, porque son muy escasas las oportunidades en la Antigüedad de celuloide en donde los martirios o las luchas de gladiadores tienen lugar bajo un tiempo inclemente. Como excepción acude a la memoria la escena de la ejecución del gladiador cristiano en “Barabba” (R. Fleischer, Italia/USA 1962), que sucede en un anfiteatro vacío y bajo una lluvia torrencial.

La luz funciona como la obvia imagen del dios cristiano que acepta y recibe el sacrificio de sus seguidores; un sacrificio, que en el cine, significa conversión y purificación. Los cristianos, bien en solitario o componiendo multitudinarios rebaños, pasan de la oscuridad de las celdas a la luz que hierve en la arena. Y suben, además, desde el subsuelo de la ciudad, generalmente Roma, a su superficie. En la imagen construida por la Antigüedad cinematográfica, la Roma subterránea es cristiana, es el monopolio de la catacumba y la celda; en la primera se reúnen y aprenden la historia de Cristo, mientras en la celda se apresuran a llevar a la práctica esas enseñanzas. Por el contrario, la superficie de Roma es pagana y amenazante. El cristiano transita de la oscuridad y el subsuelo hacia la luz aceptando su destino. En el cine sobre el Mundo Antiguo los cristianos vienen definidos por ese paso, por esa aceptación; el tránsito de la oscuridad a la luz –amén de funcionar como metáfora–, los convierte en los representantes del bien en el reducido universo de la Antigüedad cinematográfica. Al igual que la participación activa en la orgía –en ocasiones el héroe está en ella a disgusto, si es que se puede estar a disgusto en una orgía–, define al pagano por encima de cualquier otro acto, o los barrotos y las cadenas arrancadas indican que estamos ante el héroe forzado<sup>26</sup>, la aceptación de su destino, simbolizada por el paso que va de la oscuridad a la luz deslumbrante, canoniza al cristiano como tal. La luz indica la conversión y la salvación, es la metáfora del dios cristiano hacia el que se dirigen, por ejemplo, la pareja protagonista de “The Robe” (H. Koster, USA 1953), una vez que han cumplimentado todo un viaje interior que culmina con la aceptación sin rechistar de la suerte que les aguarda por haber proclamado en alto su fe religiosa. La luz cegadora también la encontramos en “Barabba” (R. Fleischer, Italia/USA

<sup>25</sup> Prieto, A., “El cristianismo en el cine: Fabiola (1948)”: *Kolaios* 4, 1995, 867-876.

<sup>26</sup> Giordano, M. *Giganti Buoni, Da Ercole a Piedone (e oltre) il mito dell'uomo forte nel cinema italiano*, Roma 1998, 43.

1962), una luz que impide a Barrabás, y al espectador, contemplar la figura de Cristo. La convicción sin fisuras en sus propias creencias iguala al cristiano y al forzado, ya que este último jamás plantea duda alguna en cuanto a sus principios y creencias, aunque en este caso su convicción se sostiene sobre el poder de sus músculos<sup>27</sup>.

La segunda idea que el cine repite y relaciona con la ciudad antigua es la de destrucción. El mundo Antiguo, generalmente como castigo por sus comportamiento, acaba padeciendo la destrucción física de sus ciudades y de sus moradores. La destrucción puede ser total, caso de Sodoma y Gomorra –“Sodom and Gomorrah” (R. Aldrich, Italia/ Francia/ USA 1963)–, Pompeya –“Pompei: the last day” (P. Nicholson, USA/ España, TV, 2003)–, Herculano –“Anno 79. la distruzione di Ercolano” (G. Parolini, Italia/ Francia 1962)–, la Atlántida –“Erocole alla conquista di Atlantide” (V. Cottafavi, Italia/ Francia 1961)– o el fantástico reino de Tera –“Hercules” (L. Cozzi, Italia 1983); o bien tener sólo dimensiones parciales, siendo el ejemplo emblemático el incendio de Roma –“L’incendio di Roma” (G. Malatesta, Italia 1965), “Quo Vadis?” (J. Kawalerowicz, Polonia/USA, TV, 2001).

La destrucción permite, como sucedía con los pirodramas, mostrar el espectáculo de los decorados destrozados por el fuego, el agua, la ceniza o la lava ardiente; la destrucción como situación emblemática de los films sobre la Antigüedad se potencia desde el momento en que abandonan los telones pintados –en especial desde “La Caduta di Troia” (R. L. Borgnetto & G. Pastrone, Italia 1910), “Quo Vadis” (E. Guazzoni, Italia 1912), “Cabiria” (G. Pastrone, Italia 1914), y las primeras versiones cinematográfica de *Los Últimos Días de Pompeya*–, y comienzan a levantarse decorados en tres dimensiones cada vez más monumentales<sup>28</sup>.

El discurso que se articula en torno a la destrucción sugiere la idea, de un lado, del fin traumático de la Antigüedad, y de otro, que ese fin se presenta como una suerte de castigo divino, manifestado a través de las fuerzas de la naturaleza, y que viene desencadenado por el comportamiento cruel e inmoral de los habitantes de la Antigüedad de celuloide. Sodomitas y Gomorritas son los antecesores de los paganos romanos de Pompeya o de la propia *Urbs* que sucumben al capricho pirómano de su enloquecido emperador. Lot es, a su vez, el precedente de los cristianos que se salvan de la ira del Vesubio. Así pues, en el cine sobre el Mundo Antiguo, son sus malvados habitantes los que ofenden al dios cristiano con su proceder –nunca a sus propios dioses–, y aquel los castiga con la destrucción de sus ciudades, que acaban

<sup>27</sup> Latorre, J.M., “Maciste el Coloso”: *Dirigido por...*, 354, 2006, 52.

<sup>28</sup> Ayfre, A., *Dieu au cinema. Problemes esthétiques du film religieux*, Toulouse 1953, 33. Alovio, A., “El poder de la puesta en escena: Cabiria entre la atracción y el relato”: *Archivos de la Filmoteca* 20, 1995, 83-98. Marloni-Mann, A., “Gli Ultimi Giorni di Pompei, or the evolution of the italian historical epic (1908-1926)”: *La Valle del Eden* 6, 2000, 67-78.

sepultadas en una lluvia de piedras, columnas y capiteles que atrapan y matan a sus, hasta hacía muy poco tiempo, confiados habitantes.

La tercera idea con que el cine asocia principalmente a la ciudad del Mundo Antiguo es la de la política, sustentada casi siempre con la omnipresencia del ejército. La Antigüedad de las pantallas ha dedicado un espacio significativo a la ceremonia del triunfo militar<sup>29</sup>, ya que se presenta como la excusa perfecta para enseñar con todo lujo de detalles el poder de Roma –“Quo Vadis?” (M. Le Roy, USA 1951), “Ben Hur” (W. Wyler, USA 1959), “Gladiator” (R. Scott, USA 2000). Para ello el cine ha mostrado el espacio arquitectónico del foro como el espacio donde tiene lugar la comunión paroxística entre la masa y el líder político. El ejemplo más evidente es “Scipione l’Africano” (C. Gallone, Italia 1937), en donde un autentico mar de brazos alzados realizando el saludo fascista se rinde ante el rostro austero de los senadores y la gravedad protectora e incuestionable de líder Escipión/ Musolini<sup>30</sup>.

En “Gladiator” (R. Scott, USA 2000), también se aprecia, en especial en la escena del triunfo celebrado por Cómodo ante el inmóvil mosaico de las tropas romanas perfectamente formadas en el foro y con la presencia emblemática del Coliseo al fondo, la concepción espectacular de la política fascista y, sobre todo, el desarrollo espacial y coreográfico de las manifestaciones políticas multitudinarias de la Alemania nazi, donde la influencia de la directora Leni Riefenstahl y del arquitecto Albert Speer son manifiestos<sup>31</sup>; en el film de Ridley Scott, como en otros muchos sobre el Mundo Antiguo, se aprecia una tendencia a identificar el Imperio Romano con la Alemania hitleriana, en particular en lo que se refiere la presentación ritual y ceremonial de su práctica política.

Pero para el cine sobre la Antigüedad en el ámbito del foro –concebido casi siempre siguiendo cánones neoclásicos, salvo alguna colorista excepción: “Julius Caesar” (U. Edel, Italia /USA/ Alemania/ Holanda, 2002, TV) o “Rome” (M. Apted & J. Farino, USA/UK, 2006, TV)–, tiene lugar la peculiar y generalizada variante de la vida política romana, y de todo el Mundo Antiguo de celuloide, como es la conjura –“Julius Caesar” (J. L. Mankiewicz, USA 1953), y todas las películas que se ocupan de la muerte de César entendida como tragedia. El cine ha popularizado, por un lado, la idea de

<sup>29</sup> El triunfo se otorgaba tras una guerra legítima, declarada según el ritual establecido, contra un enemigo reconocido por Roma y que hubiera dejado un determinado número de rivales muertos en el campo de batalla. Gell., V.6.21.

<sup>30</sup> Dalle Vacche, A., *The body in the mirror...*, p. 34 ss. Landy, M., *Fascism in Film. The Italian commercial cinema 1931 – 1943*, Princeton 1986, 195 ss.

<sup>31</sup> Bigorgne, “Gladiator...”, 57. Trotta, “Con i sandali nel mito...”, 15. Rossi, P.O., “Il Gladiatore: realtà e finzione”: *Film Critica Scuola* 508, 2000, 14. Muscio, G., “Il Gladiatore: la storia sconfitta nell’arena”: *I Viaggio di Erodoto* 41-42, 2000, 66. Taylor, D., “Nation, family and violence in Gladiator”: *Jump Cut* 45, 2002. Prieto, A., “La crisis del mundo romano según Dreamworks”: *FilmHistoria* XI, 1-2, 2001.

que la Antigüedad estaba en manos de gobernantes ineptos y de otro, que la conjura estaba a la orden del día, lo que quiere decir que el concepto de la legitimidad apenas tenía valor alguno.

La vida política normal y legítima en la Roma de celuloide tiene lugar en los salones imperiales y en el senado; presentado casi siempre como una asamblea de poderosos multitudinaria y bulliciosa, en donde combaten dos generaciones de gobernantes y dos maneras de entender el poder. Es, en ocasiones, un edificio rectilíneo, gris y frío, como en “Costantino il Grande” (L. De Felice, Italia/ Yugoslavia, 1962), mientras en otras aparece como un espacio circular en donde se reúne la despiadada aristocracia romana, como sucede en “Spartacus” (S. Kubrick, USA, 1960)<sup>32</sup>.

La cuarta gran idea, emparentada a la de martirio que vimos con anterioridad, que el cine proyecta sobre la ciudad grecolatina, en particular sobre la romana, es la que hace cumplida referencia a los espectáculos públicos. Desde sus orígenes, el cine los ha presentado como si se trataran de multitudinarias manifestaciones deportivas, en el sentido moderno del término. Ya que sólo se diferenciarían de los actuales deportes de masas por su refinada y constante crueldad. Al ser mostrados con ese discurso reduccionista, los espectáculos públicos romanos pierden todo su carácter cívico, religioso, social, político y cultural, y a través de su representación en las pantallas, el cine sobre la Antigüedad elabora y envía un juicio moral que es siempre una condena negativa.

En virtud de esa corriente argumental el cine sobre el Mundo Antiguo ha consagrado al anfiteatro –y en especial al Anfiteatro Flavio–, como el edificio estrella, y emblema indiscutible de toda la Antigüedad y también, de todos los males de la Antigüedad<sup>33</sup>. De los restantes edificios erigidos con finalidad lúdica y cívica, el teatro grecorromano apenas si ha aparecido en pantalla salvo para albergar distintas representaciones clásicas filmadas, es el caso del Teatro de Delos, que aparece en “Promitheas Desmotis” (K. Gaziadis, Grecia, 1927), del de Siracusa en “Agamennone di Schilo nel teatro greco” (Prod. Cines, Italia 1914), o el de Taormina en “Mighty Aphrodite” (W. Allen, USA 1995).

Por su parte, el circo es el escenario gigantesco donde tienen lugar las carreras de carros, el espectáculo que para el cine sobre la Antigüedad, enloquece, casi al mismo nivel que las luchas de gladiadores, a los romanos. El circo alberga las apasionantes carreras, pero también es el escenario donde se desatan las pasiones y donde se consuma, en ocasiones, la venganza personal. Un edificio siempre abarrotado de un público

<sup>32</sup> En la obra de Stanley Kubrick el círculo es forma y símbolo del poder. Rimbau, E., *Stanley Kubrick*, Madrid 1990, 40.

<sup>33</sup> Véase el papel que juega el anfiteatro de Pela (Croacia) en “Titus”. Lapeña, O., “Visiones de Roma en la cultura popular. *Titus* (J. Taymor; USA /Italia 1999), o un paseo por el horror del escenario a la pantalla”: *Iberia* 7, 2004, 77-102.

enfervorecido y ocioso alberga las carreras, mostradas como una apasionante competición hípica o de fórmula uno, tal y como aparece en “Mesalina” (E. Guazzoni, Italia 192), “Ben Hur (F. Niblo, USA 1927), “Teodora, imperatrice di Bisanzio” (R. Freda, Italia/ Francia 1954), o “Ben Hur” (W. Wyler, USA 1959).

Pero, como dijimos un poco más arriba, es el anfiteatro el auténtico edificio estrella de la ciudad antigua cinematográfica. El anfiteatro en todas sus variantes, ya esté semivacío –“Life of Brian” (T. Jones, UK 1979)–, sea de dimensiones reducidas –“Il Gladiatore che sfidó l’Impero” (D. Paolella, Italia 1965)–, o bien para uso privado –“Spartacus” (S. Kubrick, USA 1960)–, es el santo y seña de la Antigüedad. Y de todos ello, el anfiteatro Flavio se alza como el gran icono alrededor del cual giran todos los atributos, casi siempre negativos, del Mundo Antiguo. El Coliseo es, por ejemplo, el protagonista indiscutible de un film como “Gladiator” (R. Scott, USA 2000)<sup>34</sup>; en esta película, más allá de las vivencias individuales de los personajes, el Coliseo adquiere una dimensión propia al convertirse en la metáfora alrededor de la cual gira el sentido último del film: identificar los combates de gladiadores con los modernos espectáculos deportivos de masas, trasladar al pasado el consumo habitual y cotidiano de la violencia. En la arena del Coliseo, en sus dependencias subterráneas, en las gradas y en el palco, los personajes se mueven casi sin poder abandonar esos límites; el argumento, que se inició en la lejana Germania, queda posteriormente reducido a los confines espaciales del anfiteatro y al tiempo que establece la duración de los combates. Las tomas áreas del Coliseo, reconstruido digitalmente, identifican las ceremonias lúdicas y cívicas que allí tenían lugar con los modernos espectáculos deportivos que sólo adquieren sentido con la participación pasiva del público que los consume desde la primera fila de su televisor. En “Gladiator”, la audiencia contempla la barroca puesta en escena de la desintegración moral y política de Roma; el film traslada al pasado romano, sin ningún tipo de rubor, la moderna sociedad de consumo que digiere por igual el espectáculo y la violencia, reducidos ambos a la categoría de imagen icónica y seminal.

Así pues, y como resumen de todo lo dicho hasta el momento, para el cine la ciudad del Mundo Antiguo es sobre todo la ciudad grecolatina, y nos atreveríamos a ir más allá, es sobre todo, Roma. Con cuatro vertientes muy bien definidas. En primer lugar, la ciudad política: en donde se desarrolla la vida política de la Antigüedad, que gira alrededor de la ceremonia del triunfo militar y de la conjura; aparece también asociada a la idea del poder tiránico y del pueblo / masa que desempeña el papel de mero espectador agradecido. La vida política gira arquitectónicamente alrededor de

---

<sup>34</sup> Pezota, A., “Gerrieri o Mercenari?": *Duel* 80, 2000, 22. Coursodon, J.P., “Gladiator. Aliens & Blade Runners": *Positif* 473-474, 2000, 116.

tres vértices: el foro, el senado y el palacio imperial, sede casi siempre de un poder egoísta y despótico<sup>35</sup>.

En segundo lugar, la ciudad amoral. La ciudad suele mostrar mercados populosos y abarrotados de habitantes ociosos; las tabernas y los burdeles son la continuación del Palacio Imperial y de las villas aristocráticas: estos son los dos grandes escenarios donde se representa con todo detalle la ceremonia canónica de la decadencia, en especial en el banquete, en la orgía y en el baño, nunca purificador y si sinónimo y paradigma del ocio y el lujo desproporcionado.

En tercer lugar, la ciudad religiosa, que se articula en torno a dos centros fundamentales: por un lado la catacumba, como centro de reunión y celebración cristiana; y por otro lado, como auténtica continuación, el anfiteatro, el lugar donde esa misma celebración alcanza el clímax durante la conversión y el martirio. Roma dispone de dos niveles, dos sonidos, dos luces; uno pagano y otro cristiano. El paso de uno al otro, para el cine sobre la Antigüedad, señala la salvación o la condena.

Y en cuarto lugar, la ciudad lúdica. A partir del monopolio cinematográfico de los juegos, el cine emite un juicio moral condenatorio sobre la Antigüedad. Subraya aspectos como la crueldad –tanto del individuo como de la multitud–, y el fanatismo de la habitualmente desocupada población romana. El cine asimila los martirios a un espectáculo público más –despojándolo de cualquier significación política–, al tiempo que equipara los juegos a las modernas competiciones deportivas.

A continuación queremos dedicar unas pocas palabras al papel que desempeña la ciudad en lo que podríamos denominar el subgénero cinematográfico del *peplum* de forzudos, es decir, las películas realizadas entre 1957 y 1965 y que tuvieron como protagonistas a culturistas, estadounidenses en su mayoría, que desembarcaron en el cine italiano para dar vida a Hércules, Ursus o Maciste<sup>36</sup>. Para algunos críticos este tipo de películas son las que vienen englobadas, en el sentido limitado, por el concepto *peplum*.

Todas estas películas repiten un mismo planteamiento narrativo: en un reino o en una ciudad –fantástica o real, eso da igual–, ocupa el poder un cruel y tiránico gobernante, generalmente un usurpador. A veces quien gobierna es un anciano o una mujer, pero en esos casos lo habitual es que en la sombra se mueva un cortesano o un sumo sacerdote que acumula las características negativas antes enunciadas. A esta si-

---

<sup>35</sup> Joshel, S.R., “I Claudius. Projection and Imperial Soap Opera”, en: S. R. Joshel, S.R./ Malamud, M./ McGuire, D.T. Jr., *Imperial Projection. Ancient Rome in Modern Popular Culture*, London 2001, 119-161.

<sup>36</sup> Tras la estela de Steve Reeves – “Le fatiche di Ercole” (P. Francisci, Italia 1957) –, habría que mencionar a Gordon Scott, Mark Forest, Ed Fury, Samson Burke, Mike Hargitay, Alan Steel – nombre americanizado de Sergio Ciani –, o Kirk Morris – seudónimo de Adriano Bellini.

tuación de partida se enfrenta el héroe forzado que sale directamente de la naturaleza; se sitúa al frente de la comunidad, que hasta ese momento era incapaz de tomar cualquier decisión, y acaba venciendo al tirano, restaurando el poder legítimo, que es básicamente monárquico.

En estas películas la ciudad se muestra siempre como el refugio de los déspotas y los tiranos; el recinto urbano amurallado aparece hostil a las pretensiones legítimas del héroe. Este, por el contrario, encarna las supuestas bondades del estado “natural” o “prepolítico”; es frugal, honesto, simple, poco hablador, no muy inteligente, una especie de “buen salvaje”<sup>37</sup>, que sólo se dirige a la ciudad para acabar por la fuerza con los malos gobernantes y restaurar el poder legítimo. El héroe derriba puertas, murallas y cimientos, como en “La vendetta di Ercole” (V. Cottafavi, Italia/Francia 1960). La ciudad, además, está llena de tentaciones que el héroe debe vencer; las tabernas –el único exceso que se permite el héroe es el gastronómico–, los burdeles y por supuesto, el palacio donde habitan mujeres malvadas que pretenden seducirlo –“Ercole e la regina di Lidia” (P. Francisci, Italia/Francia/España, 1959), “Totó contro Maciste” (F. Cerchio, Italia 1962). En este subgénero del cine sobre el Mundo Antiguo el héroe sólo va a la ciudad, que funciona como metáfora de los males que acechan al hombre honesto, a reinstaurar el orden, ya que él pertenece a otro ámbito, al de la naturaleza y al de sus supuestas virtudes como son la sencillez y la inocencia.

Hacemos a continuación un sucinto comentario acerca del modo en que la ciudad antigua se ha visto reflejada en los carteles publicitarios de las películas<sup>38</sup>. El cartel ofrece una información básica acerca del film que se quiere vender al espectador, no en vano es el señuelo para que este se decida por un título u otro. Los carteles, como pasa con los títulos de las películas, varían dependiendo del país<sup>39</sup>, según las imágenes subrayen aspectos como la violencia, la espectacularidad, el erotismo, o el protagonismo absoluto del héroe.

Todo cuanto venimos indicando acerca de la manera de mostrar en las pantallas a la ciudad del Mundo Antiguo lo encontramos echando un rápido vistazo a los carteles cinematográficos. En ellos la ciudad se comprime en torno a dos ideas fundamentales. La primera es la que la asocia a la destrucción: las imágenes mues-

<sup>37</sup> Gonzáles, A., “La fresque et l’imposture, le péplum: un genre cinématographique qui se débat entre histoire et imaginaire”: *Melanges Pierre Leveque* VII, Paris 1990, 154 ss.

<sup>38</sup> Chapman, D., *Retro Stud. Muscle Movie Posters from around the world*, Portland 2002. Civalleri, M.G., *Peplum. Fondo Alberto Manodori di Manifesti Cinematografici*, Roma 2002.

<sup>39</sup> En Estados Unidos, las hazañas cinematográfica de Maciste se atribuyen a otros héroes: “Maciste contro i monstri” (D. Paolella, Italia 1963), se tradujo como “Hercules against the mongols”, “Maciste e la regina di Samar” (G. Gentilomo, Italia/Francia 1964), como “Hercules against the Moonmen”, y “Maciste contro il vampiro” (S. Corbucci & G. Gentilomo, Italia 1961), como “Goliath and the vampires”.

tran ciudades incendiadas –“Io, Semiramide” (P. Zeglio, Italia 1963), “Goliat contro i giganti” (G. Malatesta, Italia/ España 1961), “Ursus nella valle dei leoni” (C. L. Bragaglia, Italia 1961)–, murallas y templos que se derrumban –“Cartagine in Fiamme” (C. Gallone, Italia/ Francia 1959), “Erocle l’invencibile” (A. Mancori, Italia 1964)–, volcanes que amenazan con lava, humo y ceniza –“Maciste contro i cacciatori di teste” (G. Malatesta, Italia 1963), “Anno 79. La distruzione di Ercolano” (G. Parolini, Italia/ Francia 1962)–, a una arquitectura urbana concebida, básicamente, para ser destrozada. Mientras, la segunda idea asocia y reduce la ciudad antigua a los edificios destinados a albergar los juegos; de una parte los circos en donde se desarrollan las carreras de carros –“Erocle contro Roma” (P. Pierotti, Italia/ Francia 1964), “Maciste, l’eroe piú forte del mondo” (M. Lupo, Italia 1963)–, y por otra, la omnipresencia del anfiteatro que acoge los martirios y las luchas de gladiadores –“Il Gladiatore di Roma” (M. Costa, Italia 1962), “Gli ultimi giorni di Pompei” (M. Bonnard, Italia/ España/ RFA, 1959), “Fabiola” (A. Blassetti, Italia 1949).

Para concluir, nos ocupamos brevemente de los diversos modos en que la Ciudad Antigua ha sido reconstruida por el cine. Dejamos a un lado la tendencia a verla desde una óptica fundamentalmente neoclásica, que tiene como base la maqueta de la ciudad de Roma en tiempos del emperador Constantino, y que hoy puede verse en el Museo della Civiltá Romana (EUR); en diferentes rodajes el recurso de la maqueta se veía complementado por la utilización como decorados de la propia columnata y escalinata del museo, como sucede, por ejemplo, en “Due Notti con Cleopatra” (M. Mattoli, Italia 1953) o en “Nel Segno di Roma” (G. Brignone, Italia/ RFA/Francia 1959).

En ocasiones, el cine ha mostrado a la ciudad antigua, básicamente Roma, como una urbe multitudinaria, como una moderna megalópolis. Para crear esa sensación se utilizaron en “Quo Vadis?” (F. Rossi, Italia/Francia/España/Suiza/RFA/UK, 1985, TV), telones pintados que simulaban enormes *insulae*, en realidad auténticos rascacielos contemporáneos. También de este mismo modo, que podríamos denominar desmitificador, es mostrada Roma en “Fellini – Satyricon” (F. Fellini, Italia/Francia 1969), o en “Rome” (M. Apted & J. Farino, USA/UK, 2006, TV), en donde junto al foro y a la villa aristocrática también hay un lugar para las casas modestas que se hacían en los barrios más pobres.

En algunos casos, la decisión de cómo mostrar la ciudad antigua depende en buena medida del director de la película; así sucede, por ejemplo, con Roberto Rossellini y el modo que eligió para mostrar en sus films para televisión dos ciudades emblemáticas de la Antigüedad. En “Socrate” (R. Rossellini, Italia/Francia/España, 1971, TV), rodada en la aldea de Patones de Arriba (Madrid), el director romano reconstruye Atenas utilizando la técnica del rodaje con espejos que le permitía insertar imágenes de la Acrópolis. Este telefilm indaga en el conflicto entre el saber y la presunción del saber, y Rossellini lo sitúa en el marco urbanístico de una Atenas decadente

y oscura<sup>40</sup>. Por su parte, en “Agostino d’Ippona” (R. Rossellini, Italia 1972, TV)<sup>41</sup>, filmado en la ciudad de Herculano, para la reconstrucción de Cartago Rossellini alterna las tomas de los edificios en ruinas con telones pintados que muestran al espectador cómo eran esos edificios originariamente y cual había sido la dimensión de los estragos producidos por el hombre y por el tiempo.

Entre otras películas que también se rodaron en yacimientos o escenarios naturales, sin intentar la reconstrucción en decorados o con la digitalización informática podemos citar, en primer lugar a “Les Yeux ne veulent pas en tout temps se fermer, ou Peut-être qu’un jour Rome se permettra de choisir à son tour” (D. Huillet & J. M. Straub, Italia/RFA, 1970), conocida como “Othón”<sup>42</sup>; también a “Scipione detto anche l’africano” (L. Magni, Italia/Francia, 1971), que traslada al siglo II a. C. el problema de la corrupción económica de la política italiana contemporánea y, en una orbita muy distinta, “Pink Floyd: Live at Pompeii” (A. Maben, Bélgica/ Francia/RFA, 1972), en donde la música de la banda británica encuentra su perfecto eco visual en el desierto anfiteatro pompeyano.

Otro modo de mostrar en pantalla la ciudad antigua es la de rodar, no ya entre ruinas, sino hacerlo directamente en la ciudad actual. Ilustramos nuestras palabras con dos títulos bien diferentes. El primero de ellos es “Titus” (J. Taymor, Italia/USA 1999), en donde los versos de Shakespeare se trasladan a una Roma que se mueve entre los recuerdos de pasado –la Vía Apia, las termas, el palacio imperial que se asemeja al Panteón de Agripa con su cúpula abierta–, y la ciudad fascista, con las escenas rodadas en el barrio del EUR, convirtiendo al emblemático Palazzo de la Civiltà e il Lavoro en el epicentro político del Imperio Romano. En el film de Julie Taymor hay otros guiños contemporáneos, como el que los seguidores de los dos aspirantes al trono llevan, cada uno de ellos, los colores de los dos equipos de fútbol de la capital italiana. Y el segundo corresponde a “Quo Vadis?” (J. Kawalerowicz, Polonia/USA, 2001, TV); al final de esta ortodoxa versión televisiva de la novela de Henry Sienkiewicz, y después de su encuentro con Cristo, Pedro vuelve a Roma, pero retorna a la Roma de inicios del siglo XXI, a la ciudad actual, a ocupar su lugar en la cruz y, podemos pensar, también en el Vaticano. No olvidemos que cuando se produjo esta serie de televisión, Carol Woytila, el pontífice polaco, aún ocupaba el trono de San Pedro. Que duda cabe que los telespectadores de Polonia relacionarían el conflicto político y religioso narrado en la novela y transplantado a las imágenes de televisión, con los

<sup>40</sup> Quintana, A., “El conocimiento como racionalidad: Socrate de Roberto Rossellini”: *Cuadernos de la Academia* 6, 1999, 261-271. Apra, A., “L’enciclopedia storica de Rosellini”: *Bianco e Nero* 62, 2001, 5, 46.

<sup>41</sup> Mazza, A., “Nessun aggancio al presente. Sant’Agostino: nuova tappa per Rossellini”: *Rivista del Cinematografo* 3-4, 1972, 140-141. Forgnacs, D., “Da Atti degli Apostoli ad Anno uno. L’Immagine di Roma negli ultimi film di Rossellini”: *Bianco e Nero* 62, 5, 2001, 55 ss

<sup>42</sup> Lizzani, C., “Superamento del naturalismo e orrore per la realtà”: *Cinema Nuovo* 209, 1971, 26-32.

hechos sucedidos durante el pontificado de su compatriota. El apóstol que desciende en dirección a Roma, como los niños de “Roma, citta aperta” (R. Rossellini, Italia 1944), después de contemplar la ejecución del sacerdote don Pietro lo hace empujado con un propósito evangelizador; en la ciudad que se extiende a sus pies pervive el espíritu pagano que afortunadamente nunca ha perdido.

## LA TRAGEDIA EN EDIPO REY DE PIER PAOLO PASOLINI

ANA MARÍA SEDEÑO\*

### *Resumen.-*

La presencia de la tragedia griega en el cine no es tan frecuente como puede parecer. Las primeras aproximaciones son especies de “ilustraciones de tragedia”, que venían especialmente de lugares como Grecia y Estados Unidos. Las nuevas olas cinematográficas se perdían en cierto agotamiento y buscaban nuevas vías que explorar cuando Pasolini abrió en 1967 su trilogía clásica con *Edipo, hijo de la fortuna*, seguida de *Medea* y el documental *Apuntes para una Orestíada Africana*, ambas de 1970.

La comunicación analiza la mirada de Pasolini de esta historia clásica, la de Edipo, materializada en su puesta en escena y su técnica cinematográfica a través de su concepción del mito como análogo al “cine de poesía”.

### *Abstract.-*

The presence of the Greek tragedy in the cinema is not as frequent as it can seem. The first approaches are kinds of “tragedy illustrations”, that came from places like Greece and the United States. The new cinematographic waves were lost in certain exhaustion and looked for new routes that to explore when Pasolini opened his classic trilogy in 1967 with *Oedipus, son of the fortune*, followed of *Medea* and the documentary *Notes for an African Orestíada*, both in 1970.

The paper analyzes the glance of Pasolini of this classic history, the one of Oedipus, materialized in his style and its filmic technique through his conception of the myth like a way for “poetry cinema”.

*Palabras clave:* Pasolini, Edipo, Cine italiano.

*Key words:* Pasolini, Oedipus, Italian cinema.

## HISTORIA DE LA TRAGEDIA EN EL CINE.

La presencia de la tragedia griega en el cine no es tan frecuente como puede parecer. La novela histórica, los historiadores clásicos y la presencia de William Shakespeare, muestran el núcleo evidente de la incursión greco-romana en el cine. El mito convertido en leyenda filmada es el tema de numerosas películas, especialmente del cine europeo de toda la primera mitad del siglo XX. Las primeras aproximaciones

---

\* Universidad de Málaga, Facultad de Ciencias de la Comunicación. Correo electrónico: valdellos@uma.es.

son especies de “ilustraciones de tragedia”, como *Prometeo y Edipo rey* en 1908, y tal vez el *Prometeo encadenado* del director griego Demetris Gaziadis en 1927.

Algunas otras filmaciones, con mayor o menor fortuna u originalidad, datan de los años cincuenta, sesenta y setenta. Otro intento respecto al *Edipo* de Sófocles se encuentra en el film de Phillippe Saville en 1959. *Antígona* de G. Zavellas (Grecia, 1961) es quizás la primera tentativa rigurosa respecto a esta creación, aunque con notables problemas de puesta en escena y de adaptación del guión y demasiada influencia teatral en escenografía.

El único realizador de cine que se podría llamar ‘especialista’ en tragedia es el griego Michael Cacoyannis que produjo una trilogía: *Electra* (Grecia, 1961), *Las troyanas* (USA, 1971), *Ifigenia* (Grecia, 1976). El éxito imprevisto de la primera, le permitió gozar del prestigio necesario intentarlo dos veces más, aunque sin tanta fortuna, a pesar de las interpretaciones, la fotografía, la música y otros variados elementos.

Las nuevas olas cinematográficas se perdían en cierto agotamiento y buscaban nuevas vías que explorar cuando Pasolini llegó al terreno de la tragedia y su vida había pasado por múltiples vicisitudes. Con esta presión, en 1967 abrió su trilogía clásica con *Edipo Rey*, seguido de *Medea* hacia 1970, con un final frustrado con *Apuntes para una Orestíada Africana*, de casi nula distribución.

La obra fílmica de Pier Paolo Pasolini permanece viva, por cuanto continúa originando nuevas enseñanzas filosóficas y provocando nuevas emociones estéticas.

### **PASOLINI: TÉCNICA CINEMATOGRÁFICA Y SUBVERSIÓN POLÍTICA.**

La obra cinematográfica de Pier Paolo Pasolini constituye un caso aparte y extremadamente singular en la historia del cine, ya que enlaza la vanguardia histórica, con el cine social, mucho más si se entiende que ésta se encontraba sustentada por unas profundas convicciones éticas y estéticas sobre las posibilidades del séptimo arte.

El cine para Pasolini era un fenómeno irracional, contenido de sueños y memoria, que se conforma en lengua, en palabra que puede combatir las bases del mundo racionalista occidental. El carácter subjetivo y subversivo y, a pesar de todo, concreto del cine, lo relaciona con la poesía; en ello se encuentra el fundamento de la concepción del mismo como lengua y la clave para entender su poder ideológico.

La relación lengua-ideología en la obra de Pasolini puede definirse como mínimo de ambigua y en constante transformación. En un primer momento, para Pier Paolo Pasolini la lengua es un instrumento de la ideología para ordenar la realidad; más tarde, el autor entenderá la relación lengua-ideología-realidad como interacción y es la acción la base de la misma.

“...la acción humana en la realidad, en cuanto lenguaje primero y primigenio de los hombres. Por ejemplo, los restos lingüísticos del hombre prehistórico son modificaciones de la realidad debidas a las acciones de la necesidad: el hombre se ha expresado en tales acciones. Las transformacio-

nes de las estructuras sociales, con sus consecuencias culturales, etc., son el lenguaje con el que se expresan los revolucionarios. Lenin, en cierto modo, ha dejado escrito un gran poema de acción”<sup>1</sup>.

La poesía desempeña un papel clave en este proceso de acción: es translingüística, hace la realidad. Algo parecido ocurre con el lenguaje audiovisual, que influye sobre la relación entre lengua y realidad, con un mayor grado de transparencia: produce una técnica en la que la realidad permanece (el cine es la lengua escrita, fijada de la realidad) y en la que no es posible la separación entre lengua y realidad. En este sentido, el lenguaje audiovisual contradice, en su base, las concepciones de Saussure, fundamento de la lingüística estructural<sup>2</sup>:

“Por el contrario –según las técnicas audiovisuales inducen drásticamente a pensar-, toda poesía es probablemente translingüística. Es una acción situada en un sistema de signos que se convierte de nuevo en acción en el destinatario<sup>3</sup>.

La realidad es un cine al natural y ello se demuestra mediante los conceptos de plano secuencia y de montaje. El plano secuencia representa la realidad en su presente, en su devenir subjetivo, y como tal el cine es lengua de la realidad, de la vida. En cuanto a la muerte, Pasolini opina que ésta es similar al montaje fílmico, en tanto que da forma a la vida. La vida se convierte al sentido a través de la muerte, al igual que una película lo adquiere con el montaje.

Sin embargo, en esta relación cine-poesía-ideología existe un recurso técnico especialmente importante y aún más definidor de la escritura cinematográfica pasoliniana: el plano subjetivo indirecto.

La contingencia poética se encuentra en que dicho recurso permite la fusión del punto de vista del autor con el del personaje por arte de la cámara (dada la imposibilidad de que el director hable la lengua –el dialecto– del personaje, como haría un escritor) dando lugar a una especie de monólogo interior.

“Un personaje actúa sobre la pantalla y se supone que ve el mundo de una cierta manera. Pero al mismo tiempo la cámara lo ve, y ve su mundo, desde otro punto de vista, que piensa, refleja y transforma el punto de vista del personaje. Pasolini dice: el autor “ha reemplazado en bloque la visión de mundo de un neurótico por su propia visión delirante de esteticismo”. Está bien, en efecto, que el personaje sea neurótico, para indicar mejor el difícil nacimiento de un sujeto en el mundo. Pero la cámara no ofrece simplemente la visión

---

<sup>1</sup> Pasolini, P.P., “La lengua escrita de la acción”, en: Corazón, A. (ed.), *Ideología y arte cinematográfico*, Madrid, 1969, 14.

<sup>2</sup> Mariniello, S., *Pier Paolo Pasolini*, Madrid, 1999, 52.

<sup>3</sup> Pasolini, P.P., “La lengua scritta della realtà”, en: Pasolini, P. P., *Empirismo erético*, Milano 1972, 199.

del personaje y de su mundo, ella impone otra visión en la cual la primera se transforma y se refleja. Este desdoblamiento es lo que Pasolini llama una “subjetiva indirecta libre”<sup>4</sup>.

A través del plano indirecto libre el cine alcanza una forma de superar la dualidad objetividad/subjetividad que constituye su naturaleza, que para Deleuze es una “forma estética superior”:

“Se trata de superar la subjetivo y lo objetivo hacia una forma pura que se erija en visión autónoma del contenido. Ya no nos encontramos ante unas imágenes objetivas o subjetivas; estamos apresados en una correlación entre una imagen-percepción y una conciencia-cámara que la transforma”<sup>5</sup>.

Sin embargo, lo realmente interesante del plano subjetivo indirecto se centra en el potencial valor político que posee para Pasolini, motor de cambio social a través del cine.

Para el autor, Hollywood ha instrumentalizado y anulado el potencial subversivo del cine mediante las convenciones narrativas (la exigencia de linealidad) y la creación de los géneros: el montaje invisible, la artificialidad del punto de vista y la teoría académica del cine (rusa primero y francesa después), entre otros, son los instrumentos con que el MRI (Modo de Representación Institucional, terminología de Noël Burch) ha politizado el arte cinematográfico para decantarlo hacia sus intereses.

“La realidad es que el cine, en el momento mismo en que se ha planteado como “técnica” o nuevo “género” de expresión, se ha planteado también como nueva técnica o nuevo tipo de espectáculo de evasión, con una cantidad de consumidores inimaginable para todas las demás formas expresivas. Esto quiere decir que ha sufrido una alteración, por lo demás bastante previsible e inevitable. Es decir, todos sus elementos irracionalistas, oníricos, elementales, atávicos se han mantenido bajo el nivel de la conciencia, esto es, han sido aprovechados como elemento inconsciente de choque y de persuasión. Y sobre ese monstruo hipnótico que constituye el film se ha creado rápidamente la convención narrativa, que ha proporcionado materia a inútiles y pseudos-críticas comparaciones con el teatro y con la novela”<sup>6</sup>.

## PASOLINI Y EL CINE COMO MITO.

La importancia del mito para el creador italiano debe contextualizarse en una discusión teórica general producida por toda la intelectualidad europea desde finales de los años cincuenta y los años sesenta, con la debida influencia de los estudios etnológicos y antropológicos durante estos años en autores como Mircea Eliade, Levy-Bruhl y Frazer.

---

<sup>4</sup> Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre el cine*, vol. 1, Barcelona 1994, 113.

<sup>5</sup> Deleuze, *La imagen-movimiento...*, 113.

<sup>6</sup> Pasolini, P.P., “Il cinema di poesia”, en: Pasolini, P.P., *Empirismo erético*, Milano 1972, 172-173.

Para Pasolini el mito es una forma de cine de poesía, que se opone abiertamente a esta operación de institucionalización llevada a cabo por el cine clásico de Hollywood. Con el mito, el autor puede mostrar más fácilmente la cualidad irracional y de utilidad política que se encuentra en potencia en la técnica cinematográfica.

“El mito, definido como “palabra revelada”, manifiesta una similitud impresionante con la técnica audiovisual. Mito, poesía y cine se encuentran unidos por una serie de aspectos comunes. Pasolini, en su práctica poética y de dirección, establece un paralelismo entre mito y técnica audiovisual. En particular, su reflexión sobre dicha técnica lo ayuda a entender el mito, a reinscribirlo en la historia”<sup>7</sup>.

Y es que el mito es una estructura de pensamiento que se opone radicalmente a la mentalidad de la modernidad occidental en sus fundamentos más importantes. De aquí la relevancia del paso que supuso el pensamiento postromántico acerca de la aceptación de lo irreconciliable del mito con la mentalidad moderna. Pasolini retoma esta idea para afirmar que el mito puede ser una ayuda para comprender la historia. El cine es el medio para actualizar este discurso mitológico.

Mito y cine comparten ante todo una misma concepción de la temporalidad, donde pasado y presente se fusionan. “La temporalidad mítica es una coexistencia de pasado, presente y futuro y, en particular, una “presentificación” del pasado”<sup>8</sup>. Como el mito necesita del culto para ser representado, el cine necesita de la palabra hecha acción en su referencia a la realidad:

“el mito se revela en el comportamiento del cuerpo, en las acciones, en la palabra. Para Pasolini todo ello constituye, junto a la memoria y a los sueños, los arquetipos del lenguaje cinematográfico: el cine y el mito se revelan en cierto sentido como el mismo lenguaje”<sup>9</sup>.

Tanto el cine como el mito pueden reescribir la historia para dar cabida en ella a otras formas de conocimiento y aprehensión de la realidad que hasta ahora se conciben como “primitivas”, no modernas. Aquí se encuentra la verdadera gloria del cineasta italiano, el haber podido igualar el mito con el cine, paradigma tecnológico de la sociedad occidental: el cine es entendido no como medio –instrumento– sino como arma política para demostrar la esterilidad de la oposición entre tecnología y mito como fórmula para comprender el mundo y la historia.

### **EDIPO, HIJO DE LA FORTUNA: LA TRAGEDIA EN CINE.**

El Edipo Rey (*Edipo, hijo de la fortuna*, 1967) de Pasolini está inspirado, algo libremente en las tragedias de Sófocles *Edipo en Colono* y *Edipo Rey*. Se ambienta en

---

<sup>7</sup> Mariniello, *Pier Paolo Pasolini...*, 143.

<sup>8</sup> Marienello, *Pier Paolo Pasolini...*, 145.

<sup>9</sup> Marienello, *Pier Paolo Pasolini...*, 146.

su comienzo en los años veinte en una familia burguesa de Sacile (Lombardía), donde nace un niño, Edipo (trasunto biográfico del propio Pasolini). Trasladada la acción repentinamente a la Grecia antigua, Layo y Yocasta, reyes de Tebas, descubren por un oráculo que su hijo Edipo matará a su padre y se casará con su madre. Por eso encargan a un esclavo que mate al recién nacido sobre el monte Citerón. El sirviente, enternecido, abandona al niño, que es recogido por un pastor de Corinto y entregado al rey de esta ciudad, que lo educa como si fuese su hijo. Un día, Edipo descubre por el oráculo de Apolo el horrible vaticinio y se va de Corinto. Durante su viaje, encuentra a Layo acompañado por algunos guardias. Entre los dos surge una pelea, y Edipo mata al rey Layo y a su escolta. Llegado a Tebas, libera a la ciudad de la esfinge, y obtiene así la mano de Yocasta. Tiempo después, para poner fin a una pestilencia que se abate sobre la ciudad, Edipo interroga al ciego adivino, Tiresias, que le confirma la trágica verdad. Yocasta se quita la vida colgándose en el palacio, Edipo se pincha los ojos hasta quedarse ciego, huyendo de la ciudad y vagando por los alrededores del Milán y la Bolonia de los años sesenta. En el prado donde comenzó su búsqueda, el rey Edipo puede morir tranquilo.

El autor italiano comenzó otros dos proyectos de adaptación cinematográfica de tragedias griegas, con las que Edipo constituye su “trilogía clásica”. La primera *Medea* (1970) y la segunda, que no llegó a buen fin, tuvo su salida con el documental *Apuntes de una Orestíade africana* (1970).

*Medea* retoma la historia de la tragedia de Eurípides para proporcionar una peculiar visión sobre la imposibilidad de conciliar modernidad y tradición y sobre la trasgresión sexual. En ella muchos críticos han querido observar una reflexión del director sobre la pasión homosexual.

En cuanto a *Apuntes para una Orestíade africana* es un intento de adaptación de la Orestíada de Esquilo ubicada en África. Su propósito era usar la Orestíada para comentar la emergencia de la democracia en África. Pasolini busca en dicho continente un escenario alternativo, así como los nuevos rostros de Agamenón, Electra, Clitemnestra y los integrantes del coro. La película documental que retrata la expedición de investigación—verdadero *story-board* visual— se compone de una combinación entre documental y escenas filmadas por el propio realizador en varias locaciones africanas, todo ello aderezado por los punzantes comentarios políticos y estéticos del cineasta. En algún momento, Pasolini llega incluso a considerar otras alternativas: por ejemplo, un melodrama musical en jazz, protagonizado por actores afroamericanos. Pero durante dicha expedición un grupo de estudiantes africanos objetaron que un antiguo texto europeo poco tenía que decir sobre la historia del África moderna y que Pasolini estaba tratando a África como una entidad singular, y no como un continente de culturas complejas y diversas. Pasolini abandonó el proyecto.

## LA INTERPRETACIÓN DEL MITO Y SU ESCRITURA CINEMATOGRAFICA EN *EDIPO, HIJO DE LA FORTUNA*.

Según Pasolini, la tragedia de Edipo debía ser recuperada y adaptada desde el psicoanálisis, desde los postulados freudianos. Por ejemplo, Hervé Joubert-Laurencin analiza el film desde el concepto de estructura, dividiéndola en tres partes: la primera se explica por medio de Freud, la segunda es, propiamente dicha, la adaptación de la tragedia de Sófocles; la tercera “propone una visión global de Pasolini adulto” cuando el autor traslada la puesta en escena a los alrededores de Bolonia, Milán y el prado de Sacile<sup>10</sup>.

Ciertamente, el complejo de Edipo había sido para Freud un prototipo para explicar algunos de los procedimientos psicoanalíticos, como la indagación en el inconsciente del paciente.

El autor italiano retoma la perspectiva psicoanalítica para interpretar desde ella el mito edípico en un proceso de contaminación e influjo mutuo que tiene en ciertos pasajes de la película su ejemplo: por un lado, se modifican ciertas características de la historia de acuerdo con comportamientos inconscientes, por otro, el mito se reafirma como realidad, frente a lo onírico del psicoanálisis:

“Edipo rechaza escuchar las alusiones de la Esfinge a su deseo prohibido y “reprime” al monstruo (esto es, a su propio subconsciente), empujando a la Esfinge hacia un abismo mientras la criatura protesta “Es inútil, es inútil, el abismo hacia el que me arrojas está en ti”<sup>11</sup>.

“Actuando, como siempre, en contra de toda expectativa, Pasolini hace que la pieza central, supuestamente mítica e irreal, sea realista sin duda alguna. En verdad se llegan a sentir presencias físicas: los cuerpos, las pieles de los animales, la carne, la agresiva luz del sol, la tierra y las piedras están llenos de vida”<sup>12</sup>.

Todo lo dicho sobre la relación entre cine y técnica audiovisual puede encontrarse en el film analizado. Podría decirse que el mismo resulta ser un buen ejemplo de la idea de Pasolini acerca de la no transparencia del mito, es decir, la imposibilidad de apropiación por parte de la cultura occidental del mito en toda su dimensión. El mito es una realidad que no se deja comprender.

La técnica cinematográfica de Pasolini se encarga de demostrar esto, abandonando una especie de transparencia, propia de un lenguaje convencional y psicologizado propio del cine clásico: la puesta en escena que destaca las escenas colectivas (el rito, el sacrificio, las consultas al oráculo) se ruedan mediante planos largos, la mayoría

---

<sup>10</sup> Joubert-Laurencin, H., *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, Paris 1995, 221.

<sup>11</sup> Greene, N., *Pier Paolo Pasolini. Cinema as Heresy*, Princeton 1990, 153.

<sup>12</sup> Greene, *Piero Paolo Pasolini...*, 156.

generales, que llevan la acción a lo grupal y permiten contemplarla en su dimensión cultural y religiosa.

Pareciera como si Pasolini quisiera respetar esas dimensiones, y éstas fuesen incompatibles con una técnica tradicional basada en el plano-contraplano clásico, el punto de vista de la cámara atento a los cambios de la acción e incluso el movimiento, pruebas de la presencia de un sujeto moderno occidental. Se reivindica así una especie de opacidad ante el mito<sup>13</sup>, que está en la línea de teóricos como Eduard Glissant:

“en la magnífica perspectiva de las culturas occidentales, organizadas en torno a la noción de transparencia, es decir, en torno a la noción de comprensión, (...) al comprender una noción, una cultura o a un ser, ¿no existe también la idea de captar, de monopolizar? La tendencia a lo universal es una de las creaciones de Occidente para hacernos comulgar con la reducción a un modelo transparente, o más bien a diversos modelos, pues no hay uno solo (...) Por ello, lo que yo llamo la opacidad del ser –es decir, no el rechazo del otro, sino el rechazo a considerar al otro como una transparencia, y por consiguiente la voluntad de aceptar la opacidad del otro como un dato positivo y no como un obstáculo– se convierte en una necesidad para todo el mundo en el momento actual”<sup>14</sup>.

En la película la gente, los gestos, los objetos se ponen en escena en pluralidad, en una coralidad, que es un elemento más donde puede observarse ese intento de que el mito no sea transparente (sino múltiple, ambiguo, incommensurable), no pueda ser comprendido fácilmente desde las proposiciones de la cultura burguesa occidental.

Otro dato significativo puede observarse en la voluntad de paralelismo-convivencia entre diversas culturas, espacios y tiempos a través de la vestimenta, particularmente pero también de la música y otros componentes estilísticos y de puesta en escena, que transporta la historia narrada hacia un nuevo nivel de opacidad.

“Aquí la indumentaria ya no es en absoluto antigua: Pasolini ha querido mezclar, sobre todo, la cultura africana primitiva, la antigüedad sumeria y la tradición azteca; todo ello en un escenario magrebí (Marruecos), al ritmo de cantos rumanos, árabes y japoneses. Se trata, por tanto, de lo que él considerara una “prehistoria” totalmente caprichosa –en el sentido más pleno de la palabra- y onírica”<sup>15</sup>.

La técnica cinematográfica y la puesta en escena de Edipo Rey (a través de los planos generales, la coralidad de las situaciones, la ausencia de diálogos y de soni-

<sup>13</sup> Marienello, *Pier Paolo Pasolini...*, 299.

<sup>14</sup> Glissant, E., “Le chaos-monde, l’oral et l’écrit”, en: Ludwig, R., *Écrire la parole de nuit. La nouvelle littérature antillaise*, Paris 1994, 126-127.

<sup>15</sup> Joubert-Laurencin, *Pasolini...*, 221.

dos analógicos reconocibles, la repetición de los movimientos...) trasladan la historia hacia un mayor nivel de complejidad, la alejan de lo psicológico (del primer plano, de la necesidad de los mecanismos de proyección e identificación propios del cine clásico) y la devuelven a una dimensión trágica en la que ya no importa el sujeto en su individualidad (como concepto base de la mentalidad moderna y burguesa) sino como pieza de las acciones y las pasiones de su sociedad y de su momento histórico.

He aquí como mito y cine se encuentran, cómo el cine se convierte en una forma de cine de poesía, alejado de las convenciones narrativas, psicologistas, objetivas, lineales y acrílicas del cine clásico de Hollywood y la forma que tenía Pasolini de combatirlas: a través de un cine aferrado a lo onírico y a lo trágico, a lo coral y lo subjetivo del plano general, del plano subjetivo indirecto, de la ausencia de diálogos. He aquí su forma de unir el cine con la realidad histórica.



## ALEJANDRO MAGNO EN EL CINE

ALBERTO PRIETO\*

BORJA ANTELA\*\*

### *Resumen.-*

Alejandro Magno es una figura que con el paso del tiempo ha estado tan asociada a la historia como a la ficción. Un repaso por las imágenes que el cine ha presentado del conquistador macedonio permite entender con mayor profundidad las consideraciones inherentes al personaje más allá de su aspecto histórico, y revisar los condicionantes e intereses con que se hicieron las películas protagonizadas por Alejandro. Para todo ello, las siguientes líneas se centran en las dos películas más próximas al personaje histórico, como son las de R. Rossen y O. Stone.

### *Abstract.-*

Alexander the Great is an historical character who, as time was passing by, has been equally associated to history as to fiction. A review of the images that cinema had presented about the Macedonian conqueror allow a best understanding the whole concepts properly acquired by the character, far away from his historical meaning, and to re-think the conditions and interests with which the films about him were made. For all them, the next lines explain the two films nearest to history: R. Rossen's and O. Stone's *Alexander the Great*.

*Palabras clave:* Alejandro Magno, R. Rossen, O. Stone, Historia del cine, Historiografía.

*Key words:* Alexander the Great, R. Rossen, O. Stone, History of Cinema, Historiography.

---

\* Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Ciencias de la Antigüedad y Edad Media. Investigador principal del proyecto *Vencedores y vencidos: imperialismo, control social y paisajes antiguos, 2007-2010* (MEC-DGICYT PB-HUM2007-64250/HIST) del Ministerio de Educación y Ciencia del Gobierno de España y del Grup de Recerca Consolidat AREA (Generalitat de Catalunya-UAB, SGR2005-00991). Correo electrónico: alberto.prieto@uab.es

\*\* Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Ciencias de la Antigüedad y Edad Media. Miembro del proyecto *Vencedores y vencidos: imperialismo, control social y paisajes antiguos, 2007-2010* (MEC-DGICYT PB-HUM2007-64250/HIST) del Ministerio de Educación y Ciencia del Gobierno de España y del Grup de Recerca Consolidat AREA (Generalitat de Catalunya-UAB, SGR2005-00991). Correo electrónico: borja.antela@uab.es

La celeridad con la que se produjo la conquista del Imperio persa y la juventud del propio Alejandro ha propiciado que desde la misma Antigüedad se exageren esos logros, constituyendo el mejor ejemplo *El nacimiento, hazañas y muerte de Alejandro de Macedonia* que se basaba a su vez en la *Vida y hazañas de Alejandro* atribuida al Pseudo Calístenes<sup>1</sup>. Esa tradición heroizada del rey macedonio ha continuado hasta nuestros días con la aparición de una gran profusión de obras culturales relacionadas con él.

Vidal-Naquet, al darle al rey macedonio el nombre de “Alejandro el romano”<sup>2</sup>, pretendía llamar la atención sobre el hecho de que gran parte de las fuentes sobre Alejandro que se conservan provienen de un momento histórico próximo a la muerte de César, siendo el libro XVII de la biblioteca de Diodoro Sículo el texto más antiguo con el que podemos contar para intentar aproximarnos históricamente al conquistador macedonio. También señalaba Vidal-Naquet que Alejandría fue el eje principal en el que se desarrolló el estudio histórico de Alejandro, debido a que allí se encontraba su tumba, y, además, fue el lugar donde se informaron sus biógrafos más antiguos como Ptolomeo Sóter, Clitarco (un jonio de Colofón, aunque cliente de Ptolomeo), Flavio Arriano o el mismo autor desconocido de la ya mencionada novela de Pseudo-Calístenes.

Desde la Edad Media hasta nuestros días se han realizado numerosas y continuas recreaciones heroizadas de este personaje<sup>3</sup> y, dentro de ello, como veremos más adelante, el cine no iba ser una excepción.

Dentro de esas visiones merece destacarse una obra poca conocida de Montero Díaz en la que señala cómo las dos estirpes legendarias que se fundían en los padres de Alejandro, la de los heráclidas y la de los eácidas o descendientes de Aquiles, contribuyeron a forjar su peculiar carácter, con lo que los datos mitológicos se convertían en fuentes históricas<sup>4</sup>.

Habría que señalar en otro sentido que el libro de Montero se publicó en una colección que en aquella época intentaba resaltar las biografías como el género histórico por excelencia, es decir, se intentaba destacar el papel del individuo en la historia fren-

---

<sup>1</sup> García Gual, C. (ed), *Nacimiento, hazañas y muerte de Alejandro de Macedonia*, Madrid 1999; Pseudo Calístenes, *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, Barcelona 1995; García Gual, C., *La antigüedad novelada*, Barcelona 1995, 39-55; García Gual, C., *Apología de la novela histórica y otros ensayos*, Madrid 2002, 57-75.

<sup>2</sup> P.Vidal-Naquet, *Ensayos de historiografía*, Madrid 1990, 39-44.

<sup>3</sup> G. Highet, *La tradición clásica*, México 1954, v. I, 97ss.; cf. Mossé, Cl., *Alejandro Magno*, Madrid 2004, 226 ss.

<sup>4</sup> Montero Díaz, S., *Alejandro Magno*, Madrid 1944. De hecho lo que Montero hace no es más que seguir a D.S., XVII.1.1-5; Plu., *Alex.* 2 y Arr., *An.* I.11.8, quienes apuntaban este legendario parentesco como explicación de sus asombrosas conquistas.

te a las masas<sup>5</sup>. Precisamente la personalidad de Alejandro Magno se prestaba a esta visión y de ahí la profusión de obras realizadas en esa línea.

En relación a la España del primer franquismo cabe resaltar que la mayor influencia recibida correspondió a la historiografía alemana del *Altertumswissenschaft*, y dentro de ella habría que resaltar el nombre de J. G. Droysen<sup>6</sup>, padre del primer estudio histórico de carácter científico sobre Alejandro, así como del término *Hellenismus*, con el que pretendía defender la tesis de que la unión de Oriente y Occidente acometida por Alejandro preparaba el camino de la Historia hacia el triunfo de un dios único. Ya desde la obra de Droysen, y más aún en la posterior historiografía alemana, Prusia, identificada con Macedonia, encarnaría el modelo en el que se gestaría la llegada de una nueva época e incluso en la primera mitad del siglo XX servirían para justificar el expansionismo nazista sobre unos pueblos degenerados al igual que los que derrotaron Filipo II y su hijo.

Posteriormente, otros historiadores han rebajado el excesivo papel que se le ha dado al rey macedonio, dentro de la visión historicista de raíz positivista que tendía a subrayar el papel del individuo en la historia. Precisamente la ruptura de esa orientación ha provocado que el énfasis por resaltar el papel del héroe en la historia lo hayan tomado los novelistas<sup>7</sup>. De este modo, las principales novelas históricas sobre el conquistador han destacado esta visión idealizada del personaje, mientras que los historiadores han intentado entender al personaje dentro de la Historia en la línea delineada hace tiempo por Childe<sup>8</sup>, quién escribió que Alejandro más que modificar el curso de la Historia lo que hizo fue seguirlo.

Para acabar con este apartado nos parece muy apropiado el recordar como en un conocido poema de Bertold Brecht, “Preguntas de un obrero que lee”, se crítica sarcásticamente esa visión historicista y, precisamente, en el caso del propio Alejandro escribió lo siguiente: “*El joven Alejandro conquistó la India/ ¿Él solo?*”.

En suma, creemos que estos precedentes son importantes antes de adentrarnos en las visiones cinematográficas sobre Alejandro Magno. La vida del joven general macedonio ha sido un fructífero campo de inspiración para los cineastas<sup>9</sup>. Más allá de estas obras de menor entidad, en las siguientes páginas, centraremos nuestra atención,

<sup>5</sup> cf. Prieto, A., *La historia como arma de la reacción*, Madrid 1976, 50 ss.

<sup>6</sup> Sobre Droysen, *vid.* Antela-Bernárdez, B., “J. G. Droysen y el primer *Alejandro* científico”: *Gallaecia* 19, 2000, 219-249; Payen, P., “Droysen, l’Histoire d’Alexandre le Grand et l’État prussien”, en: Caucanas, S./ Cazals, R./ Payen, P. (eds.), *Retrouver, imaginer, utiliser L’Antiquité*, Toulouse 2001, 115-135.

<sup>7</sup> Mossé, *Alejandro...*, 250.

<sup>8</sup> Childe, V.G., *Teoría de la Historia*, Buenos Aires 1971, 70.

<sup>9</sup> Los ejemplos más relevantes son: *Alexander den store* (Mauritz Stiller, 1917), *Sikandar* (Sohrab Modi, 1941), *Goliath y la esclava rebelde* (Mario Caiano, 1963), *Alexander Senki* (Rin Taro, 1997). Desde aquí, destacamos especialmente *O Megalexandros* (Theo Angelopoulos, 1992).

esencialmente, en las dos películas más fieles a la historia de la figura de Alejandro, como son *Alexander the Great* (Robert Rossen, 1956) y *Alexander* (Oliver Stone, 2005).

### ALEJANDRO MAGNO, ROBERT ROSSEN.

El film de Rossen parte en ciertos momentos de una crítica al totalitarismo. Ese fuerte tono se debió a que en el 1953, este director se vio obligado a declarar en la “caza de brujas” emprendida por la Comisión de Actividades Antinorteamericanas. Por miedo delató a varias personas de la industria cinematográfica como miembros del partido comunista, al que el mismo había pertenecido. Sin duda, como en otros casos, este acontecimiento marcó claramente su posterior actividad. En primer lugar, el crispado ambiente que se vivía en Estados Unidos en aquellos años le indujo a trasladarse a Europa, donde filmó diversas películas, entre las cuales realizó Alejandro Magno, en 1955.

Esta película sufrió una grave amputación de 50 minutos por parte de la Metro Golwin Mayer. Irremediablemente, estos cortes dificultan la comprensión de algunos temas de la película, como el de la relación con su padre, el problema histórico de su intento por divinizarse, así como ciertas anécdotas sencillamente esbozadas en la película, o incluso el mismo final.

Para las localizaciones Rossen eligió España, con lo que los paisajes de la famosa batalla de Gránico corresponden a la zona del Jarama, mientras que otras escenas se filmarían en Málaga, El Molar y Manzanares.

Pese a la declarada intención de Rossen de utilizar la Vida de Alejandro escrita por Plutarco como base para el guión, lo cierto es que resulta impresionante el espectacular despliegue de información y contraste de fuentes que encontramos a lo largo de las diversas escenas que componen el film, donde llegan a tener cabida cuestiones marginales del conjunto de las llamadas fuentes de Alejandro, como es la aparición del egipcio Nectanebo (personaje que sólo aparece en el Pseudo-Calístenes) o incluso los discursos y discusiones de los oradores áticos Demóstenes y Esquines, quienes aparecen siempre en la película como una especie de pareja de contrarios, revelando una forma muy americana y bipartidista de entender la política. No obstante, pese a este amplio conocimiento de la historia contenida en los autores antiguos, la película destaca, sobre todo, la contraposición de caracteres entre Filipo y Alejandro, revelando éste ciertos rasgos edípicos, en algunos momentos, y, como telón de fondo las diversas concepciones del poder entre padre e hijo<sup>10</sup>.

Resulta interesante señalar que la película se inicia con una voz en *off* que nos dice que nada hay más hermoso que morir con valor y dejar tras de sí su fama imperecedera<sup>11</sup>, lo cual es ya una indicación de por donde va a ir el guión.

<sup>10</sup> Prieto, A., *La antigüedad filmada*, Madrid 2004, 61, fe de erratas.

<sup>11</sup> Renault, M., *Alejandro Magno*, Madrid 2004, comienza con la misma cita.

La primera escena nos lleva ante un templo en ruinas, con lo que posiblemente quiere dar la idea de que se está en Atenas. En ese lugar se asiste a un debate oratorio entre Demóstenes y Esquines en el que mientras el segundo defiende la política de Filipo de Macedonia, el primero la ataca.

La siguiente escena nos presenta a Filipo en el momento en que es informado de tres buenas nuevas, como son su victoria militar, la deportiva y el nacimiento de su hijo Alejandro, aunque el adivino egipcio Nectanebo afirma, con el visto bueno de su madre, que el niño era hijo de un dios. Solamente por los créditos sabemos que el egipcio es Nectanebo, quien según la leyenda del Pseudo-Calístenes sería el verdadero padre de Alejandro, aunque habría engañado a Olimpiade para que pensara que copulaba con el dios Amón. Este hecho permite comprender mejor la reacción hostil de Filipo, en la película, ante la presencia del egipcio. Nectanebo estaba en Pella en calidad de adivino y mago, aunque en realidad era el último Faraón, huido antes de la conquista de Egipto por Persia, lo que favorecería la legitimidad de Alejandro en Egipto, pues sería hijo del último faraón. Pese a ser absolutamente antihistórica, esta versión explicaría la completa certeza de Olimpiade de que había dado a luz a un dios.

Posteriormente se contempla una estatua del *doríforos*, modelo típicamente vinculado a la imagen de Aquiles. La imagen volverá a aparecer con bastante frecuencia a lo largo del metraje. De un modo subliminal, Rossen parece desear continuar con la tradición de presentar al joven macedonio como un emulador del mítico Aquiles.

Como tutor de Alejandro, Aristóteles le inculca la idea de que la conquista de Macedonia era una misión sagrada e incluso que debía destruir a los persas porque estos eran inferiores. La gloria aparece como una constante en la película, perseguida por un Alejandro que se plantea la guerra como una forma de unión de los diversos pueblos<sup>12</sup>.

Seguidamente, se destaca la relación de Olimpiade con Dionisos a través de unos festejos en honor de dicho dios pero en un ambiente que muestra las notorias divergencias entre ambos cónyuges.

A continuación, se introduce el conflicto matrimonial, que aparece perfectamente retratada en las palabras que Alejandro dirige a Eurídice<sup>13</sup>, futura esposa de su padre, ya le dice que su padre tenía muchas esposas y concubinas<sup>14</sup>, con lo que desmonta la idea monógama de las relaciones matrimoniales griegas, ya que se sabe que Filipo II

<sup>12</sup> Rossen pone en boca de Alejandro la frase: “Nuestra cultura es la mejor: Tenemos el deber de conquistarlos, de instruirlos”, lo que parece hacer referencia a la construcción historiográfica de Alejandro como unificador de la humanidad, creada por Tarn, W., *Alexander the Great*, Cambridge 1979, vol. II, 399-449, una idea ya presente en los clásicos: Plu., *Moralía* 329A-D y 330D.

<sup>13</sup> Tanto Rossen como Stone emplean el nombre de Eurídice para referirse a la sobrina de Átalo, nombre que también emplea Lane Fox, R., *Alexander the Great*, London 2004, 18 ss.

<sup>14</sup> Guzmán, A./ Gómez Espelosín, F.J., *Alejandro Magno de la historia al mito*, Madrid 1997, 38.

se casó siete veces. En Eurídice se personifica el conflicto matrimonial, que adquiere su momento culminante en la escena del brindis de Átalo por la descendencia legítima de Filipo con su sobrina (Plu., *Alex.* 9.7-12; 10.5). En la película, Eurídice se suicida por la presión de Olimpiade, pero Átalo permanece vivo e incluso critica a Alejandro. Históricamente, Átalo se encontraba en aquel momento en Asia Menor. Una vez coronado rey, Alejandro condenó a muerte a Átalo por traición, enviando a Hecateo de Cardia para darle muerte (D.S., XVII.5.2.; Iust., X.1.3).

No obstante, sobre el tema de la sucesión conviene recordar que Alejandro no sustituía mecánicamente a su padre sino que requería la ratificación del ejército en armas, aprobación que también necesitaba de las ciudades miembros de la Liga de Corinto. En cambio, no aparece su confirmación como director de la Liga tesalia y de la anfictionía de Delfos.

En cuanto a la muerte de Filipo, la película presenta a un Pausanias inducido al tiranicidio por Olimpiade, quien le indica que ese era el mejor modo de ser recordado. Esta frase aparece en las fuentes como asociada a Calístenes<sup>15</sup>.

Para resaltar las posteriores relaciones de Alejandro con Barsine se introduce a ésta en las escenas en las que los griegos discuten si apoyarán o no a Macedonia en la guerra contra los persas. Aunque mas adelante en la película se habla de la Liga de Corinto, sin embargo da la impresión de que la reunión tuvo lugar en Atenas pero es dudoso de que asistiera Mennón y su mujer Barsine y tampoco está claro de que Alejandro fuese el que llevara todas las negociación en lugar de Antípatro, verdadero embajador de su padre, pero Rossen aprovecha este contexto para presentar un primer encuentro entre Barsine y Alejandro con el objetivo de que se comprenda su posterior atracción.

La conquista de Asia comienza con la toma del territorio persa con el ritual del lanzamiento previo de una lanza (*doriktetos chora*)<sup>16</sup>, con Troya como escenario<sup>17</sup> y nos devuelve al enfrentamiento entre Memnón y Alejandro, que adquiere un doble matiz gracias a la escena preparatoria de la batalla de Gránico, en la que Barsine expone a su marido las diferencias morales entre Atenas y Asia, donde Alejandro aparece como una posible solución, como una savia nueva, contra la situación corrupta del mundo oriental.

En la batalla Rossen sigue a Plutarco, especialmente en el episodio en el que Clito le salva la vida a su joven rey (Plu., *Alex.* 16.10-12). La victoria macedonia, sin embargo, no es completa hasta que los mercenarios griegos al servicio persa, liderados

<sup>15</sup> Prandi, L., *Callistene: Uno Storico tra Aristotele e i re macedoni*, Milano 1985.

<sup>16</sup> Mehl, A., "DORIKTETOS CHORA. Kritische Bemerkungen zum 'Speererwrb' in Politik und Völkerrecht der hellenistischen Epoche": *Anc. Soc.* 11/12, 1980-1981, 172-212.

<sup>17</sup> Pearson, L., *The Lost Histories of Alexander the Great*, Florida 1960, 10, considera evidente la intención de Alejandro de revivir episodios destacados de la *Ilíada*.

por Memnón, son masacrados por orden de Alejandro, con la intención clara de, como en Tebas, reprimir cualquier oposición o alternativa a su control era reprimida por la fuerza<sup>18</sup>, algo que volvemos a encontrar en el film durante la escena de la toma de Mileto, destruida por Alejandro según Rossen. Esta es, probablemente, la violación más flagrante de toda la película con respecto a la realidad histórica, ya que Mileto, que había sido destruida en realidad por los persas en 494, parece querer hacer referencia aquí a la destrucción de Tebas. Quizás Rossen pensaba que el espectador no entendería que Alejandro ejerciera la violencia desmedida contra una ciudad griega, y prefiere cambiar a la ciudad beocia por una de Asia, donde los persas podrían ser el enemigo. El botín aparece asimismo, tras la destrucción, como uno de los motivos de la conquista, tal y como parece desprenderse de la afirmación de Alejandro de que el saqueo y los despojos corresponde al vencedor (*Cyr.* VII.5.73; *Arist., Pol.* I.1255a6), en una clara justificación de la ley del más fuerte. Barsine es la pieza esencial del botín del joven rey, en un nuevo error histórico, ya que su captura real tuvo lugar en Damasco (*Plu., Alex.* 21.9). Es posible que el guionista estableciese una especie de mimetización entre Barsine y la tebana Timoclea, quién tras matar a su violador, durante el saqueo de aquella ciudad, fue llevada antes el rey macedonio y tras contarle lo ocurrido éste le concedió la libertad. En la película, de la conversación entre Barsine y Alejandro, se desprende un cierto sentimiento de mujer violentada, aunque la solución cinematográfica posterior no podía ser otra que la del triunfo del amor entre Alejandro y la griega Barsine<sup>19</sup>.

Tras los acontecimientos de Mileto, los macedonios critican una traición ateniense, lo que supuso que no pudieran contar con los efectivos navales de Atenas, y por ello, a que Alejandro tomara la decisión de disolver la flota aliada. Las circunstancias históricas, sin embargo, fueron bastante más complejas<sup>20</sup>.

Darío, ante el avance macedonio, envía una carta a Alejandro en la que le regala un látigo, una pelota y unas monedas de oro, lo que merece la avariciosa respuesta de Alejandro, y prepara el desarrollo de la acción para la batalla final, que curiosamente sería Issos, y no Gaugamela. De ese modo el uso de los carros con guadaña y la táctica de abrir una brecha para atacar directamente al propio Darío se concentran en esta batalla lo cual es correcto. Asimismo, la aproximación de Alejandro a Darío representada en el mosaico de la casa del fauno en Pompeya, denominado *mosaico de Alejandro*, basado en un original de Apelles, estaba basado también en esa batalla aunque los acontecimiento posteriores indican que se trata de la batalla posterior. Con

<sup>18</sup> *Arr., An.* I,16.6; *Plu., Alex.* 16.13-14. *Vid.* Tarn, W.W., "The massacre of the Branchidae": *CR* 36, 1922, 63-66; Parke, H.W., "The Massacre of the Branchidae": *JHS* 105, 1985, 59-68.

<sup>19</sup> Sobre Barsine, *vid.* Guzmán, A., *Plutarco- Diodoro: Alejandro Magno*, Madrid 1986, 60 n. 69.

<sup>20</sup> *Vid.* Ashley, J.R., *The Macedonian Empire: The Era of Warfare under Philip II and Alexander the Great*, Jefferson 1995, 86.

todo, es destacable el mencionar la fidelidad de algunos rasgos de las referencias que aparecen en todas las batallas del film, como la costumbre macedonia de cabalgar sin silla o la presencia de las *sarissas*, aunque estas no aparecen en pleno combate, sino que sencillamente son mostradas en los momentos previos, siempre levantadas, quizás debido a las dificultades que debía provocar el rodar con las *sarissas* desplegadas, que podía haber provocado más de un problema técnico. También es fiel a las fuentes el enfrentamiento entre Parmenión y Alejandro, y la voluntad de este de luchar a la luz del sol, y no aprovechar la ventaja de la noche, para que nadie pueda decir que ha hurtado la victoria o actuado como un ladrón, amparado en la oscuridad.

Tras la victoria macedonia, Darío huyó y fue asesinado por algunos de sus hombres, aunque el rey persa tendría aún tiempo de escribir a Alejandro una carta, que las fuentes emplazan antes de la batalla de Gaugamela, en la que cede a su hija por esposa para fusionar ambas dinastías. Rossen fusiona a la hija de Darío, Estatira, con Roxana, aunque sin eliminar la monogamia de Alejandro con Barsine. Aquí es donde resulta perceptible la ausencia del personaje de Hefestión, ya que Rossen sustituye al íntimo amigo de Alejandro por Clito. Asimismo, el primer plano de la mujer de Darío con un velo supone un claro vínculo para el espectador de Persia con el posterior mundo árabe.

La muerte de Darío pone fin a buena parte de la historia, ya que con él termina también la campaña panhelénica. El punto final de la misma, como es costumbre, aparece representado por la quema del palacio de Persépolis (Arr., *An.* III.18.11; Curt., V.7.3-7; D.S., XVII.72.2-6; Plu., *Alex.* 38.2-8), en el cual se responsabiliza del mismo a la instigadora cortesana Tais o Taide, que quería vengar el incendio de la acrópolis ateniense durante las Guerras Médicas<sup>21</sup>. Es Parmenión, y no Alejandro, quien considera que no deben destruirse las propiedades de uno mismo (Arr., *An.* III.18.11 ss.).

Una vez que Alejandro es señor de Asia, el film comienza a perder intensidad y aumenta el número de licencias y de errores históricos. Un buen ejemplo es el relato de las bodas masivas entre helenos y persas, incluido el propio Alejandro, que se casa con la hija mayor de Darío, el cual aparece en una escena poco antes de la muerte del rey, cuando en realidad se realizó con anterioridad y no en Babilonia sino en Susa (Plu., *Alex.* 70).

En otra línea hay que señalar que la India no aparece en el film, como tampoco antes habían aparecido ni Egipto, ni Siwah, ni siquiera Alejandría. De este modo, el asesinato de Clito tiene lugar en un espacio indeterminado de Persia, donde la mención de Dionisos revela que una de las fuentes del guión ha sido Curcio (Arr., *An.* IV.8-9; Curt., VIII.1-2; Plu., *Alex.* 50-52) y Rossen introduce todo el debate sobre la

<sup>21</sup> Hdt. VIII.33. Jeanmarie, H., *Dionysos: Histoire du culte de Bacchus*, Paris 1991, 353 ss. ha planteado la posible relación del acontecimiento con la asociación por Alejandro de los atributos del dios Dionisos.

*proskynesis*, al tiempo que lo aprovecha nuevamente para poder retomar el conflicto edípico de Alejandro con su padre. Por último, conviene resaltar el debate entre los oradores áticos con respecto a la posibilidad de dedicar honores divinos, en vida, al conquistador macedonio<sup>22</sup>.

### **ALEJANDRO, OLIVER STONE.**

En el cine de Oliver Stone se observa, como una constante de su obra, una fuerte preocupación por los horrores de las guerras. De hecho, él mismo combatió en Vietnam, donde fue herido dos veces, obteniendo diversas condecoraciones como recompensa a su valor. Estas circunstancias explican su interés por el lado oscuro de las guerras, pero paralelamente también por el papel del héroe de guerra, es decir, de esa doble personalidad que él mismo vivió y que se puede contemplar en varias de sus películas. Por todo ello, gran parte de sus películas están centradas en el estudio de diversos y dispares personajes históricos como Kennedy, Nixon, Fidel Castro o Jim Morrison, en un claro interés por estudiar la personalidad de individuos que fueron o han sido líderes.

Estas ideas también están presentes en su *Alejandro*, ya que se trata de una reflexión sobre los conquistadores y los anhelos secretos que mueven a la conquista, y cómo los mejores impulsos se pueden degradar con el tiempo<sup>23</sup>.

El inicio del film parece tener cierto carácter cosmogónico, ya que Filipo aparece mostrando a su hijo una especie de cueva cuyas paredes contienen una serie de pinturas con temas mitológicos (Medea, Edipo, Prometeo), de los que parecen derivarse diversos temas que posteriormente Stone iría insertando en la propia vida de Alejandro. De este modo, Alejandro es presentado nuevamente como un personaje que imita al mito, llevándolo a la práctica a lo largo de su propia vida y convirtiéndolo en historia, al tiempo que la ficción modela a su vez la historia. Esta escena introductoria es como una especie de radiografía del fantasma del poder<sup>24</sup>.

Al salir de ese lugar, Filipo aconseja a su hijo que se cuide de las mujeres porque eran más peligrosas que los hombres. De hecho esa advertencia misógina era frecuente en la antigüedad y el mismo Agamenón se lo advierte a Odiseo en el Hades (Hom., *Od.* XI.405 ss.). Con todo, el valor histórico de esa máxima pretendía presentar el conflicto de intereses, tanto pasional como político, que mantenían los progenitores de Alejandro, al mostrarnos la desconfianza que Filipo sentía por

<sup>22</sup> Sobre la petición de divinización, Din. *Frg.* 102; Plu. *Lyc.* 27; Lycurg. *Frg.* 159; Hyp. *Dem.* XXXII; Hyp. *Epit.* VIII.21s; Arr. *An.* IV.11.6. Una óptica general, con bibliografía, en Antela-Bernárdez, B., *Alexandre e Atenas*, Santiago de Compostela 2005, 200 ss.

<sup>23</sup> Rodríguez, H.J., "La historia de una ficción": *Blanco y negro cultural*, 30 de diciembre de 2004, 54 ss.

<sup>24</sup> Quintana, A., "El fantasma del poder": *La Vanguardia, Cultura*, 26 de enero 2005, 27.

Olimpiade. Este conflicto es uno de los ejes de la película, y nuevamente se presenta como una especie de complejo edípico<sup>25</sup>, aunque, a partir de la muerte de Filipo, Alejandro hereda paulatinamente la desconfianza de su padre hacia la bacante Olimpiade.

El *Alejandro* de Stone parece que no quiere perseguir al *eje del mal* simbolizado por el sistema despótico persa, sino establecer una comprensión multiétnica de los pueblos del orbe mediante un gobierno ecuménico, aunque los paralelismos del film de Stone con la “cruzada” emprendida por G. Bush es más que obvia<sup>26</sup>, debido esencialmente a la identificación del territorio invadido por Alejandro con el que ahora mismo se encuentra bajo el dominio de las armas norteamericanas, siempre respaldados ambos proyectos bélicos en aras del progreso, aunque con divergencias en los objetivos finales de ambas<sup>27</sup>. De este modo, frente al claro pragmatismo de la campaña del presidente Bush, Stone presenta un Alejandro idealista, aunque las circunstancias pervirtieron su primitivo plan, a causa del aumento de la paranoia del joven conquistador provocada por su temor hacia las conspiraciones cortesanas.

Al igual que el Nixon recreado por Stone, Alejandro sufría una angustia interior que lo atormentaba constantemente, además de debatirse entre elegir la vía racional aprendida de su maestro Aristóteles o seguir los impulsos dionisiacos, de clara inducción materna, que le asemejaban al cantante Morrison en *The Doors*, ya que en cierto sentido batallas y conciertos tenían ciertos paralelos<sup>28</sup>.

De todas formas, aunque el mismo director trasladara a la película una visión actual del mundo no es lícito juzgar a la película exclusivamente desde el presente. En una entrevista Stone defendía la película diciendo que para tener una visión más correcta de la actual ocupación militar sería necesario que pase más tiempo ya que aún no ha terminado<sup>29</sup>. Con todo, a pesar de este memorial de buenas intenciones el objetivo real del director se puede observar en el grito de guerra que el rey macedonio dirige a sus tropas en Gaugamela: “¡Por la libertad!”.

Una cosa es la existencia de frases o arengas como la que se ha mencionado, y otra diversa es la de comentar si la imagen que se da del pasado tiene consistencia. En esa línea el principal asesor histórico de la película y prestigioso historiador de Oxford, Robin Lane Fox<sup>30</sup>, expresó acertadamente cómo a muchos de los críticos no

<sup>25</sup> Similar al “complejo de Aquiles”, enunciado por Shive, D.M., *Naming Achilles*, Oxford 1997, 21ss.

<sup>26</sup> Como evidencia el claro parecido físico del actor Raz Degan (Dario III) con el prófugo Bin Laden.

<sup>27</sup> Rodríguez, H.J., “El mapa de mundo”: *Dirigido por* 340, diciembre 2004, 16-19.

<sup>28</sup> Quintana, “El fantasma...”, 27.

<sup>29</sup> Lerman, G., “Entrevista a Oliver Stone: Soy un creador no un historiador”: *Dirigido por* 340, diciembre 2004, 20

<sup>30</sup> Su obra sobre Alejandro, considerada un clásico por algunos especialistas y la base de la película de Stone, deja bastante que desear en cuanto a documentación y rigor, y pese a su proclamada intención

les interesaba comprobar si el guión era correcto históricamente hablando, sino que era una vergüenza para los americanos porque describía cómo se invadía un país, precisamente Irak e incluso Afganistán, con el agravante, además, que murieron varios miles de sus habitantes simplemente porque se negaban a rendirse al invasor. Para Lane Fox hay que contemplar aquellos hechos tanto desde las perspectivas del pasado como del presente sin desvirtuar los datos que conocemos sobre aquellos hechos. En otra línea recordaba también cómo las ideas racistas o el comportamiento sexual de Aristóteles, marcadamente misógino<sup>31</sup>, no era ninguna invención del guionista sino que constituían las propias ideas del intelectual helénico<sup>32</sup>. Aunque Stone suavizó esas ideas, en la película Aristóteles expone que era diferente yacer por lujuria que yacer juntos en la sabiduría y la virtud, realizando así un claro alegato a favor de las relaciones homosexuales, abriendo la vía para la justificación ante el espectador de las relaciones entre Alejandro y Hefestión, un tema que ha sido uno de los aspectos más criticados de la película, debido a la intensa atención que recibe en la película la bisexualidad de Alejandro, que funciona como uno de los motores de la acción<sup>33</sup>. De hecho la bisexualidad de Alejandro ya había aparecido tanto en las novelas históricas como en una novela de Klaus Mann, que inicialmente tituló como *Alejandro hijo de la utopía*. En ella, el autor centra la clave de la muerte de Clito en que éste no correspondió a las demandas amorosas de su rey<sup>34</sup>.

Con todo, este difícil aspecto del film tuvo su repercusión fuera del celuloide, cuando unos abogados griegos demandaron a la película por las insinuaciones homosexuales que aparecen, y al parecer, por el deterioro que esto suponía para un héroe nacional de la República Helénica. Y es que, aunque la bisexualidad era algo normal en la sociedad helénica, en la película se trata de una forma velada, ya que la única escena de amor que se muestra es entre Roxana y Alejandro. Sin duda, el público norteamericano no hubiese podido digerir explícitamente una escena entre Hefestión y su rey, en la que Stone hubiese puesto imágenes a la máxima de que Alejandro solo fue derrotado por los muslos de Hefestión (Ael., *VH.* 12.7; D.L., VI.23). El énfasis

---

de presentar una nueva aproximación a Alejandro, lo cierto es que en muchos aspectos está más próxima a la novela histórica que de un trabajo serio sobre el macedonio: vid. Badian, E., "Review: Robin Lane Fox, *Alexander the Great*": *JHS* 5, 1974, 229-230; Briscoe, J., "Review": *CR* 26, 1936, 232-235.

<sup>31</sup> Madrid, M., *La misoginia en Grecia*, Madrid 1999, 320-328. Aristóteles asignaba un papel secundario a la mujer e incluso alababa la homosexualidad si no era pasiva: vid. Cantarella, E., *Según natura. La bisexualidad en el mundo antiguo*, Madrid 1991, 93 ss.

<sup>32</sup> Lane Fox, R., "¿Porqué todo el mundo odia esta película?": <http://www.elmundo.es/metropolis/2004/12/31/cine/1104447606.html> y "Entrevista BBC Charging for Alexander": <http://www.bbc.co.uk/7bbcfour/documentaries/features/charging-alexander.html>

<sup>33</sup> Sobre la homosexualidad en la corte macedonia, vid. Plu., *Alex.* 10.5-6; Iust., IX.6.5-8, Arr., *An.* II. 15.5; Arist., *Pol.* 1311a.16.

<sup>34</sup> Mann, K., *Alejandro*, Barcelona 2004, 117.

que se le concede a esas relaciones lo marca el hecho de que la película se inicia con el último suspiro del héroe macedonio mientras un anillo se desliza de su dedo y cae al suelo. Como si de la célebre película de Orson Welles, *Ciudadano Kane*, se tratase, sólo faltaba que el difunto conquistador macedonio pronunciase en su estertor la palabra “*Rosebud*” para que el espectador percibiera un detalle simbólico en esa frase, ya que después sabremos que ese anillo era el regalo de bodas de Hefestión<sup>35</sup>.

No es cuestión de insistir en esta cuestión ya que es un tema en el que las fuentes antiguas no presentan ninguna duda sobre la actitud de Alejandro tras la muerte de Hefestión e incluso los mismos funerales que se celebraron en su honor o la reclamación para su amigo del estatuto de héroe<sup>36</sup>. Por el contrario, lo que sí habría que destacarse es el excesivo protagonismo político que se le quiere dar a Hefestión -y que contrasta claramente con la ausencia del personaje en la obra de Rossen- cuando a la muerte de Filipo fuera el más que íntimo amigo de Alejandro el que levantara el brazo del príncipe, proclamándolo rey, ya que como aparece en la película de Rossen el ejército en armas era el único que tenía atribuciones para ello<sup>37</sup>.

Más allá de este particular, el film *Alejandro* parece querer basar una buena parte de su fidelidad en el hecho de que la historia sea relatada por Ptolomeo, uno de los generales y *hetairoi* de Alejandro, fundador de la dinastía lágida en Egipto, y fuente principal de la *Anábasis* de Arriano, nuestra fuente más fiable para la aproximación a la vida del conquistador macedonio. Ptolomeo dicta sus memorias sobre Alejandro en un emplazamiento lleno de papiros que pretende ser la biblioteca de Alejandría, primer gran error de la película, teniendo en cuenta que la fundación de este mítico espacio de cultura de la Antigüedad fue fundado por Ptolomeo II Filadelfo, con lo que la presencia de Ptolomeo I en la biblioteca sería imposible históricamente, como pasa también con el Faro de Alejandría, visible al fondo de la escena, ya que fue construido posteriormente.

La mitología tiene una presencia capital en la obra, pero siempre como una especie de explicación de cara al espectador, ya que Stone parece querer mostrar a lo largo del film cómo los mitos pueden servir como una fuente de inspiración, y especialmente de superación, aunque también como un ejemplo del sufrimiento en aquellos que, como Prometeo o Aquiles, intentaron grandes empresas. En este sentido, resulta extraña la relevancia que Stone cede a lo largo del metraje al mito de Prometeo, quizás queriendo mimetizar el papel civilizador del titán con las acciones del macedonio.

<sup>35</sup> Rodríguez, H.J., “El mapa de mundo.”: *Dirigido por*, 340, diciembre 2004, 16-19.

<sup>36</sup> Tras la muerte de Hefestión, Alejandro ordenó que fuera honrado como un héroe: Arr., *An.* VII.14.7 y VII.24.6; Plu., *Alex.* 75.3-4; D. S., XVII.115.6; Iust., XII.12.12.

<sup>37</sup> Vid. Briant, P., *Antigone le Borgne*, Paris 1973, 235-350, con bibliografía.

La figura de Aquiles aparece también como una gran fuente de inspiración para Alejandro, aunque Aristóteles señalaba al joven Alejandro, la incapacidad por controlarse que tuvo Aquiles, aspecto al tampoco fue ajeno el rey macedonio con sus diversos arrebatos, de los cuales el asesinato de Clito o el producido tras la muerte de Hefestión constituyen los ejemplos más destacados.

Visto de ese modo, el Alejandro de Stone se compone de una clara fluctuación basculante entre la actitud racional de Prometeo y la ausencia de auto-control de Aquiles, que sería la base de esa sensación denominada *pothos* que desde la Antigüedad definía el carácter del joven rey macedonio<sup>38</sup>.

Pese a la inspiración que la figura comedida y racional de Aristóteles parece querer imponer en la mente de Alejandro, lo cierto es que la corte macedonia esbozada por Stone tiene poco de mesurada, con un Filippo alcoholizado como jefe de ceremonias. En este sentido, cabe resaltar un par de aspectos. El primero de ellos, esa imagen del rey macedonio, similar a una bestia sin control, que llega incluso al intento de asesinato de Olimpiade como fruto de su borrachera y de la mediación de las serpientes de Dionisos que tan poco parecen agrandar a Filippo. Los vínculos de Olimpiade con los ritos báquicos han sido a menudo citados en las fuentes, y parece que la figura de Dionisos tenía en Macedonia una presencia esencial<sup>39</sup>, que podría servir para explicar algunos de los aspectos más oscuros de la fase final de la carrera de Alejandro. El segundo aspecto está relacionado con el tema de la homosexualidad, ya que Stone se aventura a presentar en una serie de planos secundarios, la violación de Pausanias por parte de Átalo y otros nobles macedonios, que quizás podrían tener el objetivo por parte de Stone de justificar la posterior homosexualidad del héroe de la película. Esta escena tiene lugar en los días previos al asesinato de Filippo, pero también en el contexto del enfrentamiento entre padre e hijo por causa de los problemas sucesorios desencadenados por el matrimonio de Filippo con Cleopatra, sobrina de Átalo, y del episodio del brindis de éste por el nacimiento de un príncipe de estirpe macedonia ya que Olimpiade era una epírota.

Oliver Stone decide pasar casi en silencio por los conflictos entre Macedonia y las *poleis* griegas, infravalorando la importancia histórica de las mismas, y haciendo desaparecer de la historia personajes tan destacados como el mismo Demóstenes, para dar un salto en la acción y desde Pella nos conduce hasta Gaugamela. La acción aparece sencillamente relatada de manera sucinta, gracias a un mapa absolutamente antihistórico. Por ello, de nuevo, como en la obra de Rossen, el espectador se queda sin Egipto, sin Alejandría, sin Siwah y sin Asia Menor. Más aún, pues se repite la fu-

<sup>38</sup> Ehrenberg, V., *Alexander and the Greeks*, Oxford 1938, 52 ss.

<sup>39</sup> Sobre los cultos dionisiacos *vid.* Mirón, D., “La leyenda de Olimpia, madre de Alejandro Magno”, en: Cid, R.M./ Castillo, M. (eds.), *Mitos femeninos en la cultura clásica*, Oviedo 2003, 256; Dickie, M.W., “The Dionysiac Mysteries in Pella”: *ZPE* 109, 1995, 81-86.

sión de los acontecimientos de la batalla de Issos con la de Gaugamela. No obstante, existen diversos errores en esta representación de la batalla. La presencia del águila, posible referencia al estandarte persa, puede explicarse como el deseo de imitar la escena relatada por Homero del águila enviada por Zeus a los griegos como prueba de su prometida victoria<sup>40</sup>, algo a lo que Alejandro parece hacer referencia cuando dice que los macedonios tiene a Zeus de su parte, lo que no deja de recordar al slogan típicamente americano: “*with god from our side*”. Asimismo, Alejandro porta en su coraza la cabeza de medusa, tanto en las fuentes clásicas como en la película, lo que potencia nuevamente la asimilación con su modelo, Aquiles.

Las escenas de Gaugamela planteada por Stone tienen mucho más que comentar. No solo resulta evidente el parecido de Darío III con Bin Laden, sino que el ejército persa es una especie de caótico gigante, que contrasta con el orden de la formación macedonia. Sin embargo, no todo es criticable, y en el film puede presenciarse una recreación de Gaugamela que no debe estar muy lejos de cómo ésta sucedió realmente, aunque en la reunión preparatoria de la misma vuelva a defenderse el genio de Alejandro como verdadero desencadenante de la victoria, frente a la oposición de sus generales, siempre representados por la figura de Parmenión.

Tras la victoria, la película se centra de nuevo en la caracterización biográfica, dejando a un lado el resto de la campaña, y centrando el interés en el exotismo de oriente, como revela claramente la aparición del harén de Darío<sup>41</sup>, más cercano a *Las mil y una noches* que a la realidad histórica del Imperio Aqueménida, del que Alejandro elige al eunuco Bagoas<sup>42</sup>, en una especie de traición del lujo oriental a la fidelidad para con Hefestión. Esta primera toma de contacto con las mujeres persas parece querer facilitar la comprensión posterior de las famosas bodas de Susa y a la política de integración entre Oriente y Occidente que en ocasiones parece querer promover el realizador, como ha sido apuntado *supra*. En este sentido, resulta curiosa la mención posterior por parte de Ptolomeo de su concubina Thais, a la que atribuye su deseo de asentarse en Alejandría de Egipto, en clara referencia a la gran influencia que las mujeres han adquirido durante la campaña y en los vínculos emocionales que se han ido desarrollando con el territorio defendido<sup>43</sup>.

Tanto en Babilonia como en la persecución de Darío, o incluso en la elección de Roxana como esposa, el Alejandro de Stone pretende aproximar al espectador a un hombre cuyo sueño se va desvirtuando al tiempo que vaga por oriente, como que-

<sup>40</sup> Hom., *Il.* 245-253. Plu., *Alex.* 33.1 cuenta que Alejandro invoca a Zeus, pidiéndole la victoria.

<sup>41</sup> Apresado junto con la familia del Gran Rey, en Damasco, y no en Babilonia.

<sup>42</sup> Sobre Bagoas, Plu., *Alex.* 67; Curt., VI.5; X.1. *Vid.* Badian, E., “The Eunuch Bagoas: A Study in Method”: *CQ* 8, 1958, 144-57.

<sup>43</sup> Este aspecto de los ejércitos helenísticos ha sido estudiado por Chaniotis, A., “Foreign Soldiers - Native Girls? Constructing and Crossing Boundaries in Hellenistic Cities with Foreign Garrisons” en: Chaniotis, A./ Ducrey, P., (eds.), *Army and Power in the Ancient World*, Stuttgart 2002, 99-113.

riendo recordar las palabras que al inicio había declarado Aristóteles: “Oriente acostumbra a tragarse a los hombres y a sus sueños”. Alejandro se convierte en un vagabundo errante, al que sus hombres cada vez entienden menos y temen más. Cuanto más al oriente se encuentran, mayor parece la distancia entre Alejandro y sus macedonios. Se suceden las ejecuciones al tiempo que aumenta la megalomanía del joven rey, que tiene su clímax en el asesinato de un Clito claramente asociado a los intereses de Filipo y al complejo edípico de un Alejandro que no acepta la crítica e intenta imponer el culto a su divinidad mediante la *proskynesis*.

Con todo, el silencio ante la quema de Persépolis no puede ser tomada a la ligera, y devuelve la película al momento actual y la campaña norteamericana en Mesopotamia, donde no sería bien recibida una clara demostración de los daños colaterales producidos por la guerra, especialmente la destrucción de un patrimonio histórico y cultural de los vencidos, que siempre aparecen en el plan de Alejandro como aliados asociados a la victoria de occidente. No obstante, aún queda lugar en todo ello para la crítica del narrador Ptolomeo a estas poblaciones, pues al referirse a las gentes del Indo las define como “tribus empujadas por fanáticos religiosos a morir por sus extraños dioses”, en una más que descarada crítica a la Yihad islámica y a los acontecimientos del 11 de Septiembre.

El asesinato de Clito sirve a Stone para retomar el conflicto entre padre e hijo. Sin embargo, los acontecimientos que envuelven la muerte de Filipo son bastante poco inteligibles en el retrato planteado por Stone, debido especialmente a que el espectador piensa en la boda de éste con la sobrina de Átalo, totalmente legal en una tradición como la macedonia que permitía la poligamia regia<sup>44</sup>, cuando en realidad el regicidio perpetrado por el injuriado Pausanias tiene lugar en la boda entre la hermana de Alejandro, Cleopatra, y su tío Alejandro el Moloso, hermano de Olimpia, un enlace con poco romance. La muerte de Filipo, por otra parte, aparece como resultado de las intrigas de Olimpiade a la que Alejandro increpará por su responsabilidad en la eliminación del resto de los posibles pretendientes, incluida la sobrina de Átalo y su hijo recién nacido. Este hecho pretende explicar, en la película, el distanciamiento de Alejandro de la influencia perniciosa y obsesiva de su más que protectora progeñitora.

A continuación vuelve de nuevo a Oriente, a la India y a la guerra, con la batalla del Hidaspes, en la que la escena no hace justicia a la realidad de la historia, con un campo de batalla imposible, plagado de árboles<sup>45</sup>, donde la sensación que prevalece no es la de la victoria macedonia, sino la del desastre y el fin del sueño de Alejandro,

<sup>44</sup> Mirón, “La leyenda ...”, 256. Sobre la poligamia de los reyes macedonios, *vid.* Cohen, G.M., “The Diadochoi and the New Monarchies”: *Athenaion* 52, 1974, 178-179; Carney, E., “The Politics of Polygamy: Olympias, Alexander and the Murder of Philip”: *Historia* 41, 1992, 169-89.

<sup>45</sup> *Vid.* Hammond, N.G.L., *Alejandro Magno: Rey, General y Estadista*, Madrid 1992, 299.

que parece morir al tiempo que Bucéfalo. El mítico caballo de Alejandro tiene su propia escena de protagonismo en una de las elipsis narrativas introducidas por el realizador, cuando relata, siguiendo las fuentes<sup>46</sup>, el momento de la adquisición del caballo, una escena muy emotiva en la que Stone extrae todo el jugo a la clásica relación niño-mascota que tan rentable resulta a la industria americana del séptimo arte.

Con todo, el momento culminante de la batalla, con el enfrentamiento individual entre Poro y Alejandro, es una nueva demostración del conocimiento de Oliver Stone de las fuentes, o quizás del asesoramiento del omnipresente Lane Fox, ya que la imagen aparece copiada de la famosa acuñación de la moneda de Poro.

La muerte de Alejandro, sobrevenida en Babilonia, aparece como una especie de consecuencia del impacto producido por la pérdida de su querido Hefestión, lo que provoca a Alejandro un primer momento de ira descontrolada en el que intenta asesinar a Roxana, a la que cree responsable, en una posible referencia al mito de la hasta el momento olvidada Medea. Pero Roxana está embarazada y Alejandro, en una reminiscencia del bárbaro salvajismo del comportamiento de su padre con su madre, posible fuente de explicación al trauma psicológico que parece envolver al conquistador, vuelve a ser dueño de sí, para poco después morir, quizás de pena, con su “*rosebud*” personal al dejar caer el anillo que Hefestión le había regalado.

### FLORES EN EL CABELLO: EL ALEJANDRO SIN ESPADA.

Pese a que en las dos representaciones cinematográficas que hemos revisado con mayor detalle la impresión más favorecida de la figura Alejandro Magno haya sido su carácter de militar invicto, de imparable azote del bárbaro en una loca búsqueda ciega por extender hacia Asia la dominación racional y de costumbres de la siempre modélica Hélade, en su sentido más conceptual, lo cierto es que hay muchas otras imágenes que se podrían haber aprovechado del macedonio, no siempre obligatoriamente violentas, y quizás mucho más didácticas y rentables como espejos del pasado en que plantear soluciones de futuro a los interrogantes del presente. Si bien la guerra fue su cometido continuo, no sería justo olvidar que en el momento en que Alejandro considera la conquista terminada, una vez sus tropas han forzado el retorno, el macedonio, tras atravesar el desierto, decide convertir su ejército en una comitiva de comediantes que se muestran ávidos de fiesta y muy lejanos a la práctica bélica, tocando música y cantando, con coronas de flores en los cabellos, al más puro estilo antibelicista. De nuevo cabe considerar plenamente todos los aspectos de un personaje complejo, demasiado fuerte como para no ser nocivo, y replantear su devoción por Aquiles desde otro prisma. Siempre que se habla de Aquiles, suele hacerse referencia a su carácter funesto, a su cólera destructiva, a su avidez de sangre troyana. Pero muchos prefieren olvidar que Aquiles no quería ir a la guerra, y que para evitar

<sup>46</sup> Plu., *Alex.* 6.1. Sobre Bucéfalo, Anderson, A. R., “Bucephalas and his legend”: *AJP* 51, 1930, 1-21.

ser reclutado se vistió de doncella, y se escondió en un harén en la isla de Esciros, donde conoció a Deidamia y su amor, que tuvo como fruto a Neoptólemo, ancestro de Alejandro<sup>47</sup>. Aquiles, el del escudo de Auden, no sólo era un destructor: en el fondo, en su corazón, existía un deseo de insumisión. Como escribió Kafka, “hoy, –nadie lo duda– no hay ningún Alejandro Magno. Hay muchos que saben matar, (...) muchos llevan espada, pero sólo para esgrimirla, y quien les sigue sólo consigue marearse”<sup>48</sup>. Muchos llevan espada. Indudablemente demasiados.

---

<sup>47</sup> Ov., *Ars.* 1.689-705; Apollod. III.13.174. Gomá, J., *Aquiles en el Gineceo*, Valencia 2007, 43-48.

<sup>48</sup> Kafka, F., “El Nuevo Abogado”, en: *La metamorfosis y otros relatos*, Barcelona 1995, 123-125.





**B. LA ANTIGÜEDAD EN LAS ARTES VISUALES:  
ARQUITECTURA Y ESCULTURA**



# EL PRESTIGIO DEL PASADO: LA REPRESENTACIÓN DE LA ANTIGÜEDAD COMO SIGNO DEL PODER EN LA INGLATERRA DEL SIGLO XVII

SILKE KNIPPSCHILD\*

## *Resumen.-*

Tanto Carlos I como Lord Arundel fueron entusiastas coleccionistas de arte, creadores de las primeras grandes colecciones de antigüedades de Inglaterra. Mientras que el rey utilizaba su colección de objetos genuinos y copias como símbolo ostentativo de su poder, exhibiéndolos públicamente, Arundel tuvo el cuidado de dividir su colección. De cara al exterior, presentaba objetos que interesaban a expertos y académicos, pero no a un público más amplio, reflejando así su voluntad de mostrarse como un noble austero sin interés en el poder político. Sólo en ámbitos más restringidos, Arundel se presentaba como un político ambicioso. Esta división le permitiría navegar a salvo por las traicioneras aguas políticas de la Inglaterra de la pre-guerra civil.

## *Abstract.-*

Both Charles I and Lord Arundel collected ancient art with enthusiasm, creating the first great collections of antiquities in England. Whereas his collection of genuine antiquities and copies was employed by the king as ostentatious symbol of power and exhibited as publicly as possible, Arundel made a point of dividing his collections. To the outside he presented objects appealing to scholars and connoisseurs, but not to a wider public, mirroring his own self-representation as austere nobleman without interest in political power. Art representing him as powerful and ambitious politician he displayed only in the more restricted sphere of his home. This division enabled him to navigate the treacherous political waters of civil war England safely.

*Palabras Clave:* Carlos I, Thomas Howard Lord Arundel, Auto-representacion, Símbolos del poder.  
*Key words:* Charles I, Thomas Howard Lord Arundel, Self representation, Symbols of power

---

\* Department of Classics & Ancient History, University of Bristol. E-Mail: clzsk@bristol.ac.uk

## INTRODUCCIÓN.

La afición y pasión de monarcas y aristócratas europeos por el coleccionismo de arte es conocida desde el renacimiento<sup>1</sup>. Estas colecciones constituían tanto un homenaje a la antigüedad como una demostración de educación y cultura.

Esta práctica se iniciaría en Inglaterra poco después del renacimiento europeo, aunque el nivel del arte local no llegara nunca a alcanzar al de la Europa continental<sup>2</sup>.

El acumular arte no constituía, sin embargo, un simple pasatiempo de la elite, sino una auténtica competición con significado propio para los miembros de la corte. El arte se convirtió de este modo en un medio de representación social y política por excelencia en un contexto de competitividad extrema – especialmente en la Inglaterra del siglo XVII, condicionada por violentos conflictos religiosos, por las encarnizadas luchas de poder entre los monarcas y el parlamento, y por la guerra civil.

Dentro de este marco, se otorgaría una gran importancia al papel del arte antiguo, a la representación y emulación de la antigüedad a través de los medios visuales de la Inglaterra del renacimiento. El arte actúa aquí como testigo privilegiado de las relaciones personales y sociales, pero también como signo del poder.

Con el fin de contextualizar y precisar estos aspectos, he escogido como objeto de análisis dos coleccionistas y sus diferentes métodos de representación. En primer lugar, me ocuparé de Carlos I, monarca considerado como uno de los más ávidos patrones de las bellas artes, quien transformaría su corte en una de las más cultas de Europa<sup>3</sup>.

Objeto de análisis es asimismo un contemporáneo y súbdito de Carlos I, Thomas Howard, Lord Arundel. Suya fue la primera gran colección de arte en territorio inglés. Mientras el coleccionismo de arte por parte del rey era un asunto de simple auto representación real, tal como veremos a continuación, Lord Arundel utilizaría su colección para exteriorizar dos caras diferentes de sí mismo.

## CARLOS I.

El rey Carlos I Estuardo (1625-1649) ascendió al trono tras la muerte de su padre Jacobo I. Tal como he comentado anteriormente, se considera esta fase de la historia inglesa como una de las más espléndidas eras de la cultura del renacimiento. Por otro lado, su reino estaba caracterizado políticamente por las decisiones poco hábiles del rey en situaciones delicadas y por conflictos con el parlamento, problemas financie-

<sup>1</sup> Quiero dar las gracias a Marta García Morcillo por su valiosa y paciente ayuda con mi castellano.

<sup>2</sup> Sharpe J.A., *Early Modern England. A Social History 1550-1760*, London 1997, 295-300. Howarth, D., *Images of Rule. Art and Politics in the English Renaissance, 1485-1649*, Basingstoke-London 1997, 1. Una excepción notable encontramos en la literatura, donde gigantes como John Milton dejarían su estampa.

<sup>3</sup> Sharpe, *Early Modern England...*, 17.

ros, disputas religiosas, y por los derechos del propio rey, lo que acabaría provocando la guerra civil que llevó a Carlos al patíbulo<sup>4</sup>.

En la esfera de la cultura, cabe destacar entre las personas más influyentes a los pintores flamencos Anton van Dyck y Peter Paul Rubens, maestros considerablemente influenciados por las artes antiguas, y quienes frecuentemente tomaban como modelo tanto la escultura como la arquitectura antiguas.

De los artistas ingleses, hay que destacar especialmente a Inigo Jones, arquitecto y personaje de diversos y considerables talentos, quien crearía o renovarían importantes residencias reales, como Queen's House en Greenwich y Banqueting House, en el palacio Whitehall de Londres, este último con el techo pintado por Rubens, celebrando la gloria de la dinastía Estuardo<sup>5</sup>. Tal como en el caso de sus contemporáneos flamencos, el arte de Jones mostraba claras influencias de las artes clásicas.

Jones también crearía los montajes teatrales y los decorados para las máscaras clasicistas de la corte. Ben Jonson, icono de la literatura sin mucha afinidad con el plebeyo Jones, también era conocido como impulsor de este tipo de espectáculos. Estos eventos multimediales incluían el baile, la música, el drama, la poesía, y los efectos visuales. Entre los participantes de estos espectáculos se encontraban el propio rey y los cortesanos como Arundel<sup>6</sup>. Éstos no llegarían a actuar como los actores profesionales empleados para las funciones, aunque solían entrar en escena como retratos vivientes, portando una vestimenta específicamente diseñada para la ocasión. Estos atuendos recreaban en ciertos casos la antigüedad, como cuando, por ejemplo, Carlos I aparecía en escena con la coraza y atuendos de estilo romano creado por Jones<sup>7</sup>.

Las escenografías de las máscaras diseñadas por Jones hacían relucir la imagen de la arquitectura clásica y de los modelos de estatuas antiguas. Este es el caso del escenario que recreaba el foro de Albipolis en *El Triunfo de Albion*, donde se usaron estatuas antiguas de la colección de Arundel<sup>8</sup>. La recreación arquitectónica no sólo estaba presente a través de la recepción de edificios Romanos, sino también a través del fenómeno de la recepción de la recepción, como muestra por ejemplo la imagen

<sup>4</sup> Para un breve análisis de la época, véase Sharpe, *Early Modern England...*, 13-21.

<sup>5</sup> Sharpe, *Early Modern England...*, 299.

<sup>6</sup> Howarth, *Images of Rule...*, 24. Arundel apareció, por ejemplo, junto al príncipe Henrico, hijo mayor de Carlos I, en la ocasión de su investidura como príncipe de Gales en 1610.

<sup>7</sup> Por los reyes actuando en máscaras véase también Orgel, S., *The Illusion of Power. Political Theater in the English Renaissance*, Berkeley 1975.

<sup>8</sup> Orgel, S., "Idols of the Gallery. Becoming a Connoisseur in Renaissance England", in: Erickson, P./ Hulse, C. (eds.), *Early Modern Visual Culture, Representation, Race, and Empire in Renaissance England*, Philadelphia 2000, 281. Las estatuas eran la de Cayo Mario y la de una mujer romana llevando las ropas muy elaboradas.

del Templo de la Paz empleado en el cuadro *Il giudizio di Paride* de Giulio Parigi<sup>9</sup>. Además de representarse en las magníficas residencias del monarca y de su familia, estas obras transmitían una determinada imagen pública del soberano, además de servir de catalizador de las reacciones públicas a la política del rey<sup>10</sup>. Mostrándose en el ambiente de la arquitectura monumental antigua, llevando ropa y armas que imitaban a los emperadores romanos, aunque según el estilo del renacimiento, Carlos pretendía exteriorizar el poder absoluto de la monarquía. Interesante resulta sin duda el hecho de que estas representaciones se llevaran precisamente a cabo con mayor frecuencia en los momentos de mayor inestabilidad del poder.

Carlos I tenía la firme convicción de que las artes proclamaban y reafirmaban su potestad y su reino<sup>11</sup>. Mientras que las obras de Jones y Jonson representaban formas más consistentes y frecuentes de esta creencia, el arte antiguo expuesto en las casas reales clasicistas era la más espléndida expresión de esta tendencia.

### LA COLECCIÓN REAL.

Carlos I solía mandar emisarios al continente, por ejemplo a Venecia, para comprar arte antiguo a toda costa, una practica que desencadenaba a menudo en ventas de falsificaciones y de obras de arte con linaje ficticio<sup>12</sup>. Para fomentar el entusiasmo del rey, sus vendedores le detallaban los pormenores de las obras de arte antes de ser embarcadas para Inglaterra<sup>13</sup>. Entre otros aspectos, los vendedores recordaban al rey la excelencia de su compra, que provocaría admiración de cualquier jefe de estado<sup>14</sup>. De tal modo, resulta evidente que la adquisición de tales obras de arte estaba vinculada tanto a la condición social como a la pura admiración por el arte: para mostrarse como un auténtico príncipe del renacimiento, Carlos necesitaba rodearse de espléndidas obras de arte, preferiblemente de aquellas obras asociadas a impresionantes linajes<sup>15</sup>.

<sup>9</sup> Pintado 1608, Orgel, "Idols of the Gallery...", 283.

<sup>10</sup> Sharpe, *Early Modern England...*, 299.

<sup>11</sup> Howarth, D., *Lord Arundel and his Circle*, New Haven-London 1985, 81.

<sup>12</sup> Howarth, D., "Charles I, Sculpture and Sculptors", in: MacGregor, A. (ed.), *The Late King's Goods, Collections, Possessions and Patronage of Charles I in the Light of the Commonwealth Sale Inventories*, London-Oxford 1989, 77-78. El vendedor Veneciano Nys solía proveer estatuas con linajes poco probables y a veces incluso "olvidaba" enviarlas al comprador. Asimismo, se llegaron a vender, por ejemplo, obras de Michelangelo como si fueran de Praxíteles (Howarth, "Charles I...", 77). La creación de linajes falsos era una práctica conocida durante el Renacimiento, véase Kallendorf, C.W., "Renaissance", in: Kallendorf, C.W., *A Companion to the Classical Tradition*, Malden-Oxford 2007, 32-33.

<sup>13</sup> Las estatuas llegaron a Inglaterra entre Julio 1630 y Agosto 1632, Howarth, "Charles I...", 78.

<sup>14</sup> Howarth, "Charles I...", 76.

<sup>15</sup> Véase también Machiavelli, *Discourses* (ed. Crick 1970: 97), citado por Howarth, "Charles I...", 19.

En el caso de las estatuas, éstas solían ser restauradas a su llegada a tierra firme inglesa. En este contexto, restaurar implicaba básicamente el añadido de miembros perdidos por las esculturas, sobre todo brazos, cabezas, y narices. De este trabajo se ocupaban los escultores de la corte, inspirados éstos a su vez por sus propias obras de arte, lo que contribuiría al *auge* de la demanda<sup>16</sup>.

Entre las célebres obras de arte clásico en colecciones exclusivas no ofrecidas a la venta estaba el famoso Borghese Gladiador, del que se harían sacar moldes y producir copias (figg. 1/ 2)<sup>17</sup>. El gladiador era la copia favorita de Carlos, pues de él no existían ejemplares parecidos ni en Fontainebleau, donde Francisco I exponía reproducciones en bronce de antigüedades celebres, ni en el palacio Nonsuch, donde Enrique VIII acumulaba copias que imitaban al rey francés<sup>18</sup>.

El artista que reprodujo en bronce las estatuas antiguas de moldes, trasladándose a Roma para sacar los mismos moldes por mandato real, era Hubert le Sueur, escultor de la corte. Las copias de estos moldes no eran, sin embargo, demasiado fieles a los originales. Mientras el rostro del original era ciertamente expresivo y vivo, la reproducción aparecía simple e inexpresiva. Los músculos del molde eran mucho más lisos que los del original. Casi ausentes son los detalles de finura en el trabajo del material. La falta de tales rasgos característica del Gladiador pudo ser causada por el proceso de la copia del molde o ser una interpretación del propio artista.

Tanto la pose como los hábitos del Borghese Gladiador son parecidos al original, con la excepción del arma sustentada en su mano derecha. Estos detalles no coinciden con el llamado Hércules Farnese.<sup>19</sup> Para decirlo en pocas palabras: esta obra de le Sueur no era una copia del verdadero Hércules Farnese.

La obra antigua (fig. 3) mostraba una figura desnuda, con la barba larga y algo desordenada y con el cuerpo fornido mostrando unos músculos muy marcados, donde se distinguen incluso las venas. Hércules se apoya en la vara, sobre la que está colgada la piel del león. La mano derecha, ocultada tras la espalda, prende las manzanas de la inmortalidad.

En comparación, la obra de le Sueur destaca por su delgadez y finura (fig. 4). Además, el supuesto Hércules Farnese porta en el hombro una manta con cabeza de león y lleva una barba corta y bien distribuida. La mano derecha, perfectamente visible a su lado, sostiene un objeto estrecho, mientras que el brazo izquierdo

<sup>16</sup> Howarth, "Charles I...", 79.

<sup>17</sup> Howarth, "Charles I...", 83.

<sup>18</sup> Kurtz, D., *The Reception of Classical Art in Britain, An Oxford Story of Plaster Casts from the Antique*, BAR British Series 308, Oxford 2000, 38. Francisco I enviaría a su escultor de corte a Roma para sacar moldes en 1530. Enrique VIII ordenaría el comienzo de obras del palacio Nonsuch en 1538, intentando superar al rey francés y a Fontainebleau.

<sup>19</sup> Sobre la identificación errónea de la estatua con el Hércules Farnese véase por ejemplo Kurtz, *The Reception of Classical Art...*, 43.

sostiene un niño. En definitiva, el llamado Hércules Farnese tiene poco que ver con el original.

El original antiguo, hoy en los Museos Vaticanos de Roma, representa a Hércules con su hijo mítico Telepho (fig. 5)<sup>20</sup>. En esta copia Romana de una obra de Lisipo son reconocibles los rasgos fisonómicos del emperador Cómodo. El objeto de la mano derecha había sido sin embargo restaurado como un mazo.

Dos hipótesis pueden asumirse al respecto: que la mayoría de investigadores que han estudiado la estatua se equivocaron, o que le Sueur habría sacado los moldes de la estatua de un Hércules equivocado. En este último caso, podríamos imaginar un posible engaño por parte de sus contactos en Italia, o que no lograra el permiso de sacar los moldes del verdadero Hércules Farnese, optando por copiar otro Hércules y llamarlo Farnese, en vez de reconocer la verdad a su regio protector. Al fin y al cabo, otorgar linajes ficticios a estatuas antiguas y del renacimiento italiano era una práctica habitual. Esta es sin duda un fenómeno que merece ser indagado con mayor detalle.

Los lugares donde el monarca exponía tales estatuas eran los jardines de los palacios que estaban a la vista del público. Según Howarth<sup>21</sup>, la práctica habitual era exponer las pinturas dentro de la residencia y las estatuas al aire libre, donde podían ser vistas por el público. No era necesario convencer de las excelencias del propietario a aquellos que vivían o visitaban la casa con asiduidad; pero si a visitantes ajenos. Así se explica la colocación de las estatuas en los jardines<sup>22</sup>. Encontramos ejemplos de ellas en los Privy Gardens de St. James, donde también solían merodear los consejeros más importantes del monarca. Greenwich fue otro lugar preferido para la exposición de esculturas, a través de las cuales Carlos se presentaba frente a ricos y pobres, privilegiados favorecidos y enemigos. En última estancia, una escultura de mala calidad podía alcanzar un impacto mayor que el de la más excelente de las pinturas.

Hay que destacar que a los contemporáneos del monarca les quedó claro el concepto. Sir Henry Wotton, embajador de Carlos en Venecia, escribió que la escultura antigua no solo era un entretenimiento divertido para los ojos, sino que tenía además una marcada y secreta influencia en el fortalecimiento de la monarquía al presentar ejemplos virtuosos, lo que la convertía en un instrumento del estado<sup>23</sup>.

La principal función de le Sueur como escultor del corte fue sin embargo la representación del propio rey.

El busto dorado del tipo Stourhead muestra a Carlos con el yelmo del dragón llevando la armadura al estilo Romano con cabeza de león frontal como imagen

<sup>20</sup> Museo Chiaramonti, Inv. 1314. Original de Lisipo del siglo IV AC. Copia Romana conocida desde el renacimiento, véase Census ID 151507, [www.census.de](http://www.census.de).

<sup>21</sup> Howarth, "Charles I...", 84.

<sup>22</sup> Howarth, "Charles I...", 74.

<sup>23</sup> Citado por Howarth, "Charles I...", 79.

apotropaica (fig. 6). La antigüedad otorga aquí a Carlos la semblanza de un príncipe marcial y bélico.

De este modo, Carlos vinculaba su reivindicación del poder con la posesión y exhibición tanto de arte antiguo como de reproducciones provenientes de las casas reales y poderosas de Europa. Su colección de arte se concentró en objetos que comunicaban de manera ostentativa el estatus político y la potestad real.

### **THOMAS HOWARD, LORD ARUNDEL.**

Thomas Howard (1585-1646), Conde de Arundel, era apodado el Coleccionista. Heredero de una de las familias más antiguas e influyentes de Inglaterra –aunque católica<sup>24</sup> y por ello sospechosa– Lord Arundel había sufrido la muerte de su abuelo y de su padre en manos de los regentes<sup>25</sup>.

Además, su familia tenía y sigue teniendo el oficio hereditario del Earl Marshal, conferido por el rey Eduardo III (1312-1377). Esta distinción fue transferida a Thomas Howard en 1622 por parte del rey Jacobo I, antecesor de Carlos I, tras desempeñar largas gerencias políticas en 1622<sup>26</sup>. Esta función ceremonial era uno de los ocho oficios más importantes del Reino Unido, e implicaba un gran poder político y un muy buen salario anual<sup>27</sup>.

He escogido a Lord Arundel por su papel central en la cultura cortesana: él fue el promotor de muchos de los desarrollos del arte del renacimiento inglés. Su colección fue el primer compendio de arte de gran alcance en las islas<sup>28</sup>. Arundel se esforzó en difundir e impulsar el mundo de la cultura, siendo artífice, por ejemplo, de que dos eminentes pintores holandeses visitaran y se establecieran por un tiempo en Inglaterra: Antón van Dyck, quien se erigiría en pintor favorito de la corte de Carlos I, y Daniel Mijtens<sup>29</sup>. De una de sus obras voy a ocuparme brevemente.

---

<sup>24</sup> Aunque Howard se convertiría a la fe anglicana desde 1616, probablemente siguió siendo católico en privado. Además, concedió su apoyo a fracciones de diversas tendencias religiosas dependiendo de su actual estrategia política, Sharpe, K., “The Earl of Arundel, His Circle and the Opposition to the Duke of Buckingham, 1618-1628”, in: Sharpe, K. (ed.), *Faction and Parliament, Essays on Early Stuart History*, Oxford 1978, 238.

<sup>25</sup> Su abuelo fue decapitado al ser involucrado en planes que pretendían entronar a María Estuardo, reina de Escocia, como reina de Inglaterra, y casarse con ella. Su padre, el llamado St. Philip Howard, murió de disentería mientras estaba encarcelado en el Tower y fue canonizado como uno de los cuarenta mártires ingleses y galeses.

<sup>26</sup> Sharpe, “The Earl of Arundel...”, 217-218.

<sup>27</sup> Sharpe, “The Earl of Arundel...”, 215. Hoy el oficio tiene el carácter ceremonial y simbólico e incluye entre sus competencias, por ejemplo, la introducción de nuevos miembros al House of Lords y la supervisión de los procedimientos en los funerales reales.

<sup>28</sup> Sharpe, *Early Modern England...*, 173.

<sup>29</sup> Sharpe, *Early Modern England...*, 299.

## LA COLECCIÓN ARUNDEL.

Thomas Howard acumularía y expondría en su casa de Londres, situada en la área distinguida The Strand<sup>30</sup>, un total de 37 estatuas, 128 bustos, 250 inscripciones y varios sarcófagos, altares y fragmentos varios de arte antiguo. Probablemente, también poseía copias de estatuas antiguas a base de moldes extraídos en Roma<sup>31</sup>. En su colección se encontraba, por ejemplo, el famoso Marmor Parium y el llamado Relieve de las Medidas. Ambos ilustran la impresionante calidad de las antigüedades Arundelianas.

El Marmor Parium es el ejemplo más antiguo de una tabla cronológica griega (fig. 7)<sup>32</sup>. Una parte del monumento, comprado por el emisario de Lord Arundel, se encuentra hoy en el museo Ashmolean de Oxford, siendo considerado como uno de los tesoros más valiosos de la institución. Esta tabla de mármol inscrita llegó a Londres en 1627, tras haber sido comprada en Esmirna. El resto de la inscripción se halló en la isla de Paros, lugar originario de la pieza, en 1897 y todavía puede encontrarse allí. La valiosa inscripción relata episodios históricos y legendarios de la antigua Grecia, tales como la ascensión del mítico rey Cecrops en Atenas (1581/0 a. C.), el diluvio de Deucalion, la invención de cereales por parte de Demeter, o la caída de Troya. Los sucesos mencionados a continuación son estrictamente históricos y llegan hasta el año 264/3 a.C., la supuesta fecha de la inscripción de la tabla.

El Relieve de las Medidas muestra la figura de un hombre, de la cual se han conservado sólo la cabeza, el pecho, el brazo derecho y partes del izquierdo (fig. 8)<sup>33</sup>. Resta además la silueta de un pie. Este relieve tenía la función de servir como modelo estándar para tomar medidas de las partes del cuerpo. Así, por ejemplo, el pie equivalía a 29,7 cm. Hasta 1988, cuando se descubrió en Salamina otro monumento con una función parecida<sup>34</sup>, el Relieve de las Medidas era el único de este tipo conservado desde la antigüedad. Se supone que pudo haber formado parte de la fachada

<sup>30</sup> El barrio lujoso The Strand junto al río Thames albergó, por ejemplo, Somerset House, una importante residencia real utilizado por Carlos I.

<sup>31</sup> Cowdry, R., *A Description of the Pictures, Statues, Busto's, Basso-Relievo's and Other Curiosities at the Earl of Pembroke's House at Wilton*, London 1752, 1-2 describe una estatua de Venus originalmente proveniente de la colección de Arundel, que se encontraba en casa del Earl of Pembroke. Según el autor, se trataba de la única estatua Arundeliana producida con moldes sacados en la misma Roma. Desgraciadamente, Cowdry no indica de qué material estaba hecha la estatua. Conocido es el hecho de que Arundel conservaba una auténtica estatua antigua de Venus. Cowdry es la única fuente en mencionar la copia, lo que podría hacer dudar de la fidelidad del autor de la guía de la casa de Pembroke. Aunque no disponemos de más informaciones, hay que considerar sin embargo la posibilidad de que Arundel hubiera podido tener mas copias de arte antigua en otros lugares de su casa. En cualquier caso, las estatuas de su galería de antigüedades eran auténticas.

<sup>32</sup> IG XII 5,444. Sobre este monumento véase también Jacoby, F., *Das Marmor Parium*, Berlin 1904.

<sup>33</sup> Fernie, E., "The Greek Metrological Relief in Oxford": *Antiquaries Journal* 61, 1981, 255-263.

<sup>34</sup> Dekoulakou-Sideris, I., "A Metrological Relief from Salamis": *AJA* 94, 1990, 445-451.

de un edificio regentado por los *agoranomoi*, los oficiales dedicados a controlar y calibrar las medidas. A través de la iconografía, es posible proponer una fecha entre 460 y 430 a. C. para la realización de este relieve. Su origen sigue siendo desconocido, aunque probablemente proviene del Próximo Oriente o de las islas griegas cercanas a la costa turca, considerando que el relieve fue comprado en 1625/6 en el imperio otomano por William Petty, comisionado por Arundel para adquirir antigüedades en la zona.

Como en el caso del rey, las obras de arte de Arundel se encontraban en dos lugares distintos: en el jardín de su casa en The Strand, y en el interior. Según Howarth, Arundel fue el primer inglés en concebir su jardín como extensión de su casa y como escenario de exposición de su colección, un concepto que sería imitado en la residencia real una década más tarde<sup>35</sup>. Sin embargo, Howarth pasa por alto un importante detalle. Arundel no utilizaba simplemente su jardín como extensión de su casa con el fin de mostrar antigüedades, sino que elegiría las obras de arte expuestas en este lugar con sumo cuidado y de forma sistemática. El jardín, es decir la parte pública de su colección, no exponía monumentos llamativos como estatuas, sino obras más discretas como inscripciones y relieves. Un contemporáneo describe su experiencia de un paseo por este jardín como la discusión intelectual entre eminentes escolásticos<sup>36</sup>. En otras palabras, la colección a plena vista pública era importante, excelente, y admirada por gente de educación con interés en el estudio de la antigüedad. No era de ningún modo flamante y extravagante; tampoco atraía la admiración de un amplio grupo de gente. La imagen pública representada por Lord Arundel era de este modo la del aristócrata escolástico y culto, experto y serio, centrado en el estudio de la antigüedad, sin pretensiones de competir por obras de arte ostentativas y llamativas, ni de poder político. Seguramente, la creación de esta imagen sería facilitada por la actitud general a la recepción y al estudio de la antigüedad: la luz del renacimiento era una fuente de luminosidad que se disfrutaba tras las puertas cerradas de las bibliotecas privadas<sup>37</sup>. De esta forma, Arundel transferiría el estudio y el deleite artístico del ámbito de la biblioteca al del jardín, del espacio privado a un espacio público, subrayando así aun más su auto representación como serio académico.

Por otro lado, ocultas a la vista pública general, Thomas Howard incluiría tanto antigüedades evocativas y objetos de estatus como pinturas contemporáneas que mostraban al Lord como dueño de poder y autoridad.

<sup>35</sup> Howarth, "Charles I...", 104.

<sup>36</sup> Howarth, "Charles I...", 106, Henry Peacham, protegido de Howard y autor de *The Compleat Gentleman*, un manual de comportamientos propios, describió el jardín como "world of learned minds".

<sup>37</sup> Kallendorf, "Renaissance", 31.

Un ejemplo de las magníficas antigüedades de la casa es la llamada cabeza de Homero, posiblemente un retrato de Sófocles, una obra de bronce de época helenística perfectamente preservada (fig. 9)<sup>38</sup>.

Por otro lado, un buen ejemplo de la representación de poder y estatus era el retrato del Lord realizado por Daniel Mijtens (fig. 10). El pintor flamenco muestra a su patrón a la izquierda, frente a un lujoso telón de fondo rojo. Arundel sostiene el Batón del Earl Marshal en las manos, lema de su oficio. Con este signo de estatus, el Lord señala el fondo derecho de la imagen, donde se reconoce la galería de arquitectura clásica, que albergaba su colección de esculturas antiguas.

Los elementos arquitectónicos de la galería pictórica no se corresponden con la realidad del edificio de Arundel House, que conocemos gracias a los grabados de Hollar y de Esselens, donde se muestran ventanas rectangulares, típicas de la arquitectura Tudoriana. Además, aunque la verdadera galería daba al Thames, la orilla sur del río era una zona poblada y de mala reputación, sin ninguna semejanza con el paisaje idílico que aparece en el cuadro. La vista que se abre en la fingida ventana es en realidad un *trompe l'oeil* dentro del cuadro<sup>39</sup>. Hay que destacar aquí el estilo específico de arquitectura: la galería pintada tiene el techo altísimo, es muy elegante, y se asemeja a los palacios clasicistas que se pueden encontrar en la Roma del renacimiento. Sin embargo, no nos hallamos aquí ante un edificio específico. Más bien se transmite la idea de un palacio antiguo como una alegoría del carácter poderoso de su dueño.

Como contraste, algunas de las estatuas del cuadro son piezas reales que se formaban parte de la colección. Es el caso de la Venus (fig. 11), apostada junto al portal abierto hacia el río, así como el llamado Homero (fig. 12), en el lado derecho.

Lord Arundel aparece así representado en la pintura tanto junto a antigüedades específicas y reales por él poseídas, como en el alegórico e imaginario escenario clásico que los alberga.

Combinando objetos reales y conocidos con otros alegóricos, el pintor logra proveer de verisimilitud al conjunto, fomentando así su imagen como escenario del poder.

Esta forma de autorepresentación era posible dentro de una esfera privada limitada a un distinguido grupo de recipientes. Al escoger este espacio limitado, símbolo de su cautela, a pesa de ser alguien prestigioso en el mundo de la corte, Arundel evitaría sufrir el cruel destino de sus antecesores.

Las opciones de Arundel sobre la presentación de su colección de arte eran en definitiva parangonables con la función del Lord en el mundo político y en la esfera privada. El punto de vista de sus contemporáneos refleja el éxito de la estrategia de Arundel.

<sup>38</sup> British Museum Bronze n° 847.

<sup>39</sup> Una técnica apreciada durante el renacimiento inglés, véase Orgel, *Early Modern Visual Culture...*, 255.

Como austero y reservado miembro de la *nobilitas* mas alta del país, estandarte del decoro, la justicia y el cuidado de las tradiciones, el papel de Arundel se asemejaba al de sus expuestos relieves e inscripciones: poco llamativos pero de gran calidad. Incluso su modo de vestirse se asemejaba al modo en que exponía sus antigüedades en el jardín: el Lord adoptaba vestidos negros y austeros – el llamado estilo español – simbolizando los ideales de la *nobilitas* y de la caballería<sup>40</sup>. Arundel revitalizaría, además, el *High Court of Chivalry* con el apoyo del rey<sup>41</sup>.

Por todo ello, el noble era apreciado tanto por personas influyentes como por escolásticos. Contemporáneos como Sir Edward Walker alababan públicamente a Arundel como modelo de la aristocracia inglesa<sup>42</sup>. Tal aprecio se manifestó, por ejemplo, cuando el rey, enfadado con Arundel, le encarceló en el *Tower* o le exilió de Londres. En tales casos, el *House of Lords* se negó a reunirse hasta el retorno de Arundel, lo cual provocaría finalmente la reconciliación entre Carlos y el Lord<sup>43</sup>. Este apoyo fue siempre notable, a pesar de que Arundel nunca ocultaría sus vínculos con el vaticano y sus gerentes políticos, una actitud enojante en la Inglaterra protestante siempre temerosa de conjuras del Vaticano<sup>44</sup>.

Sus amistades políticas más perdurables estaban asentadas en torno a su ambición coleccionista: John Selden y Robert Cotton eran amigos políticos que, por su educación y cultivado conocimiento de la antigüedad actuaban asimismo como consejeros jurídicos. El conde de Pembroke y Arundel disfrutaban de una noble y cordial competencia como coleccionistas de antigüedades, que en realidad era la base de su colaboración política. Estas amistades adquirirían relevancia, por ejemplo, cuando Selden y Cotton fueron encarcelados por una supuesta traición, acusados por el parte de amigos políticos del asesinado Buckingham, el rival de Arundel<sup>45</sup>. Mientras el rey liberó a Cotton tras haber comprobado que la acusación contra él era falsa, declarando que se trataba de un acto de clemencia causado por el parto de su primer hijo, Pembroke y Arundel se unieron para liberar a Selden de la cárcel, argumentando que les hacia falta su asistencia como consejero jurídico<sup>46</sup>.

<sup>40</sup> Cust, R., *Charles I. A Political Life*, Harlow 2005, 150. El mismo Carlos I adoptaría este estilo de vestir introducido por Arundel.

<sup>41</sup> Cust, *Charles I...*, 189.

<sup>42</sup> Walker, E., "A Short View of the Life of the Noble and Excellent Tho. Howard, Earl of Arundel and Surrey, Earl Marshal of England, etc.", in: Walker, E., *Historical Collections of Several Important Transactions Relating to the Late Rebellion and Civil Wars of England Not Published in My Lord Clarendon's History Or Any Other*, London 1707.

<sup>43</sup> Walter, "A Short View...", 213. Aunque el trato se publicó en 1707, éste databa del 17 Junio de 1651. La tardanza de la publicación se explica por la situación política de la Inglaterra de los años 1650.

<sup>44</sup> Cust, *Charles I...*, 146-147. En los tiempos en que actuaba como Comandante en jefe de las fuerzas armadas inglesas, Arundel llegó a una reunión entre los consejeros reales en la carroza de Jorge, embajador del Papa.

<sup>45</sup> Reeve, L.J., *Charles I and the Road to Personal rule*, Cambridge 1989, 162.

<sup>46</sup> Reeve, *Charles I...*, 156.

Por otro lado, las colecciones provocaban asimismo discordias políticas. Una de ellas acabaría por quebrar la amistad entre Buckingham, favorito del rey, y Arundel en 1625, en relación a ciertos asuntos políticos<sup>47</sup>. Ambos diferían en su idea de la obtención del poder: como contraste a Arundel, Buckingham luchó activamente por el poder, dejando sentir claramente su influencia sobre el rey<sup>48</sup>. Anteriormente a 1625 Arundel había ayudado al conde, por ejemplo, a coleccionar esculturas antiguas gracias a sus múltiples contactos. Tras la ruptura entre ambos, Arundel se convertiría en su adversario y, con la ayuda de sus gerentes en Turquía, dejaría a Buckingham en un segundo plano en la carrera del coleccionismo, provocando el gran enfado de este último.

Este enojo se manifestaría tanto en polémicas sobre su supuesta actitud prepotente como en el menosprecio a la colección de obras de arte antiguo Arundeliano: Buckingham le acusaba entre otras cosas de coleccionar piedras deformadas y desfiguradas<sup>49</sup>. Lord Clarendon, otro adversario de Arundel, declararía que la acumulación de inscripciones sobre las que no entendía ni palabra tenía la única finalidad de aumentar su orgullo ya de por sí insoportable<sup>50</sup>.

Por su vínculo con la antigüedad, Arundel crearía un autorretrato oficial como reservado y digno profesor de los valores tradicionales, como estandarte a seguir por otros aristócratas ingleses y por escolásticos. Su dedicación a acumular oficios importantes y poder se manifestaba en las conexiones y amistades políticas conseguidas, defendidas y quebradas a través del arte antiguo y su uso<sup>51</sup>. En otras palabras: política, coleccionismo y exhibición de arte eran en realidad caras de la misma moneda; la recepción de la antigüedad actuaba como trasfondo y escenario de amistades, decisiones políticas, y posiciones del poder<sup>52</sup>.

### ARUNDEL COMO EMBAJADOR CULTURAL.

La colección de arte de Thomas Howard, Lord Arundel, no era solamente un pasatiempo de disfrute o un medio para aumentar sus conexiones y su poder. Sus

---

<sup>47</sup> Sobre las negociaciones diplomáticas del Lord en torno al matrimonio del infante con una Española o Francesa y su actuación en la guerra de los 30 años, véase por ejemplo Reeve, *Charles I...*, 181-187.

<sup>48</sup> Sobre Buckingham y Arundel véase Sharpe, *Early Modern England...*, 209-45.

<sup>49</sup> Buckingham to Roe, 19.7.1626, Richardson 1740, p. 5 (cit. en Howarth, *Lord Arundel...*, 77). En realidad, John Selden traduciría para Arundel la inscripción del Marmor Parium, publicándola en su volumen *Marmora Arundeliana* en 1628. Ese año fue una época de intensas discusiones políticas entre Arundel y Selden (debidas al conflicto con Buckingham, quien sería asesinado ese mismo año) y sobre las obras antiguas Arundelianas recientemente llegadas del este.

<sup>50</sup> Howarth, *Lord Arundel...*, 79.

<sup>51</sup> Sharpe, "The Earl of Arundel...", 209-45.

<sup>52</sup> Sharpe, "The Earl of Arundel...", 239-244.

antigüedades –relieves, inscripciones, elementos arquitectónicos<sup>53</sup>, y escultura– eran siempre accesibles a artistas y escolásticos. De forma particular, Arundel deseaba erigirse en protector de las artes visuales, que languidecían a causa de un cierto menosprecio en comparación con la literatura.

Una muestra de este menosprecio era el conflicto entre Inigo Jones, arquitecto del clasicismo y antiguo amigo de Arundel, y el poeta exaltado Jonson. Jonson nunca aceptó las artes visuales como equivalentes a la literatura, considerándolas inferiores y mera artesanía más que obras de arte. Por esa actitud siguió enojando a Jones hasta provocar la ruptura entre las dos fuerzas motoras de las máscaras reales<sup>54</sup>.

La recepción de la colección Arundeliana en las artes visuales aparece ilustrada, por ejemplo, en un dibujo de Homero realizado por Rubens (fig. 13)<sup>55</sup>. El pintor utilizó las antigüedades Arundelianas como base del dibujo del poeta (véase la llamada estatua de Homero, fig. 12). Sobre el impacto de las mismas en las artes escénicas ya hemos visto el ejemplo de la escenografía con piezas de la colección como modelo.

Arundel patrocinaría además a académicos como Selden y Francis Junius, el último empleado como bibliotecario, y apoyaría la publicación de su colección de inscripciones y pinturas en formato de libro, con la idea de crear un museo de papel (*paper museum*). Con esta finalidad, Arundel reclutaría a grabadores flamencos como Wenceslaus Holler, Lucas Vorsterman y Hendrick van der Borcht, quienes se encargaron de ilustrar las obras de arte<sup>56</sup>. Este deseo de posibilitar el acceso a su colección a través de su publicación a adeptos entusiastas era un rasgo único del carácter del coleccionista Arundel, una cualidad extraordinaria en aquella época<sup>57</sup>. A pesar de ello, tan sólo la publicación de Selden de la colección de inscripciones acabaría viendo finalmente la luz del día<sup>58</sup>.

No obstante, Arundel y el grupo de académicos de su entorno contribuyeron a difundir el conocimiento adquirido gracias a su colección y biblioteca por los medios de las traducciones, publicaciones y cartas escritas a través de la llamada *Republic of Letters*, una red internacional de académicos, cuya correspondencia permitía intercambiar nuevas ideas y conocimientos a través de Europa<sup>59</sup>.

<sup>53</sup> Véase por ejemplo los fragmentos del friso del Trajaneo de Pérgamo, Howarth, *Lord Arundel...*, fig. 52.

<sup>54</sup> Howarth, *Lord Arundel...*, 81.

<sup>55</sup> 1605, hoy en Staatliche Museen zu Berlin. Además, derivó de la Cabeza de Homero el retrato del Saturno en su cuadro *La Gouvernment de la Reine* (1624, hoy en el Louvre).

<sup>56</sup> Jaffé, D., (e.a.), *The Earl and Countess of Arundel: Renaissance Collectors*, London 2005, 20.

<sup>57</sup> Jaffé, *The Earl and Countess of Arundel...*, 21.

<sup>58</sup> Selden, J., *Marmora Arundelliana*, London 1629.

<sup>59</sup> Jaffé, *The Earl and Countess of Arundel...*, 13. Junius trasladó del latín al inglés libros como, por ejemplo, *The Paintings of the Ancients* (1638). La condesa Alatheia, esposa de Arundel, estaba el motor de estos translaciones.

Arundel visionó su colección como medio de intercambio: tal como las esculturas eran percibidas y estudiadas por escultores, arquitectos, y pintores de su época<sup>60</sup>, el noble albergaba el deseo de que las inscripciones y fragmentos provenientes de lugares conocidos por la literatura antigua pudieran inspirar asimismo a literatos<sup>61</sup>. Arundel soñaba así que su colección pudiera ser el puente y el enlace entre ambas esferas.

### EL FIN DE LOS SIGNOS DEL PODER.

Tras la muerte de Carlos I (1649) y Thomas Howard, Lord Arundel (1646), ambas colecciones de arte antiguo y contemporáneo padecieron similares destinos<sup>62</sup>.

Tras la ejecución de Carlos I, el parlamentario Oliver Cromwell mandó realizar un inventario de objetos, poner precio a cada pieza, y organizar la venta pública del patrimonio real<sup>63</sup>. Éste incluía tanto pertenencias personales como vestidos, insignias reales, libros, y joyas, bienes de la corte como platería, y, por supuesto, la colección real del arte. Aparte de lograr fondos, la función de la venta era borrar de la memo-

<sup>60</sup> Howarth, *Lord Arundel...*, 82-83.

<sup>61</sup> Howarth, *Lord Arundel...*, 81. Howarth sugiere que el deseo de unir el arte y la literatura habría sido la razón principal de la acumulación de inscripciones y otro tipo de obras antiguas poco llamativas por parte de Arundel. Tal reflexión parte de una idea preconcebida de lo que constituye arte y lo que no. En mi opinión, deberíamos tener en cuenta la factible posibilidad de que Arundel ciertamente considerara todos los monumentos antiguos sin excepción como obras preciosas y artísticas, testigos inestimables de la historia, al margen de su estado de fragmentación o su ausencia de llamativa belleza. En este contexto, no podemos olvidar que la mayoría de las esculturas de la galería de antigüedades estaban fragmentadas y fueron completados tras su llegada a Inglaterra por escultores contemporáneos - este fue el caso, por ejemplo, de la estatua de Homero y de la Venus que aparecían a prima vista intactos en el cuadro de Mijtnens. Además, desde el punto de vista económico, no parece probable que Arundel gastara enormes sumas de dinero para adquirir monumentos fragmentados y poco atractivos con la única finalidad de atraer el posible interés de los escritores. Sobre la recepción de la antigüedad en obras literarios de Jonson véase por ejemplo el epigrama sobre el muerte de su primera hija (Epigrams 1616: n° 22), moldeado sobre el epigrama de Marcial 5.34 sobre una chica esclava muerta, véase Martindale, C., "Reception", in: Kallendorf, C.K., *A Companion to the Classical Tradition*, Malden-Oxford 2007, 298-299.

<sup>62</sup> Brown, J., *Kings and Coinnoisseurs, Collecting Art in Seventeenth-Century Europe*, New Haven-London 1995, 59-61, *cfr.* también Howarth, *Lord Arundel...*, 218.

<sup>63</sup> MacGregor, A., "The King's Goods and the Commonwealth Sale, Materials and Context", in: MacGregor, A. (ed.), *The Late King's Goods, Collections, Possesions and Patronage of Charles I in the Light of the Commonwealth Sale Inventories*, London-Oxford 1989, 13. El parlamento decidió de vender el patrimonio real el 4 de Julio de 1649. La venta misma comenzó el día 20 de Julio. En el invierno de 1651, la mayoría de las posesiones de Carlos I ya habían sido compradas. El resto fue vendido antes del verano de 1653, MacGregor, "The King's Goods...", 16. El dinero proveniente de la venta fue utilizado para pagar los militares y empleados civiles del gobierno y para satisfacer a los acreedores del difunto rey. Algunos de ellos recibieron las obras de artes mismas como pago de deudas, lo cual provocaría su dispersión por toda Europa. MacGregor, "The King's Goods...", 16-17.

ria a través de la dispersión tanto el esplendor real como la legitimación del poder del rey ejecutado. Al mismo tiempo, se aseguró el negar a un posible vengador y sucesor los medios para la apropiación del carisma real. Como ironía histórica, el método elegido se parecía muchísimo a la práctica ceremonial de los Romanos, las ventas del patrimonio por subasta tras la llamada *damnatio memoriae* del emperador<sup>64</sup>.

La venta extraordinaria se desarrolló en la residencia real del ejecutado, en Somerset House en el lujoso barrio de The Strand, casi al lado de la residencia de Arundel<sup>65</sup>. Aparte del patrimonio de Carlos I, también se vendieron partes de las colecciones de algunos de sus consejeros, el llamado grupo Whitehall, incluyendo obras de arte pertenecientes a Arundel y a su competidor asesinado Buckingham<sup>66</sup>.

Al reestablecerse la monarquía en 1660 bajo el mando de Carlos II, se intentaría reunir a través de la compra la dispersada colección. Se estableció así una comisión para encontrar a las personas que habían comprado obras de arte del difunto rey y los convencieron para venderlas a Carlos II. Aunque sólo se ofreció un quinto del valor de cada pieza, la iniciativa fue no obstante bastante exitosa. Esto demuestra la simpatía transmitida tanto por el rey difunto, considerado mártir, como por el nuevo monarca. Para este último, la reunión de la espléndida colección de arte de su antecesor representaba un símbolo de estatus, de la continuación del reino, y de legitimación. Actualmente, parte de las esculturas de la colección real, como el Borghese Gladiador y el falso Hércules Farnese, se encuentran de nuevo expuestos en jardines palatinos, en este caso en el parque del palacio real Windsor<sup>67</sup>.

En cuanto a la colección de Arundel, tanto él como su esposa vendieron parte de las obras de arte, especialmente pinturas contemporáneas, para sostenerse económicamente durante los tiempos duros de la guerra civil y del exilio, sin ingresos frecuentes y con deudas amontonadas<sup>68</sup>. De ese modo, cuando su nieto empezó a buscar compradores para su patrimonio, gran parte de las obras más exquisitas habían sido vendidas o se hallaban en Flandes, donde las había llevado el matrimonio Arundel por razones de seguridad durante la guerra<sup>69</sup>. Su estatus de heredero fue además puesto en duda por competidores, lo cual facilitó la venta dispersas del legado artístico de Arundel por parte de varios contendientes.

---

<sup>64</sup> García Morcillo, M., *Las ventas por subasta en el mundo romano: la esfera privada*, Barcelona 2005, *passim*.

<sup>65</sup> MacGregor, "The King's Goods...", 16.

<sup>66</sup> Brown, *Kings and Coinnoisseurs...*, 59.

<sup>67</sup> East Terrace Garden, Kurtz, *The Reception of Classical Art in Britain...*, 43.

<sup>68</sup> Brown, *Kings and Coinnoisseurs...*, 60-63.

<sup>69</sup> Brown, *Kings and Coinnoisseurs...*, 61.

No obstante, la mayoría de las obras de arte antiguas de Lord Arundel fue regalada por su nieto al museo Ashmolean de Oxford en 1667<sup>70</sup>. Otras partes de la colección de antigüedades, vendidas en 1691 a Sir William Fermor y utilizadas para adornar su casa y parque en Easton Norton, Northhamptonshire, llegaron al museo Ashmolean en 1755<sup>71</sup>. Gracias a esos donativos, la prestigiosa colección de antigüedades, orgullo de este coleccionista culto y discreto, se encuentra hoy en día en su mayor parte unida.

En fin, Carlos I y Thomas Howard Lord Arundel crearon las primeras colecciones importantes de antigüedades en Inglaterra a pesar de sus enfoques diferenciados sobre el empleo de obras de arte. Tras sus muertes, su papel como impulsores de la recepción del legado del mundo antiguo continuó siendo un punto de referencia para sus compatriotas<sup>72</sup>. Gracias al afán y dedicación de ambos a acumular, estudiar y exponer antigüedades, el legado del mundo antiguo se asentaría como parte fundamental de la educación y cultura, creando la base de la formación de varias generaciones de nobles ingleses.

---

<sup>70</sup> Lord Henry Howard. Dentro de esa partida de antigüedades Arundelianas se encontraba por ejemplo el Marmor Parium, Kurtz *The Reception of Classical Art in Britain...*, 46-47. Una excepción notable es la llamada cabeza de Homero, que fue vendida por Henry en 1720 y, tras otra venta, regalada al British Museum en 1760, Howarth, D. (e. a. eds.), *Thomas Howard, Earl of Arundel, Patronage and Collecting in the Seventeenth Century*, Oxford 1986, 62.

<sup>71</sup> Por ejemplo el Relieve de las Medidas. Kurtz, *The Reception of Classical Art in Britain...*, 47.

<sup>72</sup> Peacham, *The Compleat Gentleman* (1634, ed. 1661) 107, citado por Kurtz, *The Reception of Classical Art in Britain...*, 44. Interesante resulta que la nueva edición del *Compleat Gentleman* se publicara tras el fin del mandato del parlamento y el acceso al trono de un nuevo rey, Carlos II.



Fig. 1. El original del llamado Borghese Gladiador (Louvre, Lewandowski).

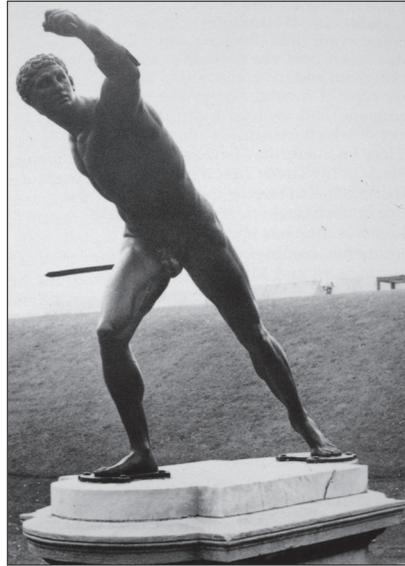


Fig. 2. Borghese Gladiador, molde de le Sueur (MacGregor, A., "The King's Goods...", fig. 34).



Fig. 3. El original del Hércules Farnese (Wikimedia Commons).



Fig. 4. Hércules de le Sueur, llamado Hércules Farnese (MacGregor, A., "The King's Goods...", fig. 33).



Fig. 5. El original del Hércules con el niño Telepho (Wikimedia Commons).



Fig. 6. Le Sueur, busto de Carlos I (Stourhead) (MacGregor, A., "The King's Goods...", fig. 39).

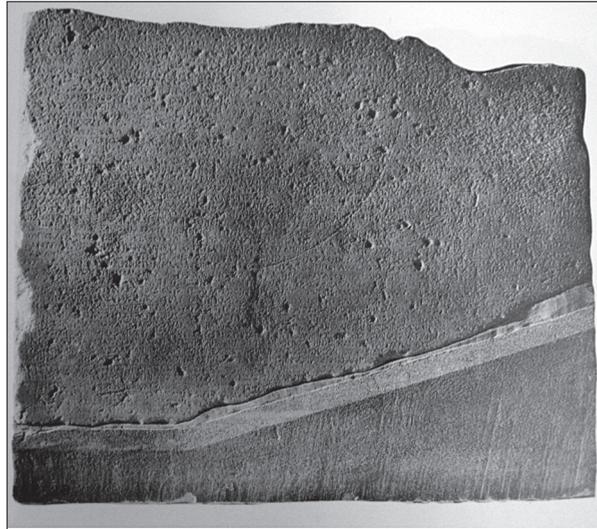


Fig. 7. Marmor Parium (Howarth, D., *Lord Arundel...*, fig. 57).



Fig. 8. Relieve de las Medidas.

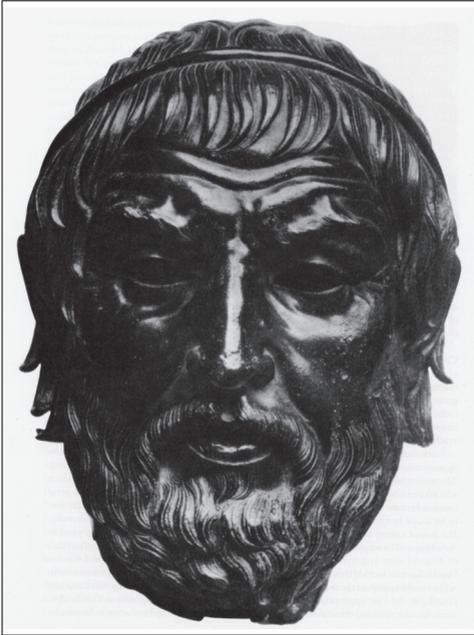


Fig. 9. La llamada Cabeza de Homero (Howarth, D. *Lord Arundel...*, fig. 58).

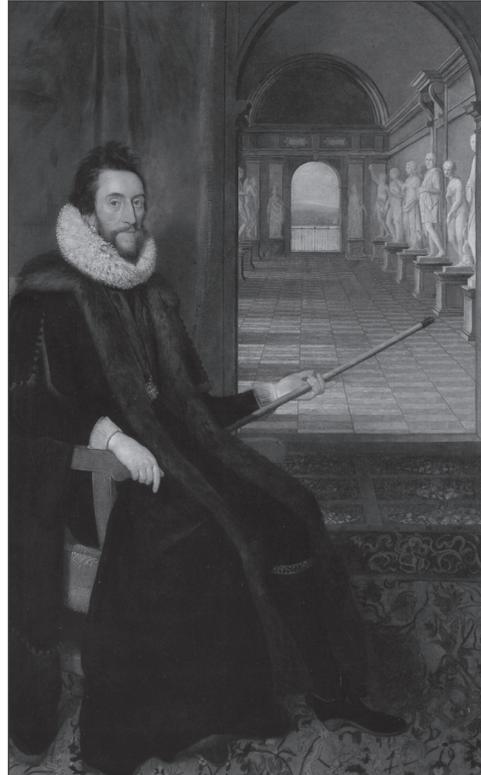


Fig. 10. Thomas Howard, Lord Arundel. Retrato de Mijtens (Howarth, D. *Lord Arundel...* colour plate 2).



Fig. 11. La llamada estatua de Venus (Howarth, D. *Lord Arundel...*, fig. 109).



Fig. 12. La llamada estatua de Homero (Howarth, D. *Lord Arundel...*, fig. 49).



Fig. 13. Rubens, imagen a base de la llamada estatua de Homero (Howarth, D. *Lord Arundel...*, fig. 50).

## MODELOS E IMÁGENES DEL TEATRO ANTIGUO EN LOS PALACIOS DEL RENACIMIENTO

CARMEN GONZÁLEZ ROMÁN\*

### *Resumen.-*

En la configuración de determinados palacios y villas del Renacimiento en Europa están presente, de modo más o menos explícito, los modelos e imágenes del teatro antiguo. La idea del teatro antiguo desarrollada por los primeros humanistas italianos generó un amplio repertorio de figuras y metáforas que pasaron a formar parte del universo simbólico que impregnaba la cultura, la literatura y las artes en general.

### *Abstract.-*

The models and imagery of the ancient theatre are, to a greater or lesser extent, explicitly present in the layout of certain Renaissance palaces and villas in Europe. The concept of ancient theatre developed by the first Italian humanists spawned a wide variety of figures and metaphors which later became part of the symbolic universe pervading culture, literature and the arts in general.

*Palabras clave:* Teatro, Palacios, Antigüedad, Renacimiento.

*Key words:* Theatre, Palaces, Antiquity, Renaissance.

“Los romanos antiguos hicieron anfiteatros para hacer diversos juegos públicos y también para representar diversas cosas, pero esos edificios no estaban habitados excepto por algún guardia para vigilar el lugar. Ahora me ha venido al pensamiento el querer disponer una habitación para un rey fuera de la ciudad, dicha habitación será de forma oval como acostumbraban los antiguos romanos”

Serlio, S. *I sette libri dell'architettura*, Venezia 1584.

La idea del teatro antiguo desarrollada por los primeros humanistas italianos generó un amplio repertorio de figuras e imágenes que pasaron a formar parte del universo simbólico que impregnaba las distintas manifestaciones culturales, en particular la li-

---

\* Universidad de Málaga, Departamento de Historia del Arte. Correo electrónico: romancg@uma.es/romancg@hotmail.com.

teratura y las artes. La aspiración a reproducir el modelo teatral clásico se manifestó tanto en la práctica escénica como en la arquitectura. Se construyeron edificios teatrales promocionados por círculos aristocráticos o académicos de índole humanística, se adaptaron variados ámbitos palaciegos a las necesidades de la representación dramática, y además, en la configuración de determinados palacios o villas están presentes de modo más o menos explícito los modelos e imágenes del teatro antiguo.

Las imágenes fantasiosas del teatro que ofrecen los estudios realizados por numerosos eruditos y artistas del Renacimiento no son meras especulaciones, sino que constituyen un deseo de vivificar en el presente el valor moral y el sentido mítico-religioso del teatro de la Antigüedad. Un aspecto particularmente interesante que aparece reflejado en ellos es la forma del teatro antiguo que, en su origen, fue asociada a la idea de un edificio centralizado, con frecuencia inspirado en el Coliseo. Aquellos “teatros imaginarios”, en ocasiones constituían alegorías o metáforas que utilizaban la imagen del teatro clásico como emblema para ejemplificar el vicio o la virtud, como sucede en el tratado de Filarete o de Francesco Colonna. Pero también hallamos otras figuraciones teatrales en la obra teórica de arquitectos como L. B. Alberti, Francesco di Giorgio o Cesariano, entre otros.

Leon Battista Alberti es el primer teórico que con rigor científico se ocupó de señalar las características del anfiteatro y de discernir las diferencias tipológicas y funcionales entre teatro y anfiteatro. Pero aún cuando la línea iniciada por Alberti es continuada por otros humanistas relevantes como Fra Giocondo, Giuliano da Sangallo o Francesco di Giorgio, la confusión entre teatro y anfiteatro permanece en los círculos humanistas del siglo XV.

La mitificación del Coliseo era ya evidente en la Edad Media, período en el que este edificio representaba la inmortalidad del mundo y, por su forma la globalidad. Pero será a partir del siglo XV cuando, suprimidas las viejas historias de los *Mirabilia*, las nuevas guías artísticas demuestren el interés por los restos de la Antigüedad y den origen a una amplia iconografía del Coliseo, interpretado la mayoría de las veces como teatro.

La asimilación de un cuerpo centralizado a la idea del teatro es evidente en los grabados que ilustran la portada de numerosas ediciones de Terencio. En ocasiones, como en la portada latina de la Biblioteca Nacional de París, el teatro aparece claramente definido por un grueso muro cilíndrico. En otra famosa edición de Terencio, publicada en Venecia en 1487, encontramos el grabado titulado *Coliseus sive Theatrum* (fig. 1). La sección del edificio nos sitúa en el mismo escenario donde un actor o poeta está interpretando o recitando, aunque el remate de dicha construcción indica su planta ovalada, por lo que podría tratarse de una interpretación del Coliseo.

La idea del teatro antiguo como edificio centralizado aparece igualmente en la edición de Terencio publicada en Lyon en 1493. Aquí se representa como un templete elevado sobre un basamento que contiene dependencias subterráneas. Desde el pun-

to de vista de la representación, la imagen mantiene la interpretación hecha en los siglos XIII y XIV sobre la representación clásica, es decir, la división entre poeta y actor, entre el que recitaba el texto y la mímica del actor. Franco Ruffini llamó la atención sobre esta portada por considerar que en ella el teatro se representa como símbolo de edificación moral, y así, en la parte inferior del grabado se representa el vicio, frente a la virtud alcanzada a través de una escalera que conduce propiamente al teatro.

De nuevo como edificio centralizado aparece el teatro en la edición de Terencio publicada en Estrasburgo en 1496. Este edificio, monumento de desbordante decoración goticista, posee una estructura cilíndrica interior pero parece claramente concebido como una torre-mirador, como lugar para ver y ser visto, tal y como fue definido por Cassiodoro: “*theatrum graeco vocabulo visorium dominantes, quod eminus astantibus turba conveniens sine aliquo impedimento videatur*”<sup>1</sup>. La etimología del término teatro como *visorio* fue recuperada por Pellegrino Prisciani, humanista ferrarense de la segunda mitad del siglo XV, en su tratado *Spectacula* a partir de la *Roma instaurata* de Flavio Biondo. Estas figuraciones, más o menos fantasiosas, en las que el teatro se concibe como mirador, recuerdan un tipo de iconografía del Coliseo en la que este edificio adquiere el mismo significado, como vemos en un grabado del siglo XV.

Una interesante imagen del teatro entendido a la manera del Coliseo es la que ofrece Filarete en su *Tratado de Arquitectura*. De este modo describe la peculiar residencia que él denomina “casa del Vicio y de la Virtud”: “Haremos un edificio del modo que he dicho arriba, y se dividirá en siete partes... será de forma redonda y cuadrada, a la manera del Coliseo...”<sup>2</sup>.

El Coliseo se convierte, en la mente de Filarete, en un edificio redondo y cuadrado, edificio inexistente como tal aunque recreado en la memoria y la fantasía (fig. 2). La “Casa del vicio y de la virtud” de Filarete representa un lugar digno y solemne en consonancia con el valor otorgado por otros humanistas al teatro. De modo similar, Leon Battista Alberti en la novela titulada *Ecatomfilia*, da una lección de amor utilizando un teatro como marco arquitectónico de la narración.

Francesco Colonna en el *Sueño de Poliphilo* (Venecia, 1499) utiliza de nuevo la imagen del Coliseo como fuente de inspiración para la descripción de una edificación que llama *Teatro de Venus* (fig. 3). En la planta del Teatro de Venus, Colonna inscribió un cuadrado en un círculo, obteniendo así cuatro sectores en la circunferencia, y cada sector lo subdividió a su vez en ocho espacios mediante columnas. Esta concepción planimétrica de dicha construcción estaría en la línea de las soluciones dadas

<sup>1</sup> Cassiod., *Var. IV*, p. 643; *cfr.* Prisciani, P., *Spectacula*, Aguzzi, D. (ed.), Franco Cosimo Panini, Modena 1992, 38.

<sup>2</sup> Filarete, *Tratado de Arquitectura* (ca. 1465), Pedraza, P. (ed.), Ephialte, Vitoria-Gasteiz, 1990 304.

por los teóricos de la arquitectura del *Quattrocento* a la planta del teatro clásico. Así, el esquema geométrico basado en la combinación del cuadrado y el círculo lo hallamos en Francesco di Giorgio y en L. B. Alberti, quien utilizó en su tratado esta combinación y dispuso de forma radial la estructura del teatro. Por su parte, Pellegrino Prisciani, en su manuscrito *Spectacula*, nos dejó una interpretación gráfica del principio de estructura básica para diseñar el teatro muy similar al dibujado por Francesco Colonna.

Todas las soluciones planimétricas antes mencionadas pueden considerarse interpretaciones gráficas del problema que el texto de Vitruvio planteaba acerca del teatro pues, en efecto, el arquitecto romano hablaba de la inscripción de cuatro triángulos equiláteros en el círculo de base de la planta del teatro. En este sentido, destacados teóricos y arquitectos del Renacimiento interpretaron en sus ediciones del tratado de Vitruvio el teatro descrito por el arquitecto romano. Es el caso, entre otros, de Fra Giocondo y de Cesariano, o de Palladio en las ilustraciones realizadas para la edición de Daniele Barbaro.

La primera edición de Vitruvio que contenía grabados fue la de Fra Giocondo, quien, en esta edición publicada en 1511, e interpretando el texto vitruviano, dibujó para el teatro latino la figura del círculo con los cuatro triángulos equiláteros inscritos en él. Partiendo de esta figura base, las distintas partes del teatro las hizo coincidir con los lados o con los ángulos de los triángulos, resultando de dicha organización un edificio escénico de gran amplitud que, curiosamente, no muestra ningún elemento que lo una a la *cavea* o espacio reservado a los espectadores. En 1513 se publica una segunda edición en Florencia, y en esta ocasión la planta se inscribe en un rectángulo circundado por una línea de mayor grosor. Este espacio rectangular recuerda las estancias que se usaban en los palacios para las representaciones dramáticas, pudiendo dichos salones estar presentes en la mente del grabador al dibujar la planta del teatro. Asimismo, recuerda la planta del teatro diseñada años más tarde por Serlio, para quien el teatro es una gran sala rectangular con gradas semicirculares cuyos extremos quedan embutidos en los muros laterales.

En la edición de Cesariano llama especialmente la atención la imagen del exterior del teatro (fig. 4). De nuevo, es inevitable la referencia al Coliseo en su versión de *Templum-solis* ofrecida por los *Mirabilia* durante la Edad Media, es decir un edificio de forma circular cubierto por una gran cúpula de bronce dorado.

Dentro del universo figurativo que el modelo de teatro clásico genera en la Edad del Humanismo, cabe citar la descripción que Giulio Camillo hace de su teatro de la memoria. El teatro de Camillo, aunque no está destinado a la representación dramática sino a la reconstrucción nemotécnica, puede considerarse una propuesta a añadir a las interpretaciones dadas por los humanistas sobre los edificios teatrales de la Antigüedad. Parece ser que consistía en una gran máquina de dimensiones monumentales, que reproducía la forma semicircular de la *cavea* de un teatro. Este espacio

estaba dividido en siete sectores (cada uno referido a un planeta), y cada sector se desarrollaba sobre siete escalones ocupados por imágenes nemotécnicas. El teatro de Camillo constituyó un prototipo imitado por otros teóricos o filósofos herméticos que, ahondando sobre la forma de los edificios teatrales, llevaron a cabo otras reconstrucciones escénicas. Sería el caso del inglés Robert Fludd, cuyo sistema de la memoria también se basa en lo que denomina “teatros”, si bien con este término se refería sólo al escenario.

La recuperación del edificio teatral clásico se fue gestando en el círculo de humanistas romanos. Tiraboschi en su *Storia della letteratura italiana* nos dice que fue en Roma donde se empezaron a representar en los *cortili* de los más ilustres Prelados las Comedias de Terencio y Plauto, y destaca en especial la labor desarrollada en este sentido por el cardenal Raffaello Riario. La afirmación realizada en el siglo XVIII por Tiraboschi coincide con la información aportada a finales del siglo XV por otro eminente filólogo, Sulpizio di Veroli, autor de la primera edición impresa del tratado de arquitectura de Vitruvio, publicada en Roma entre 1483 y 1490.

Sulpizio estuvo entre 1470 y 1475 en Roma, donde tenía una escuela de letras, y frecuentaba los ambientes de Pomponio Leto y del cardenal Raffaello Riario. Pomponio Leto poseía una Academia de estudios de la Antigüedad entre cuyas actividades destacaban las teatrales, encaminadas a la representación de autores clásicos. Por su parte, el cardenal Riario ejerció una labor de mecenazgo sobre la mencionada Academia romana organizando representaciones en su palacio y promoviendo otros espectáculos en lugares relevantes del pasado de la ciudad como el castillo de Sant’Angelo o el Foro romano. Los pomponianos, como eran conocidos los miembros de la citada Academia, trataron de reconstruir en sus representaciones dramáticas la escena clásica. Para ellos, la estructura de la fachada de los *cortili* romanos constituía el elemento que más se aproximaba a la concepción de la *scena* vitruviana y para ello utilizaron, en más de una ocasión, el patio del palacio de Riario: el palacio de la Cancillería, obra de Bramante, donde por cierto se reutilizaron columnas procedentes del teatro de Pompeyo. Téngase en cuenta que ninguno de los teatros antiguos que pervivían en Roma en el siglo XV habían conservado el *frons scaenae*, por lo cual los humanistas debieron hacerse una idea a través de las fuentes clásicas o de su propia imaginación. Además, la descripción que L. B. Alberti hizo en su tratado *De re aedificatoria*, sobre la escena antigua era con pórticos superpuestos, a imitación de las casas privadas.

Michela di Macco llamó la atención sobre la influencia del modelo arquitectónico del Coliseo o del teatro Marcello en la estructura de los *cortili* romanos, especialmente en el del Palacio de la Cancillería, donde el último piso de la fachada repite la disposición de las pilastras sobre un muro coronado por ménsulas tal y como aparece en el Coliseo. Según di Macco, este hecho se explica por la declarada función teatral que la Cancillería asume en los primeros años del *Cinquecento*, promovida por el Cardenal Riario y los Pomponianos. No obstante, la estructura del

*cortile* organizado en dos pisos superpuestos de arquerías y un tercero adintelado es un esquema que Bramante emplea también en el *cortile di San Damaso* en el Vaticano, con una estructura que tiene una repercusión inmediata en Europa en el Palacio Wawel de Cracovia (1507-1536) donde se aprecia la solución bramantesca.

Pero la plasmación definitiva del teatro vitruviano tardará en llegar, y mientras tanto, el concepto humanístico del teatro antiguo se inserta en determinados ámbitos palaciegos. Un ejemplo excepcional de simbiosis entre la arquitectura teatral y la palaciega fue el Patio del Belvedere (1503-1514), obra realizada por Bramante en el Vaticano (fig. 5). La solución dada por Bramante al encargo del Papa Julio II de unir la villa del Belvedere de Inocencio VIII con el palacio papal consistió en crear una amplia plaza, cercada en sus dos lados más largos por *loggias*; el lado estrecho, próximo al palacio, se construyó en forma de medio anfiteatro con filas de asientos escalonadas para los espectadores que asistieran a los torneos o festejos varios que allí se celebraran; en dirección al Belvedere, el terreno ascendía por lo que este primer patio se cerró con una escalinata que servía también de gradas a los espectadores.

La idea de reconstruir materialmente el teatro clásico en el ámbito palaciego se repetirá en otros singulares proyectos que no llegaron a realizarse: el de Rafael en la villa del cardenal Giulio de Medici en Roma (villa Madama) y el teatro Farnese de Vignola en Piacenza. La villa Madama comenzada hacia 1516, se organiza en torno a un patio circular central (fig. 6), alrededor del cual los edificios están dispuestos sobre los ejes de una cruz, pero cada uno de ellos constituye una estructura independiente. Se pensaba construir el teatro en la falda de la colina de modo que quedara oculto desde el patio por el muro trasero del escenario. Es decir, a diferencia del Belvedere de Bramante, no estaba previsto que formara parte de una perspectiva escenográfica de carácter unitario. Este teatro fue diseñado por Rafael siguiendo el modelo vitruviano, que conocía bien, ya que él mismo se encargó de realizar las ilustraciones para la traducción que el humanista Fabio Calvo hizo en 1514 del tratado de Vitruvio, traducción ésta que quedó inédita. El teatro de Villa Madama vendría en definitiva a proporcionar un espacio adecuado para la representación de las comedias humanísticas escritas para la corte de León X, que por su forma y contenido rivalizaban con las de Terencio y Plauto.

La villa Madama servirá de modelo a otro importante ejemplo de integración de un teatro en el conjunto edilicio de un palacio: el Palacio Farnesio en Piacenza, comenzado en 1558 y obra de Giacomo Barozzi da Vignola. Los diseños y descripciones conservados indican la presencia de un *cortile* rectangular circundado en tres de sus lados de pórticos, mientras que el cuarto lado estaba formado por un hemiciclo con gradas para los espectadores.

Existían precedentes interesantes de este tipo de organización espacial en proyectos anteriores, como el realizado por Giuliano da Sangallo en 1488. Sangallo, inspirándose en el modelo de villa clásica había proyectado un palacio para el rey de

Nápoles en el que combinaba espacios abiertos y cerrados en formas rectangulares, cuadradas, semicirculares o circulares. En el centro del complejo dispuso un amplio patio rectangular rodeado de varios niveles de gradas. El carácter teatral de este complejo arquitectónico resulta evidente y es aún más acusado que el de la villa de Poggio Reale en Nápoles, diseñada por Giuliano da Maiano y mandada construir en 1487 por iniciativa de Alfonso de Aragón.

Los proyectos citados hasta ahora constituyen soluciones diversas al interés por insertar el teatro clásico en un contexto palaciego, pero el influjo del teatro romano actuó también sobre la concepción y organización de las fachadas de los edificios, como ya he señalado anteriormente en especial al referirme al patio de la Cancillería. Otro ejemplo singular, en este sentido, lo constituye la *loggia* del Palacio Cornaro en Padua, realizada por Giovanni Maria Falconetto en 1524. Este espacio, situado en el lado trasero del patio, muestra una fachada abierta con cinco calles cuya disposición se asemeja bastante a la de un *frons scaenae*, y de hecho, este espacio se utilizó como escenario de representaciones teatrales.

Todos estos precedentes fueron, probablemente, tenidos en cuenta por Serlio cuando publicó en París en 1545 *El segundo libro de perspectiva*, en el que incluía por primera vez un tratado sobre las escenas. En él describe la planta de un teatro y el alzado en perspectiva de la escena. Además, según afirma Serlio, toda la teoría escénica desarrollada en este libro fue puesta en práctica por él mismo con anterioridad en un teatro construido en Vicenza, un teatro de madera que se levantó en un gran *cortile* cuyo ancho fue ocupado por las gradas y cuya escena se apoyaba en una *loggia*. Además del conocimiento de las empresas arquitectónicas antes señaladas, la propia experiencia de Serlio en el terreno de la escenografía inducirían al arquitecto a incluir, en el Libro Séptimo de su tratado, publicado póstumamente en 1575 y dedicado a *Delle case fuori della città*, numerosas villas en cuyas plantas reproduce el esquema semicircular o circular del teatro. En uno de sus proyectos, Serlio diseñó una villa con “un enlosado de forma teatral”. La planta de esta villa (fig. 7) reproduce la de los teatros romanos, situando así el arquitecto el pequeño *cortile* semicircular en lo que sería la *orchestra* y haciendo coincidir el salón el espacio ocupado en los teatros por la *cavea* de modo que todo el conjunto podría quedar inscrito en un círculo, al igual que el esquema vitruviano del teatro:

“el diámetro de este patio tendrá XLVIII pies del cual se sube al enlosado de forma teatral, teniendo sus apoyos en balaustres. A un lado de este, por un pasaje C se entra en una gran sala D en forma de medio círculo, su ancho es de XXIII pies. Esta está hecha para el invierno, porque al nacer el sol...”<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Serlio, S., *I sette libri dell'architettura*, (Venezia 1584), Arnaldo Forni, Bologna 1978, 38 (la traducción es de la autora de la comunicación).

También Serlio utilizó en sus villas la forma oval en patios donde el recuerdo de la planta del anfiteatro resulta evidente. Así, la asociación de la forma oval del anfiteatro con la arquitectura palaciega se hace evidente en el *progetto XL* del *Libro Sexto*, donde Serlio propuso una habitación para el rey en forma de anfiteatro, justificando de este modo la insólita tipología:

“Los romanos antiguos hicieron Anfiteatros para hacer diversos juegos públicos y.... Ahora me ha venido al pensamiento el querer disponer una habitación para un rey fuera de la ciudad, dicha habitación será de forma oval como acostumbraban los antiguos romanos”<sup>4</sup>.

En la obra arquitectónica de Palladio se aprecia también cierta correspondencia con las formas teatrales. De entrada, cabe destacar que desde su actividad más conocida, es decir, como diseñador de numerosas villas, se advierte el interés por insertar el edificio en un paisaje que constituyera, como él mismo expresó, un teatro. El concepto de teatro perfilado por Palladio, lo conocemos a través de una serie de dibujos, especialmente los que realizó para la edición del tratado de Vitruvio elaborado por Daniele Barbaro. Estos dibujos se basan probablemente en los estudios de los restos de los teatros romanos de Verona, Roma y especialmente del teatro Berga de la propia Vicenza. Palladio, antes de diseñar el teatro Olímpico por encargo de la Academia Vicentina, realizó el *apparato* y la escenografía para diversas celebraciones y representaciones dramáticas que tuvieron lugar en el ámbito de la Academia. Las descripciones que nos han llegado de estas representaciones, ponen de manifiesto que el teatro diseñado aquí por Palladio rompía con las reglas escenográficas codificadas por Serlio en el Libro Segundo, es decir, se apartaba del modelo de escenario en perspectiva. En efecto, la descripción que nos dejó el secretario de la Academia Olímpica, Paolo Chiapini, nos permite afirmar que se trató de un intento de restitución del teatro clásico: el escenario contaba con una *frons scaenae*, con dos pisos, decorada con estatuas y bajorrelieves y abierta con un triple pasaje a través de los cuales se disponían escenas con relieves en perspectiva. El espacio ocupado por los espectadores era un graderío semicircular rematado por una galería de columnas y estatuas. De esta forma nuestro arquitecto se nos muestra sabedor de los logros experimentados en el terreno de la perspectiva teatral aunque sin renunciar a los principios clásicos perseguidos por el artista.

Con anterioridad a la construcción del Olímpico, en torno a los años 1564-65, Palladio volvió a construir en Venecia otro teatro de madera, en esta ocasión para la *Compagnia della Calza*, promotora del espectáculo. Fue, en palabras de Vasari “*un mezzo teatro di legname a uso di Coliseo*” que se levantó, según apuntan algunas fuen-

<sup>4</sup> Serlio, *I sette libri...*, 24.

tes, en el gran atrio corintio del monasterio de la Caridad, obra del propio Palladio<sup>5</sup>. Un nuevo proyecto fue llevado a cabo por Palladio en 1576, quien en aquella ocasión diseñó un circo que podría identificarse con el teatro de madera, circular o levemente elíptico, desmontable y utilizado periódicamente para manifestaciones hípicas del Ayuntamiento vicentino, el cual se ocupó de su conservación hasta casi finalizar el siglo XVIII.

Un reflejo de todas estas experiencias se encuentra en algunas de sus villas, y en particular, en la villa Barbaro, construida por encargo de su mentor Daniele Barbaro, para el que realizó los dibujos de la edición del libro de Vitruvio. En la villa Barbaro vemos empleado el semicírculo en un patio situado en la parte posterior de la villa, siendo este espacio ocupado por un ninfeo cuya fachada escenográfica no deja de evocar las realizaciones llevadas a cabo en el terreno de la escena por el propio Palladio.

Tal y como señaló Fernando Checa, “las variadas y multiformes exigencias de la representación del poder llevaron a la arquitectura palaciega europea a un amplio experimentalismo que abarcó no sólo temas decorativos sino todo aquello que tenía que ver con la distribución interna del palacio desde un punto de vista práctico”<sup>6</sup>. Así, en la organización del palacio, se tuvo en cuenta con frecuencia el espacio destinado a las fiestas y representaciones teatrales, tal y como aparece, por ejemplo, en el ensayo de Francis Bacon titulado *De la edificación*:

“Describiremos un palacio suntuoso, haciendo de él un modelo breve... Por tanto digo en primer lugar que no se puede tener un palacio perfecto salvo que tenga dos partes distintas: una parte para los festines... y otra parte para la familia; la una es para las fiestas y espectáculos vistosos y la otra para habitarla... Yo pondría en el lado entero de la parte destinada a festines sólo una buena habitación al final de la escalera de unos doce metros de altura; y debajo una sala de vestuario y preparación para los días del espectáculo”<sup>7</sup>.

Además de los modelos palaciegos citados hasta ahora, exponentes del influjo ejercido por el teatro en la cultura del Renacimiento italiano, encontramos interesantes ejemplos de mayor o menor grado de connotación teatral en otros países del ámbito europeo. Un ejemplo singular se encuentra en la obra del más importante de los arquitectos franceses del siglo XVI, Philibert Delorme, quien llevó a cabo en Francia la primera iniciativa consciente de patio palaciego destinado para la función teatral

<sup>5</sup> Cfr. Puppi, L., *Andrea Palladio. Opera completa*, Milano 1977, 355. Ackerman, J. S., *Palladio*. Madrid 1987, 172.

<sup>6</sup> Checa, F., “La difusión europea del Renacimiento”, en: Ramírez, J. A. (Dir.), *Historia del Arte*, Madrid 2001, 153.

<sup>7</sup> Bacon, F., *De la edificación*, cfr. Checa, F., “La difusión europea del Renacimiento” en Ramírez, J. A. (Dir.), *Historia del Arte*, Madrid 2001, 157.

en el *Château-Neuf* de Saint Germain-en Laye. El *Château-Neuf* o *théâtre*, como se le llamaba con mayor propiedad en tiempos de Enrique II, se comenzó en 1557 y disponía de un patio central cuadrilobulado. André Chastel señaló que en este palacio tuvieron lugar representaciones teatrales y subrayó, respecto al trazado del patio, la disposición en forma de anfiteatro a modo de “*petit colisée quadrilobé*” inscrito en el interior de la mansión<sup>8</sup>.

El motivo de la exedra lo había empleado Delorme en el castillo de Anet, en este caso con una función práctica de pasaje entre dos niveles. Pero el recuerdo del anfiteatro, que estudió Delorme en Roma, se dejó sentir con claridad en el Palacio de las Tullerías, cuando en cada una de las dos alas laterales del palacio trató de edificar un anfiteatro oval a *l'antique* (fig. 8).

No obstante, el empleo del círculo o el semicírculo con gradas es una solución típicamente manierista que podría derivar de Serlio quien, además de los proyectos antes señalados para villas, había realizado el aparato para la entrada de Enrique II de Francia en Lyon (1548), construyendo en aquella ocasión una logia en forma de exedra. El influjo del trazado en hemiciclo, que conviene recordar había sido utilizado por Bramante en el cortile del Belvedere vaticano con una función decididamente teatral, llegará como veremos a la arquitectura palaciega de otras partes de Europa, pero todavía en la Francia del siglo XVI lo hallamos en el diseño de J.A. du Cerceau para un *Château idéal*. De los proyectos fantásticos de este arquitecto destaca un castillo cuya planta cuadrilobular deja en el centro un patio interior provisto de gradas y encuadrado por obeliscos. Este proyecto se inspira probablemente en el *Château-Neuf* de Delorme pero, tal y como indicó Chastel, ilustra de maravilla el espíritu de una arquitectura civil que lleva a la exaltación de la función teatral. No obstante, la idea de un *cortile-cavea* está presente en numerosos modelos del tercer *Livre d'architecture* de J.A. du Cerceau donde se aprecia de forma más o menos evidente la influencia que en su arquitectura tienen los edificios antiguos para los espectáculos.

Un interesantísimo eco de la simbiosis teatro-palacio en correspondencia con la figura de la exedra lo encontramos en los tratados del arquitecto alemán Josep Furtttenbach. En su tratado *Architectura Civilis* (1628), Furtttenbach sitúa dentro de un palacio un teatro de planta ovalada distribuido en dos plantas. En la planta baja (fig. 9) se refiere al *Theatro* como a “un gran salón”, el cual muestra en un lado la parte que corresponde a una *scena* y frente a ella, en el lado opuesto, un ninfeo (*grotta*). Entre ambos elementos se disponen nueve pequeñas habitaciones, que funcionan como *loci* de la memoria que ilustran acerca de las distintas áreas de conocimiento abarcadas en la *Architectura Civilis*. Resulta inquietante la presencia del ninfeo en uno de los lados de la sala si bien, en el contexto de la arquitectura del Renacimiento

---

<sup>8</sup> Chastel, A., “Cortile et Théâtre” en: Jacquot, J. (coord.), *Le lieu théâtral a la Renaissance*, Paris 1986, 46.

italiano, el empleo de estos *teatri dell'aqua* fue bastante frecuente. Encontramos su uso tímidamente en el palacio del Té (1526-1534), o en la villa Giulia (ca. 1550), y un ejemplo excepcional del desarrollo de este espacio aparece en la villa Barbaro de Palladio, por citar algunos ejemplos. Los *teatri dell'aqua* representan, en este sentido, la asimilación de la figura de la exedra a la de espacio teatralizado dentro de una organización palaciega; además, dichos espacios acuáticos funcionaron en muchos casos a la vez como ámbitos nemotécnicos. En la planta alta del citado palacio y en correspondencia con el teatro de la primera planta Furtttenbach sitúa de nuevo un espacio que denomina *Theatro* y es aquí donde alude explícitamente a la imagen del teatro clásico transmitida por los humanistas:

“uno llega a la galería situada sobre los gabinetes por las escaleras i i y pasa por los pasillos 3 3 3 3 a los asientos situados en torno a un círculo *como un teatro Romano*, a ver la obra o lo que es representado”<sup>9</sup>.

La concepción espacial centralizada del teatro antiguo se manifiesta de modo sorprendente e imaginativo en el proyecto de Furtttenbach contenido en una sección del *Mannhaffter Kunstpiegel* (*El noble espejo del arte*, 1663). El *Shawspilsaal* consiste en una “espléndida habitación principesca” pensada para llevar a cabo en ella diversas actividades, la mayoría relacionadas con la vida palaciega. Así justifica Furtttenbach el proyecto:

“...una noble paz ha sido ratificada y aquellos que permanecen en esta vida se alegrarán y lo celebrarán con un entretenimiento noble y digno de alabanza. De aquí que haya necesidad de una espléndida habitación principesca para las reuniones, para el esgrima, los torneos de a pie, para la acrobacia, los bailes, los banquetes y las representaciones, será necesario construir una habitación grande y ancha para que un gran número de personas puedan ver sin ningún problema”<sup>10</sup>.

El diseño de la planta está realizado a partir de una habitación central de forma octogonal de 73 pies de ancho, con una entrada principal situada en un lado del octógono, y en el lado opuesto la salida. En otros dos lados aparecen sendos bufés, muebles con puertas utilizados en los banquetes que permiten introducir los platos sin ser vistos en el salón desde una parte trasera, donde estará oculta la cocina. Para utilizar el *Shawspilsaal* como teatro, Furtttenbach convierte uno de los lados del oc-

<sup>9</sup> Furtttenbach, J., *Architectura Civilis*, cfr. Kernodle, G. R., *The Renaissance stage. Documents of Serlio, Sabbatini and Furtttenbach*, Miami 1958, 189 (la traducción y el subrayado es de la autora de la comunicación).

<sup>10</sup> Furtttenbach, J., *Mannhaffter Kunstpiegel*, cfr. Kernodle, G. R., *The Renaissance stage...*, 245-246.

tógono en escenario, y cuando desea organizar un banquete principesco, de manera que entre plato y plato los actores representen obras, se podían construir cuatro escenarios que serían contemplados por los invitados sentados a una mesa redonda situada sobre una plataforma móvil que sería girada sutilmente.

En España, se llevaron a cabo proyectos y construcciones efímeras que trataron de reproducir la idea del teatro antiguo a partir del tipo de esquema o planimetría desarrollada en Italia. En nuestro país, hasta la construcción del coliseo del Buen Retiro (1638-1640) no podemos hablar de edificio teatral construido *ex profeso* dentro de un conjunto palaciego. Sin embargo, la presencia de espacios teatralizados en la arquitectura palaciega española del Renacimiento se puede constatar desde fechas muy tempranas. Desde el Palacio de Carlos V en Granada, hasta los primeros festejos celebrados en el Palacio del Buen Retiro, pasando por las representaciones organizadas en el *salón dorado* y otras dependencias del antiguo Alcázar madrileño, encontramos un número importante de referencias a representaciones dramáticas en las que no se escatimaba en presupuesto e imaginación.

El Palacio de Carlos V en Granada contaba con un *quarto para fiestas* (indicado con la letra C en la planta) que era utilizado para banquetes, representaciones teatrales, bailes y demás festejos. Este salón estaba situado en el ala norte de la plaza que precede a la fachada principal. Pero el modelo italiano de villa-teatro se plasma en la España de Felipe II de forma excepcional y explícita en el proyecto de unir el Alcázar con la Casa de Campo (fig. 10). La idea partió del Doctor Benegas, que era mandatario de Felipe II en el tribunal de la Santa Sede y propuso realizar, según sus propias palabras:

“un coliseo para representaciones teatrales y funciones de corte, un jardín aterrazado como el que existía en Roma en el cortile del Belvedere del Vaticano”<sup>11</sup>.

El proyecto se inspira, como es evidente, en la obra de Bramante y fue encargado a Patricio Caxesi, pintor y arquitecto italiano, quien dibuja dos semicírculos con estatuas, nichos, pilastras y escaleras descendientes y sitúa en un frente una fachada cóncava, a modo de frente de escena. El resultado evoca por un lado el teatro a la antigua, y por otro, la forma oval refleja su inspiración en el anfiteatro clásico. Aunque el antiguo Alcázar de Madrid contaba entre sus dependencias con un salón destinado a la celebración de festejos denominado *Sala grande*, que pasará a llamarse en el siglo XVII *Salón dorado* o *Salón de Comedias*, existen noticias de otras dependencias del Alcázar que sirvieron de marco para la representación de comedias. En aquellos espacios habilitados en determinadas ocasiones para representaciones teatrales, jus-

<sup>11</sup> Cfr. Casa Valdés, Marquesa de, “Proyecto de Caxesi para unir el Palacio con la Casa de Campo”: *Reales Sitios*, 68, 1981.

tas, torneos, etc., podemos apreciar el interés por insertar la idea del teatro antiguo en el contexto palaciego. Así, en 1623 se construyó un anfiteatro a imitación de los antiguos bajo las ventanas de la Galería del Cierzo:

“En imitación del anfiteatro de la antigüedad, se formó un circo debajo de las ventanas de la galería del cierzo de Palacio, de madera alta como tres cuerpos de hombre y en el que se echó un robusto león a los lebreles de Irlanda”<sup>12</sup>.

Durante el reinado de Felipe III, se llegó a construir en el Palacio de Valladolid una sala de saraos que debió superar en lujo y ostentación al *Salón grande* del Alcázar madrileño. Resulta interesante apreciar cómo, en la descripción que figura en las relaciones sobre las fiestas celebradas en 1605 por el bautizo del príncipe Felipe, esta sala destinada a espectáculos varios no se ajustaba a la planimetría del teatro antiguo y, sin embargo, se equiparan determinadas partes de la misma con la organización de los teatros antiguos:

“Fabricolo Francisco de Mora trazador maior de su magestad. Tiene çien-to y cincuenta pies de largo y cincuenta de ancho, y otros tantos de alto, un corredor que la rodea..., y muchas puertas por donde se comunica toda la fábrica con deuida correspondencia, como lo auia en los teatros antiguos”<sup>13</sup>.

A partir de 1633, con el avance de las obras de construcción del palacio del Retiro, un gran número de festejos comenzaron a realizarse en sus dependencias. Jonathan Brown ha señalado respecto a este palacio que “en España este tipo de edificación era nuevo, pero pertenecía a una categoría bien definida de villa italiana suburbana provista de teatro, cuyos antecedentes se remontaban a la construcción del Patio del Belvedere en el Vaticano en 1505 y cuyo mejor ejemplo lo constituía el Palazzo Pitti”<sup>14</sup>. Pero la tipología del anfiteatro subsiste en España dado que la función original de dicho edificio encajaba a la perfección con el interés de la realeza por determinados tipos de espectáculos. Destaco la construcción en 1631 de un anfiteatro, según nos relata Pellicer y Tovar:

“Levantado para la ‘fiesta agonal’ celebrada en el jardín del Retiro el 12 de octubre, en la que soltaron, dentro de ese circo de madera de 50 pasos de circunferencia, un león, un tigre, un oso, una zorra, un mono, un camello, un

<sup>12</sup> Almansa y Mendoza, A. de, *Cartas de..., Novedades de esta Corte y avisos recibidos de otras partes*, 1621-1626, Madrid 1886, *cfr.* Gállego, J., “El Madrid de los Austrias: un urbanismo de teatro”: *Revista de Occidente* 73, Madrid 1969, 47, n. 53.

<sup>13</sup> *Cfr.* Ferrer, T., *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe II*, Londres 1991, 127-128.

<sup>14</sup> Brown, J./ Elliot, J.H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid 1988, 71.

caballo, una acémila, un toro, dos gallos y dos gatos monteses... Felipe IV mató al toro, que se desmandaba, desde su palco, de un arcabuzazo, hazaña que mereció los elogios encendidos de todo el Parnaso español”<sup>15</sup>.

El teatro antiguo adquirió, por tanto, a partir del Renacimiento, el valor de edificio emblemático. La arquitectura palaciega constituye un reflejo de la aspiración a reproducir la forma de dicho teatro, no tanto por su utilidad para la práctica escénica, como por la necesidad de completar el significado del edificio con un símbolo clave de la Antigüedad.

---

<sup>15</sup> Pellicer y Tovar, J., *Anfiteatro de Felipe el Grande*, Madrid 1631, *cfr.* Gállego, “El Madrid de los Austrias...”, 47, n. 54.

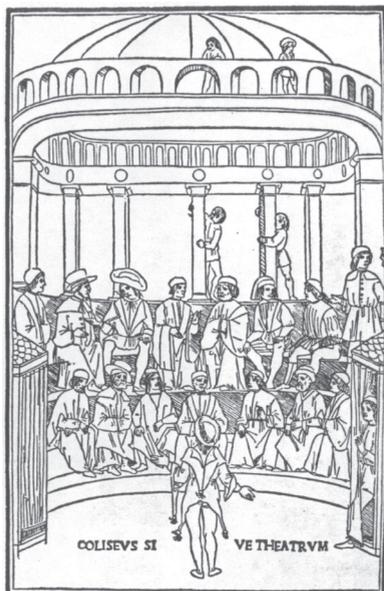


Fig. 1. *Coliseus sive Theatrum*, Terencio. Portada de la edición de Venecia, 1497.

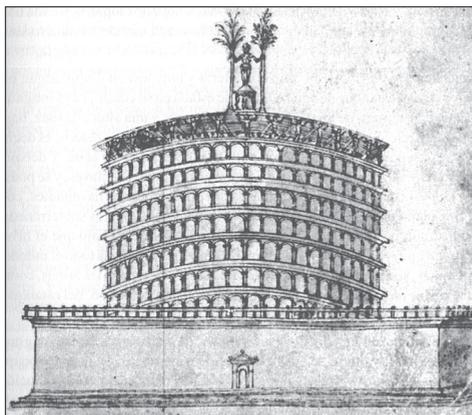


Fig. 2. Filarete, *Tratado de Arquitectura*, "Casa del Vicio y de la Virtud", ca. 1465.

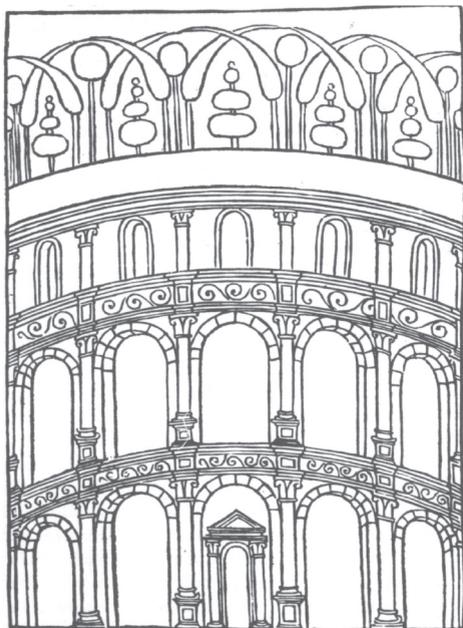


Fig. 3. F. Colonia, *El Sueño de Polifilo*, "Teatro de Venus", 1499.

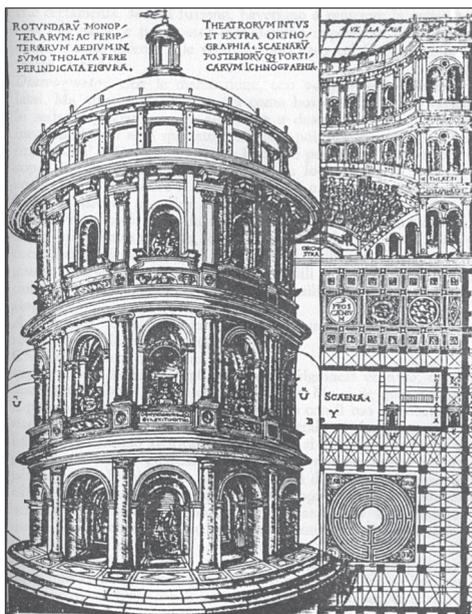


Fig. 4. C. Cesariano, *Vitruvius... de latino in vulgare*, "Teatro latino", 1521.

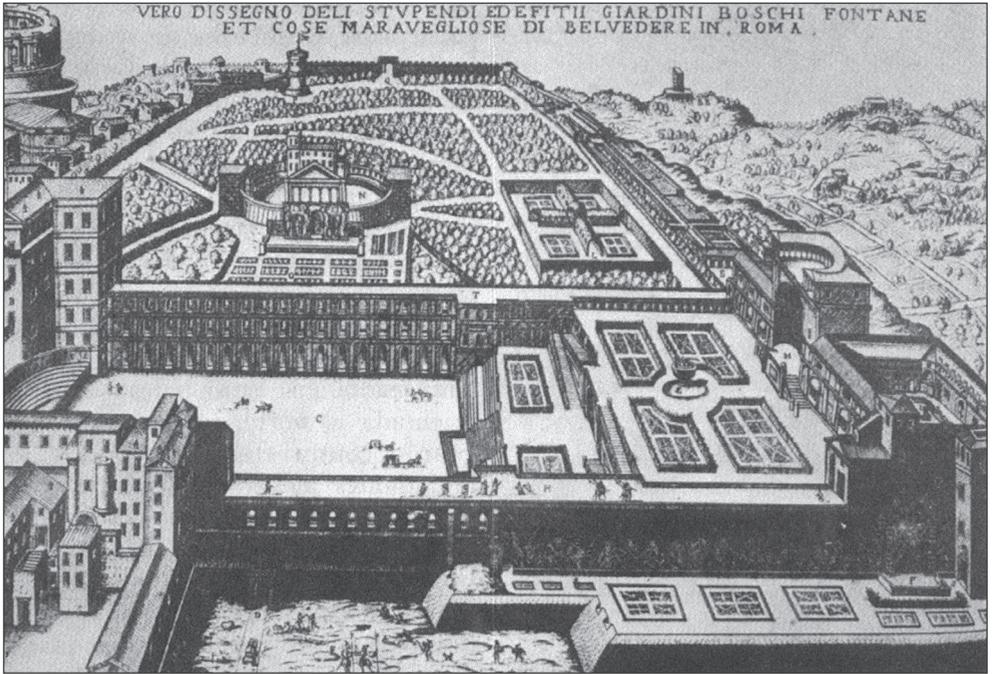


Fig. 5. Bramante, *Cortile del Belvedere* (Vaticano), 1506.

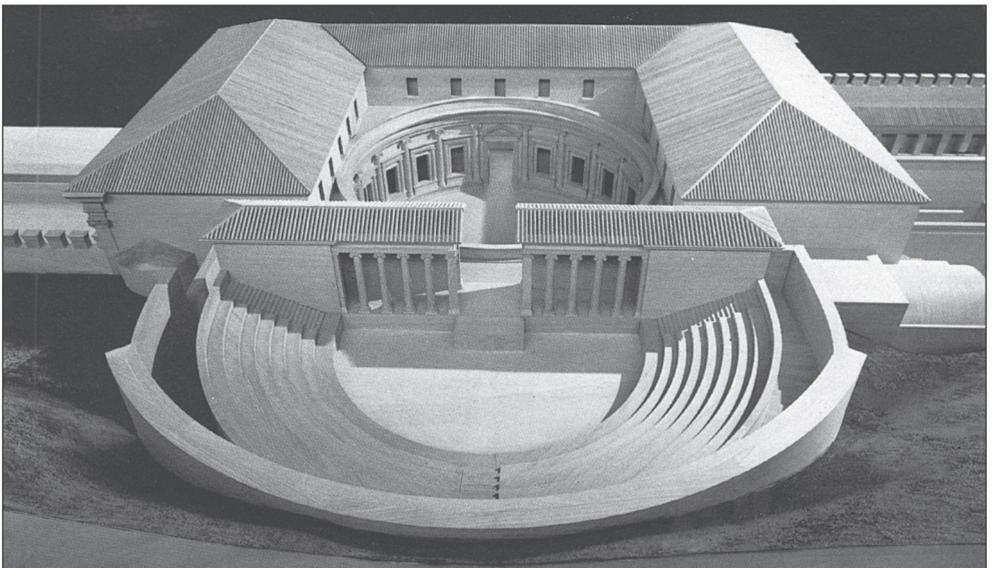


Fig. 6. Rafael, *Villa Madama*, maqueta del proyecto, 1516-1520.

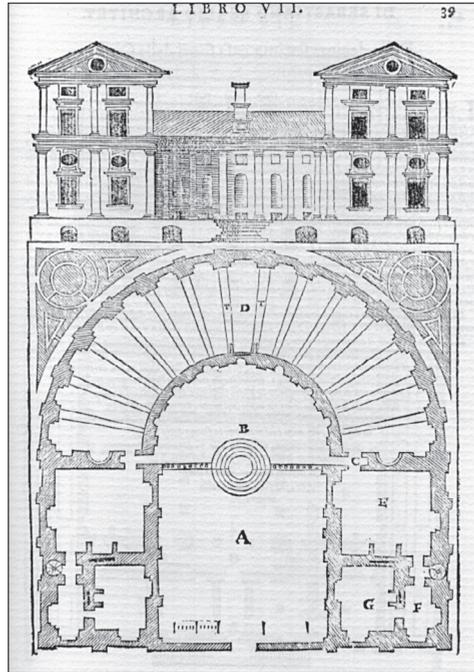


Fig. 7. Serlio, Libro Séptimo. *Delle case fuori della città*, cap. XVI, 1575.

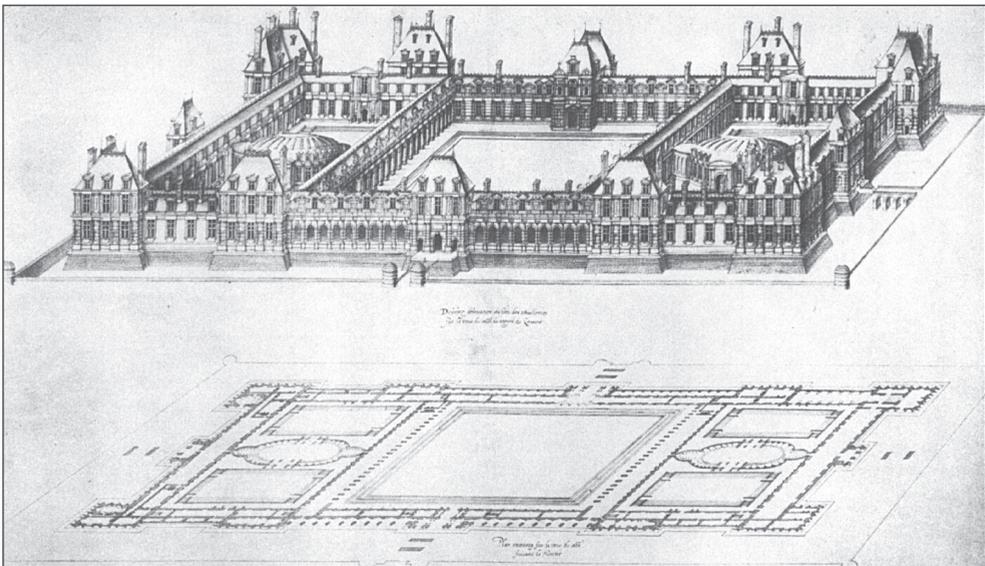


Fig. 8. P. Delorme, *Palacio de las Tullerías*, (Dibujo de J.A. du Cerceau), comenzado en 1564.

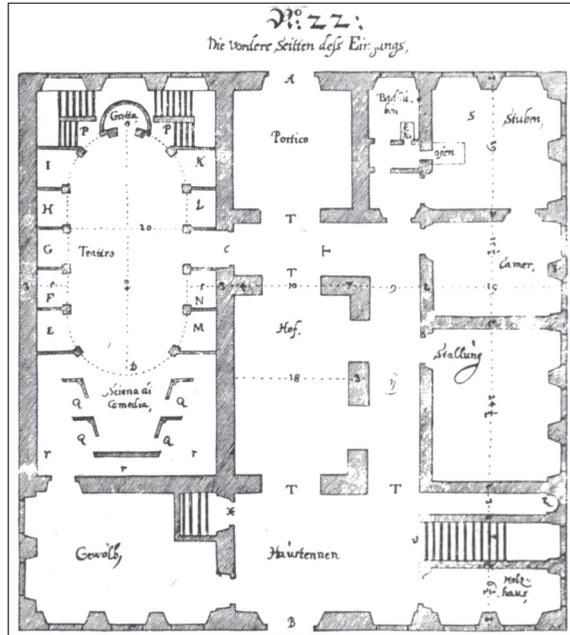


Fig. 9. J. Furttentbach, *Architectura Civilis* (planta baja del teatro).

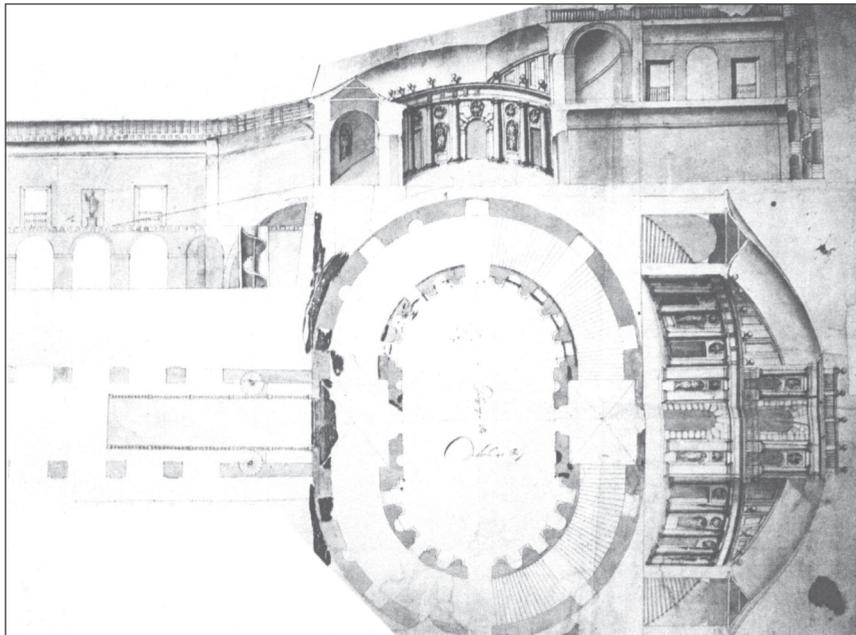


Fig. 10. Patricio Caxesi. Proyecto de unir el Alcázar con la Casa de Campo, ca. 1565.

# PAESTUM IMAGERY IN EUROPEAN ARCHITECTURE

CHRISTIANE KUNST\*

## *Abstract.-*

The history of the reception of Paestum demonstrates to what extent the viewing and understanding of ancient monuments depends on the concepts for interpretation an academic community is providing. However, the reception of ancient monuments creates processes of adoption, which become entirely independent of the monuments themselves. Thus, the past frames the present, but the present alienates at the same time the perception of the past: the historical Greeks were transformed into an ideal people, a people whom Wilhelm von Humboldt wanted to educate the German mind. In consequence, historical studies cannot impart the absolute truth about the past, but rather reflect to a high degree the attempt to come to terms with the present.

## *Zusammenfassung.-*

Die Geschichte der Rezeption der Tempel von Paestum zeigt, wie sehr das Sehen und Verstehen antiker Monumente von der Form und Gestalt sowie der Idee abhängen, die eine "scientific community" ihnen verleihen. Andererseits entstehen im Verlauf der Rezeption Aneignungsprozesse, die sich völlig verselbständigen können, wie die architektonische Umsetzung der dorischen Tempel als europäische Grundidee verdeutlicht. Damit wird die Vergangenheit zum Gestalter der Gegenwart, aber die Gegenwart verfremdet gleichzeitig die Wahrnehmung der Vergangenheit, und so werden aus den historischen Griechen die Idealmenschen, an denen noch Wilhelm von Humboldt den deutschen Geist geschult wissen wollte. Die historische Wissenschaft kann keine absoluten Wahrheiten der Vergangenheit vermitteln, sie ist vielmehr als Versuch anzusehen, die eigene Gegenwart in Perspektive zu setzen.

*Key Words:* Paestum, Architecture, Winckelmann, Doric Order.

*Schlüsselbegriffe:* Paestum, Architecture, Winckelmann, Dorische Ordnung

Genuine ancient Greek architecture became the focus of European art and scholarship as late as the 18<sup>th</sup> century. Ancient architecture in general was encapsulated in Roman architecture because of the underlying belief that it had absorbed and improved the older Greek style. Nevertheless, from the second half of the 18<sup>th</sup> century on ideas and conceptions of Greek architecture were disseminating all over the continent and became a source of varying imagery.

---

\* Postdam Universität, Historisches Institut, Geschichte des Altertums. kunst@rz.uni-potsdam.de

The 18<sup>th</sup> century discovery of the Greek initiated another European Renaissance of antiquity. Its impact not only shaped the urban topographies of the following century in Europe, but also significantly influenced the style of American architecture from 1820 onwards<sup>1</sup>. Remarkably, the Greek was not discovered in Greece, nor excavated there or elsewhere. The grand remains of so-called Magna Graecia were standing in plain sight in Southern Italy and Sicily, but had been ignored almost completely during earlier phases of the discovery of antiquity. Monuments belonging to this group of remains were the temples of Paestum (Poseidonia), dating to the 6<sup>th</sup> century BC<sup>2</sup>, which were allegedly rediscovered all of a sudden around the middle of the 18<sup>th</sup> century (fig. 1).

This paper will analyse the conditions that created the widespread interest in the archaic architecture of Paestum, which had been disregarded such a long time. It will further discuss how focussing on Paestum completely reshaped the concepts regarding ancient architecture. Further, it will demonstrate how Paestum imagery was employed as semiotic system, telling a story of antiquity which had little to do with the real world of the past, but rather expressed contemporary concerns. The first part deals with the validity of the story of the “discovery” of Paestum and the ways in which the “new” knowledge was spread. In this context the role of Johann Joachim Winckelmann deserves a closer look, because he marked out all areas of the ensuing discussion and acted as an important circulator of knowledge of Paestum. In the second part I will concentrate on the architectural implementation and the redefinition of the Doric order, focussing on Germany as a case study.

When the ruins of Paestum entered the cultural awareness of Europe in the second half of the 18<sup>th</sup> century, the earlier non-observance appeared to the contemporaries extraordinary, especially given the sheer magnitude of the ruins. Accordingly, a legend telling the tale of their discovery was designed. This appeared for example in 1764 in a French travel-report written by the lawyer Pierre-Jean Grosley. Grosley tells the story of a painter’s apprentice from Naples, who had come across the temples while wandering around the region ten years earlier (ca. 1755). After having listened to his protégé’s enthusiastic report, the young man’s principal immediately hastened to Paestum. On the site he produced the first drawings of the temples, which were presented to the King of Naples, Charles III, who in turn ordered to clear the ruins from rubble<sup>3</sup>. This legend of discovery, which also found its way into the Brockhaus

<sup>1</sup> Kennedy, R. G., *Greek Revival America*, New York 1989.

<sup>2</sup> Mertens, D., *Der alte Heratempel in Paestum und die archaische Baukunst in Unteritalien*, Mainz 1993.

<sup>3</sup> Lutz, Th., *Die Wiederentdeckung der Tempel von Paestum. Ihre Wirkung auf die Architektur und Architekturtheorie besonders in Deutschland*, Diss (1986) Freiburg 1991, 28ff.; Raspi Serra, J., *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750-1830*, New York-Salerno-Rome 1986; Raspi Serra, J (ed.) *Paestum idea e immagine*, Modena 1990.

encyclopaedia of 1837, documents the efforts to rationalize the previous lack of interest by pretending Paestum had been hitherto unknown and had to be discovered like Pompeii, Herculaneum or Tarquinia.

Nevertheless, the temples were definitely known before 1755, without being imbued with any significance whatsoever. As early as 1740 the architect Ferdinando Sanfelice suggested to the king breaking up the ruins and reusing the blocks for construction work of the castle at Capodimonte<sup>4</sup>. Academic circles in Naples knew about Paestum at the latest from the first quarter of the 16<sup>th</sup> century onwards<sup>5</sup>. News of the temples circulated in print in various local history books. In the early 18<sup>th</sup> century interest deepened when the region of Naples became the target of an antiquity-fever after the discovery of Herculaneum in 1711. The count Felice Gazola, commander of the artillery at Naples, initiated a kind of working group in 1746 in order to collect news on the temples, calibrate the ruins and prepare a publication of engravings<sup>6</sup>. Erudite correspondence disseminated further knowledge, reaching Rome and the French students of architecture holding a scholarship for the renowned Prix du Rome at the latest during the forties of the 18<sup>th</sup> century. Among them was Jacques-Germain Soufflot, who became famous at the court of Louis XV and who had visited Paestum as early as 1750, delivering a report to the academy at Lyon<sup>7</sup>. English travellers visited Paestum in the early fifties.<sup>8</sup> While visits to Paestum increased only gradually before 1755, we are faced with a precipitate rise in numbers after 1760.

A driving force behind the European Paestum-tourism was Winckelmann's description of the ruins in his 1760 "Vorbericht" (Prereport) of the "Anmerkungen über die Baukunst der Alten" (Remarks on the Architecture of the Ancients), which was eventually published in 1762 in Leipzig. This was the first attempt of providing a set of reliable data about the three Doric temples in print<sup>9</sup>.

---

<sup>4</sup> Mustilli, D., "Prime Memorie di Paestum", in: *Studi in onore di Riccardo Filangieri III*, Neapel 1959, 105-121, 120.

<sup>5</sup> Mustilli, "Prime Memorie..."; Laveglia, P., "Paestum dalla decadenza alla rescoperta fino al 1860" in: *Scritti in memoria di Leopoldo Cassese II*, Naples 1971, 181-276. Winckelmann testifies before the publication various contacts with antiquarian scholars from Naples, who knew about the temples.

<sup>6</sup> D'Henry, G., "Operazioni di restauro e valorizzazione, e norme di tutela dell'area archeologica di Paestum", in: Raspi Serra, *Paestum...*, 140; Arnold, D., "Count Gazzola and the Temples at Paestum. An Influential Grand Tour Guide": *Apollo* 136, 1992, No. 366, 95-99.

<sup>7</sup> Lecture to the academy of Lyon, quoted from Raspi Sera, *La fortuna...*, I, Nr. 21. Soufflot was also involved with one of the first publications by Gabriel Pierre Martin Dumont 1764 (see D'Henry, "Operazioni di restauro...").

<sup>8</sup> Lutz, *Die Wiederentdeckung...*, 43-44. One of them was Lord North of Wroxton 1753.

<sup>9</sup> Lutz, *Die Wiederentdeckung...*, 41.

Right after his own visit to Paestum, Winckelmann had started to send letters full of admiration and enthusiasm from Rome to the erudite community: *das Erstaunendste und Liebste, das Ehrwürdigste aus dem ganzen Altertum*<sup>10</sup>.

His history of ancient art, first published in 1764, deeply influenced contemporary views of the superiority of Greek art. It was translated into French as early as 1766, followed by Italian (1779 and 1783/84) and English (1850).

The popularity of Paestum on the basis of the study of Winckelmann is also reflected by the flood of engravings published from 1764 onwards. After the first publication by Gabriel Pierre Martin Dumont in 1764, six volumes with plates devoted entirely to Paestum appeared in nine different editions<sup>11</sup>. As frame of reference it is useful to focus on the fact that only one publication provided illustrations of the Doric buildings from mainland Greece between 1758 and 1788 - Julien-David Le Roys' work "Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce" (1758)<sup>12</sup>. The introduction of mechanical reproduction techniques accelerated the spread of knowledge on Paestum<sup>13</sup>. The site became an indispensable part of the grand tour or any other type of educational voyage and was thus essential to all kind of travel literature<sup>14</sup>. As a result of this, architectural models made from cork found their way over the Alps to Germany, Sweden, England and France<sup>15</sup>. For quite a long time they remained the only examples of Greek architecture in the popular cabinets of curiosities of European celebrities.

Winckelmann's visit to Paestum was presumably so influential because the antiquarian provided a model of interpretation based on his own transfiguration of the ancient Greeks. In his early writings, composed in Dresden, Winckelmann had already presented the foundations of his view on the Greeks. He deemed them to be ideal, lost in reverie concerning time and space. To Winckelmann they appeared as guardians of "guter Geschmack" (taste) and creators of an ideal art focussed on beauty<sup>16</sup>. Elements of these aesthetics were "the beautiful" as a result of Greek customs

<sup>10</sup> Letter to Maurizio Bianconi 13<sup>th</sup> May 1758 in: Rehm, W./ Diepolder, H. (ed.) (1952-1957): *Johann Joachim Winckelmann Briefe*, I (1742-59), Berlin 1959, 430.

<sup>11</sup> Lang, S., "The Early Publications of the Temples at Paestum", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 13, 1950, 48-64.; LUTZ, 1991, 27; for a review of Dumont see 59ff.

<sup>12</sup> Stuart Revett's *Antiquities of Athens* published in 1762 contained no illustrations of the Parthenon temple.

<sup>13</sup> Arnold, D., "Facts or Fragments? Visual Histories in the age of mechanical reproduction", in: Arnold, D.- Bending, S. (eds.), *Tracing Architecture: The Aesthetics of Antiquarianism*, Oxford 2003, 30-48.

<sup>14</sup> Lutz, *Die Wiederentdeckung...*, 46ff. with the report of Pierre-Jean Grosley (1764).

<sup>15</sup> Andreae, B., "Die Tempel von Paestum. Korkmodelle aus der Zeit des Klassizismus", in: *Malerei für die Ewigkeit. Die Gräber von Paestum*, exhibition catalogue from the Bucerius Kunst Forum Hamburg, München 2007.

<sup>16</sup> Winckelmann, J.-J., *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764), *Winckelmanns Werke in einem Band*, Berlin-Weimar 1986, 188.

which were adapted to the mild climate, especially the public exposure of the naked male body, which he considered to be part of the natural, beautiful, and sublime. Further, he assumed that the beautiful as such was a result of Greek freedom. In continuation he presented the Greeks as holistic and their culture accordingly as antithesis to contemporary civilization<sup>17</sup>.

Indirectly Winckelmann assigned the temples of Paestum to the time of democratic Athens, that is to the 5<sup>th</sup> century BC. He had no idea how a Greek temple functioned and he was probably not even interested in this question, but rather relied on his sentiment. Accordingly, to name but one example, he identified the eldest of the temples – the so-called temple of Hera (fig. 2) – as a public building (a basilica or a gymnasium) on the grounds that it was missing the “religiöse Geist“ (religious spirit). Following Winckelmann, the so-called basilica was dated to the Hellenistic period. To him the Hera II-temple (fig. 3) was truly outstanding, which led him to the conviction that it must be the temple of Poseidon, relying on the assumption that the place name (Poseidonia) must have derived from the most important divinity. He considered this temple to be the link to the ideal people, the Greeks, who therein represented themselves in their originality and uniqueness.

Winckelmann’s interpretation laid the foundation of the practice of viewing the Doric temple as archetype of all architecture. Scholars were still searching for the prototype of architecture<sup>18</sup> and the Doric temple began to replace the older archetype, the “primitive hut”, which had been favoured by the baroque architects on the basis of reading Vitruvius. Le Corbusier wrote in 1922 about the Parthenon: “*Die Formen sind so völlig losgelöst von den Erscheinungen der Natur ..., sie sind so trefflich ausstudiert auf die Ansprüche, die Sonne und Baustoffe stellen, dass es aussieht, als wären sie durch die Natur selbst dem Himmel und der Erde verbunden. Hier haben wir für unser Auffassungsvermögen eine ebenso naturgegebene Tatsache wie die Tatsache ‘Meer’ oder die Tatsache ‘Gebirge’*”<sup>19</sup>.

Winckelmann arrived at his assessment of Paestum by no means from examining the temples themselves. When he travelled in May 1758 from Rome to Paestum, his judgement of Greece, which he admittedly never visited himself<sup>20</sup>, was already formed. The famous dictum characterizing Greek art as product of “edle Einfalt und stille

<sup>17</sup> Demandt, A., “Winckelmann und die Alte Geschichte“ (1982/1986), in: Demandt, A., *Geschichte der Geschichte. Wissenschaftshistorische Essays*, Köln 1997, 119-133; Sünderhauf, E.S., *Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840-1945*, Berlin 2004, 84ff.

<sup>18</sup> Rykwert, J., *On Adam’s House in Paradise. The Idea of the primitive Hut in Architectural History*. 2nd ed. Cambridge, MA 1981.

<sup>19</sup> Le Corbusier, *Ausblick auf eine Architektur (Vers une architecture 1922)*, Braunschweig 1982, 155.

<sup>20</sup> Butler, E.M., *The Tyranny of Greece over Germany*, Boston 1958, 34-35 on offers to go there.

Größe” (noble simplicity and quiet grandeur) was written in Dresden. However, it did not derive, as often claimed, from studying the famous Saxon collection of antiquities, which he hardly knew<sup>21</sup>, but from studying Greek literature and contemporary illustrations.

The fundamental importance of Roman literature to Winckelmann’s reception of Greece and the Greeks has hitherto not been studied. I would go so far as to suggest Winckelmann’s idea of the superiority of Greek art was mediated by the Roman classicism of the early Empire. His perception of the Greek temple as embodiment of naturalness, simplicity and originality, deriving from the proportions of the human body, originated in antiquity. To Vitruvius the Doric temple symbolized male *puissance*. On the development of the order of columns he notes: “Thus the Doric order obtained its proportion, its strength, and its beauty from the human figure<sup>22</sup>”. Vitruvius considered the Doric column a representation of the unadorned male character – the naked male body (Vitr. 4, 1, 7). Winckelmann enthusiastically adopted this view and circulated the Vitruvian image of the Greek temple: depicting the Doric capital as a swelling muscle, which powerfully carries the weight placed on it. This image is particularly recognizable in the bulky columns at Paestum. The influence of this body orientated concept of looking at Greek temples is still evident in modern scholarship. Gottfried Gruben, professor of History of Architecture at the TU Munich, wrote in his 2001 revised text book “Griechische Tempel und Heiligtümer”: *Die griechische Plastik ist denn auch der Schlüssel, ihre Gesetze sind zugleich die dieser Architektur [of the temples], einer plastischen, einer körperhaften Architektur, die aus dichten greifbaren Gliedern, aus Quadern, Säulen und Balken gefügt ist, in der sicheres Stehen, Tragen und Lasten ein organisches Ganzes ausmachen, in der nicht das Hohle, das Räumliche, sondern das Substanzielle, fest Umrissene, eben das Plastische geformt ist*<sup>23</sup>.

Contemporary travel literature from the 18<sup>th</sup> century provides the main evidence for the process of adopting Winckelmann’s perspectives all over Europe. The descriptions of Paestum, however, contain almost repetitive and bland expressions of appreciation<sup>24</sup>. The authors’ discomfort with what they had seen on the site of Paestum is quite apparent. They turn to standardised expressions to evade their own feelings: “*bewunderungswürdig; Majestät, edle Simplizität, das Ehrfurcht erregt; hoher Charakter erhabener Einfalt; einfache Erhabenheit*”<sup>25</sup> The sober voice of the British

<sup>21</sup> Zimmermann, K. (ed.), *Die Dresdener Antiken und Winckelmann*, Berlin 1977 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft 4) see especially the contributions by H. Protzmann and K. Zimmermann.

<sup>22</sup> Vitr. 4,1,6: *ita dorica columna virilis corporis proportionem et firmitatem et venustatem in aedificiis praestare coepit*

<sup>23</sup> Gruben, G., *Griechische Tempel und Heiligtümer* (1966), 5<sup>th</sup> comp. rev. ed. Darmstadt 2001, 8.

<sup>24</sup> Lutz, *Die Wiederentdeckung...*, 54.

<sup>25</sup> Lutz, *Die Wiederentdeckung...*, 51/ 134.

architect James Adam about Paestum (1761) characterizes quite well his view on the general ecstasy: “the famous antiquities so much talked of of late as wonders but with curiosity apart, don’t merit half the time the trouble they have cost me. They are an early unenriched Doric and scarcely provide two good views, so much for Paestum”<sup>26</sup>. The travel books attest the conflict between what people did see and what they expected or wanted to see. Winckelmann’s ideas of the Greeks did not really work for Paestum. Johann Wolfgang von Goethe, who travelled to Paestum in 1787<sup>27</sup>, wrote in his diary, later published as *Italian Journey*, for the 23rd March 1787: “*Von einem Landmann ließ ich mich indessen herumführen; der erste Eindruck konnte nur Erstaunen erregen. Ich befand mich in einer völlig fremden Welt. Denn wie die Jahrhunderte sich aus dem Ernsten in das Gefällige bilden, so bilden sie den Menschen mit, ja sie erzeugen ihn so. Nun sind unsere Augen und durch sie unser ganzes inneres Wesen an schlankere Baukunst hinangetrieben und entschieden bestimmt, so daß uns diese stumpfen, kegelförmigen, enggedrängten Säulenmassen lästig, ja furchtbar erscheinen. Doch nahm ich mich bald zusammen, erinnerte mich der Kunstgeschichte, gedachte der Zeit, deren Geist eine solche Bauart gemäß fand, vergegenwärtigte mir den strengen Stil der Plastik, und in weniger als einer Stunde fühlte ich mich befreundet, ja ich pries den Genius, daß er mich diese so wohlhaltenen Reste mit Augen sehen ließ, da sich von ihnen durch Abbildung kein Begriff geben läßt. Denn im architektonischen Aufriß erscheinen sie eleganter, in perspektivischer Darstellung plumper als sie sind; nur wenn man sich um sie her, durch sie durch bewegt, theilt man ihnen das eigentliche Leben mit; man fühlt es wieder aus ihnen heraus, welches der Baumeister beabsichtigte ja hineinschuf*”.

Goethe’s description does not reflect a widespread acceptance of the Doric order, but how he himself acquired an appreciation of Paestum by a rational process. Goethe rather bears witness of the uneasiness, which the experience of Paestum created and which is equally apparent in other travel reports. Faced with the sanctuaries, Goethe turns to Winckelmann<sup>28</sup>, and the “Geschichte der Kunst des Alterthums” (The History of Ancient Art), published in 1764. This is the “genius” who taught him to see and thus allowed him to appreciate Paestum, which first was anathema to him. In spite of this he declared almost with relief about a month later when visiting the doric tem-

---

<sup>26</sup> Diary Note dated 21 November 1761 quoted in: Fleming, J., *Robert Adam and his Circle in Edinburgh and Rome*, London 1962, 293ff. It still must be noted that James Adam acted together with his brother Robert as one of the so-called “chief offenders” against the English Palladianism and was considered to be an enunciator of artistic Graecis.

<sup>27</sup> Koch, H., *Vom Nachleben des Vitruv*, Baden-Baden 1951 (Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft 1), 57-59.

<sup>28</sup> In his entry on 26<sup>th</sup> April Goethe calls Riedesel’s travel guide and Winckelmann his silent companions. Goethe’s dependence on Winckelmann is also reflected in his own work: *Winckelmann und sein Jahrhundert*, Tübingen 1805 (reprint Hildesheim 2005).

ple of Concordia at Agrigent: “*seine schlanke Baukunst nähert ihn schon unserem Maßstabe des Schönen und Gefälligen, er verhält sich zu denen von Paestum wie Göttergestalt zum Riesenbilde*”<sup>29</sup>. Winckelmann’s treatment of Paestum acted as a stimulant and left its imprint on learned circles. One reviewer of Thomas Major’s reconstruction of the temple of Poseidon exclaimed in 1768 in the periodical “Göttingische Anzeigen von Gelehrten Sachen” (p. 1052): “*Welch edle Einfalt ist dieß*”. Thus, Winckelmann had enjoined on the beholder of the temples to acknowledge them as evidence of the grand mind of a noble nation.

Why was it so difficult to see in Paestum the grand mind of a noble nation, as Winckelmann demanded? What vexed the beholder? To Goethe: “these obtruse, conical closely set masses of columns” appeared “irksome nay terrible”. The columns at Paestum contradicted the traditional aesthetically balanced order of antiquity. Within a few years, however, the Doric column – without base and with concave grooves – became the symbol of Greek grandeur<sup>30</sup>.

During the process of adaptation the Doric temple was segmented in its structural and ornamental elements and simultaneously reduced to the column as its symbol<sup>31</sup>. In this way it became possible to redefine the traditionally used Doric column of Vitruvian origin<sup>32</sup>, which had been employed in the architecture of the absolutist rulers, for a civic reception. Pretending the true form of the Doric column had been found, it became available for a more civic interpretation, which encoded the column to signify originality, simplicity, and truth.

As embodiment of the natural sphere the Doric column was first used in landscape gardening. At Weimar in the duchy of Sax-Weimar/Germany, the “Roman house” (Römisches Haus), a garden house in the shape of a classical temple, was built for duke Carl August by Johann August Arens (1791-1797) under the supervision of Goethe. The basement contains of a *cryptoporticus* with Paestum type columns. The mighty columns underlined the originality of the Doric order<sup>33</sup> and staged at the same time a historical progression from the Doric of the basement to the Roman temple above. The Doric was thus seen as the basis of contemporary architecture. The same concept appears in neoclassical architecture, which favoured the Doric order in aiming at purity of design. Neoclassicism<sup>34</sup> first gained influence in France through the students trained at the French Academy who had been in contact with Winckelmann’s ideas. From Paris it spread to London and the European North.

<sup>29</sup> Italienische Reise, Girgenti 25.4. 1787.

<sup>30</sup> Pevsner, N./ Lang, S., “Die Wiederentdeckung der dorischen Ordnung im frühen Klassizismus” (engl. 1968), in: Pevsner, N. (ed.) *Architektur und Design*, München 1971, 155-173.

<sup>31</sup> See the contemporary debate Semper/Böttcher: What is construction, what is ornament.

<sup>32</sup> Forssman, E., *Der Dorische Stil in der deutschen Baukunst*, Freiburg/Brsg. 2001.

<sup>33</sup> Meninghoff, T./ Watkin, D., *Deutscher Klassizismus. Architektur 1740-1940*, Stuttgart 1989, 78.

<sup>34</sup> Wiebenson, D., *Sources of Greek Revival Architecture*, London 1969.

Closely connected to garden houses were Doric designs for botanical institutions as, for instance, in Uppsala/Sweden, where the French architect Louis-Jean Desprez designed the conservatory of the university's New Botanical Garden in 1792. Desprez had been one of the students honoured with the Prix du Rome. He had widely studied ancient sites in the South of Italy, among them the temples of Paestum. Another example appears in Munich/Bavaria. The portal to the Old Botanical Garden, erected in 1811 by Emanuel J.V. Herigoyen<sup>35</sup>, who had been trained in Paris and Vienna, was designed in the Doric style. The architecture of various spas on the Baltic seacoast around 1800 also reflects the association of the Doric with naturalness.<sup>36</sup> The Doric Elisenbrunnen as central architectural building of the hot springs at Aix-la-Chapelle (Aachen) (1824-26), designed by Karl Friedrich Schinkel, provides a further case in point.

Apart from naturalness, male strength was considered to be characteristic of the Doric. In this context the Doric order and particularly columns of the Paestum type remained an important image for town gates and guard houses. Reference to Paestum is made at the so-called Barrières in Paris, erected in 1789 by Claude Nicholas Ledoux<sup>37</sup> for the tax farmers (*ferme générale*). They were built to limit the avoidance of taxes on goods transported to the city of Paris and Ledoux tried to express solemnity and magnificence with his design. The Barrières were not without controversy at their time, which resulted in them being nearly destroyed entirely during the French revolution. A letter in the German *Journal des Luxus und der Moden* 1798 written by Wilhelm v. Wolzogen, privy councillor at Weimar and friend of Friedrich Schiller, shows again that Ledoux's intention worked quite well in German eyes: *An vielen dieser Gebäude sind Säulenordnungen angebracht, die von den gewöhnlichen abweichen, es sind meist sogenannte Paestumssäulen... die ganze Ordnung hat jenes Gepräge von Stärke und Einfachheit, das die roheren Zeiten der Erfindung unserer jetzigen verfeinerten Ordnung vollkommen charakterisiert... Nähert man sich erwartungsvolle der Stadt, so bereitet diese einfache Architektur auf jene Verfeinerung, die man in dem innern Paris antrifft, vor. An den Barrieren sehe ich die Baukunst in ihrer Kindheit und Einfalt; an der Colonnade vom Louvre vergleiche ich ihre Ausbildung und Verfeinerung*.<sup>38</sup> The

<sup>35</sup> Reidel, H., *Emanuel Joseph von Herigoyen. Königlich bayerischer Oberbaukommissar. 1746-1817*, München 1982, fig. 208-10. This work is particularly noteworthy as first attempt to imitate ancient polychromic design. Herigoyen also designed the entrance to the house of a gardener with columns of the Paestum type (Regensburg 1808), see Lutz, *Die Wiederentdeckung...*, 165; Reidel, *Emanuel Joseph von Herigoyen...*, fig. 166.

<sup>36</sup> Heiligendamm 1806 see Stutz, R./ Grundner, T., *Bäderarchitektur in Mecklenburg-Vorpommern*. Rostock 2004.

<sup>37</sup> Vidler, A., *Claude-Nicolas Ledoux Architecture and Utopia in the Era of the French Revolution*, Boston-Berlin-Basel 2006.

<sup>38</sup> *Journal des Luxus und der Moden* 13, 1798, 78-79.

concept became commonly accepted in Germany, which can be demonstrated by the examples of several new city gates in the Doric style: for example Friedrich Weinbrenner's Ettlinger Gate in the city of Karlsruhe (1803) or Peter Joseph Krahe's Neue Hauptwache at Braunschweig (1804-1806), a guard house with jail, quoting the temple of Poseidon at Paestum.<sup>39</sup>

Furthermore, during the following generation (from 1820) the Doric portico was also used as architectural element of houses built for the bourgeois German elite. Here the Doric column represented involvement of this social class in the ideals of education and fashion, which were rooted in the general Greek revival. The earliest example is the House of the publisher Friedrich Vieweg in Braunschweig (1804). The elegant homes of Hamburg's merchant dynasties equally demonstrate by their reception of Doric columns a new identity based on antiquity<sup>40</sup>.

Unlike the Doric column, which functioned as an ornament, the structure of the Doric temple was exploited in Germany during the 19<sup>th</sup> century as a practically religious national building type, which unified simplicity, strength and originality. Prussia and Bavaria appear to have competed in Doric interpretations of this kind. Designs of Hans Christian Genelli (1786) and Friedrich Gilly (1796) for a monument commemorating Frederick the Great should be mentioned here. This applies equally to two projects by Leo von Klenze: the Walhalla (1830-1842) near Regensburg and the hall of fame in Munich (1843-1854). In his architectural drawing, Gilly placed a Doric temple on a colossal bottom section and designed a kind of *temenos* with triumphal gates. It was meant to embody "Schlichte Schönheit", as an accompanying text stated<sup>41</sup>.

The desire of Louis II, king of Bavaria, to erect a Greek inspired building as German hall of fame provoked some criticism. After his journey to Paestum and Sicily together with his architect Klenze 1817/18, the king was convinced that Walhalla had to be a modern counter part to the temples of the South<sup>42</sup>. This clearly demonstrates that Paestum was perceived as national legacy of the ancient Greeks<sup>43</sup>. Winckelmann believed that the Greeks had to be perceived as a unity and as national role model for

---

<sup>39</sup> Examples of Doric designs are: Adolf von Vagede's Ratinger Tor/Düsseldorf (1810) designed as Doric twin-temple and Karl Friedrich Schinkel's Neue Wache/Berlin (1816-1818).

<sup>40</sup> House Jenisch in Hamburg/Flottbeck (1828-1834), designed by Franz Forsmann, and the Landhaus Baur in Hamburg Blankenese (1826-1836), designed by Johann Matthis Hansen and Ole Jörgen Schmidt. Both houses contain a four-columned portico leading to the garden.

<sup>41</sup> Arenhövel, W. (ed.), *Berlin und die Antike. Katalog zur Ausstellung aus Anlaß des 150jährigen Bestehens des Deutschen Archäologischen Instituts*, Berlin 1979.

<sup>42</sup> Meninghoff/ Watkin, *Deutscher Klassizismus...*, 160.

<sup>43</sup> The Propylaea (1846-1860) on the Königsplatz/Munich could be mentioned here. They were built by Louis to commemorate the Greek struggle for freedom, but belong to the gate-type rather the national monument-type, as they lead to the square between the two museums.

Germany. In the following, the increasing occupation with mainland Greece and its antiquities lead to a marginalization of the Greek component of Paestum by the end of the 19<sup>th</sup> century. On the basis of increasing nationalist tendencies, the existence of Greek culture was considered to be limited to Greece itself. All of Magna Graecia, which had played a key-role in the rediscovery of Greece, was thus reduced to “colonial” Greece, causing a reassessment of the temples of Paestum. They were no longer perceived as prototype of Greek architecture, which was instead associated with the Athenian Parthenon, but as departure from the Greek ideal and as result of the amalgamation of Greeks with the native population<sup>44</sup>. Turning to the Parthenon as ideal architectural type – still valid for modernist architects as shown above – enabled people to reconcile Winckelmann’s demand on the Greek as such and the reality felt by visiting Paestum.

Towards the end of the 19<sup>th</sup> century Schinkel tried in vain to evoke Greek architecture once again as uniting element for creating a European identity: *“Europäische Baukunst ist gleichbedeutend mit griechischer Baukunst in ihrer Fortsetzung. Keine Maskerade, das Nothwendige der Construction schön gestalten ist Grundsatz griechischer Architektur und muß Grundsatz bleiben für deren Fortsetzung“*. Still the Doric code remained for a long time present in the mind of the educated public. The design for the headquarters of the Chicago Tribune in 1922 by the Viennese architect Adolf Loos demonstrates this vividly, to name but one example. The building was to take the form of a single colossal Doric column. Architectural theorists have suggested interpreting the column as newspaper column. In my view, however, the imagery employed by Loos was deeply rooted in the European perception of the Doric and points at one of the central characteristics of the Doric code: simplicity and truth – a newspaper’s obligation<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> Dinsmoor, W., *The Architecture of Ancient Greece*, London 1902, cp 3.

<sup>45</sup> For the significance of truth for Loos see, Posener, J., “Adoolf Loos 1870-1933. Ein Vortrag”, *Akademie der Künste Anmerkungen zur Zeit* 23, Berlin 1984, 13f.



Fig.1. Paestum, photograph from 1890.



Fig 2. Paestum, temple of Hera, so-called Basilica.



Fig 3. Paestum, temple of Hera, so-called Poseidon temple.

## L'AFRODITE VELATA DI MANTOVA: NUOVE OSSERVAZIONI

MARIA ELENA GORRINI\*

### *Riassunto.-*

Il contributo si propone di riconsiderare la statua della cd. Afrodite velata di Palazzo Ducale di Mantova, uno dei non molti pezzi delle collezioni Gonzaga a sopravvivere alla vendita a Carlo I d'Inghilterra (1627-8) e al successivo sacco delle truppe imperiali (1630-31), al fine di verificarne il possibile tipo statuario e la datazione. Ci si propone altresì di riesaminare la storia collezionistica del pezzo (documentato a Roma, nella collezione dell'antiquario Giovanni Ciampolini, e giunto poi a Mantova grazie a Giulio Romano che acquistò parte della collezione dell'antiquario) per arrivare al suo riutilizzo da parte di diversi pittori rinascimentali in affreschi, disegni e incisioni.

### *Abstract.-*

This paper aims to reconsider the so-called veiled Aphrodite statue of the Palazzo Ducale in Mantua, one of the few pieces not sold to Charles I of England (1627-28) and one of the few to escape the dispersion following the sack of the Lanzichenecchi in 1630 and 31. We will focus on the statue itself, to try to identify its iconographical type and, consequently, to propose a date, but also on the history of the ownership of this piece, from its discovery in Rome by antiquarian Giovanni Ciampolini to its arrival in Mantua under the ownership of Giulio Romano. We will also briefly examine how the veiled Aphrodite became a model for several Renaissance artists, from Giulio Romano to the Sodoma.

*Parole chiave:* Afrodite velata, Giulio Romano, Mantua, Gonzaga.

*Key words:* Veiled Aphrodite, Giulio Romano, Mantua, Gonzaga.

---

\* Università degli Studi di Pavia. E-Mail: mariaelena.gorrini@unipv.it

La statua oggetto del presente studio fa parte di quanto resta delle collezioni gonzaghesche<sup>1</sup>, ed è conservata ora al Palazzo Ducale di Mantova<sup>2</sup>. Essa, già nota ai lavori di Borsa, Labus e Bernoulli<sup>3</sup>, fu pubblicata dalla Levi, nel lontano 1931, come Afrodite velata<sup>4</sup>, e con tale nome essa è entrata in letteratura (fig. 1).

Da allora, la statua è stata oggetto di discussione sotto diversi aspetti, che vanno dalla definizione del tipo alla datazione alla provenienza.

Il primo problema da considerare è la sua storia collezionistica, che ne giustifica la presentazione in questa sede. Disponiamo infatti di alcuni dati che ci assicurano come essa fosse nota a Mantova già all'epoca di Isabella d'Este (1474-1539) e del figlio Federico II Gonzaga (1500-1540).

Gli elementi per poterlo affermare risiedono, innanzitutto, nella fortuna conosciuta dal tipo scultoreo che viene utilizzato nelle opere di alcuni artisti rinascimentali. Già la Levi<sup>5</sup> aveva osservato che Giulio Romano utilizzò la statua di

---

<sup>1</sup> La storia delle collezioni gonzaghesche è stata oggetto di numerosi studi, tra cui i principali sono ad opera di Luzio e, più recentemente, di Clifford M. Brown: Luzio, A., *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-8*, Milano 1913; Brown, C.M., *La Grotta di Isabella d'Este. Un simbolo di continuità dinastica per i duchi di Mantova*, Mantova 1985; Brown, C.M., "Bishop Gerolamo Garimberto – archaeological adviser to Guglielmo Gonzaga Duke of Mantua": *Arte Lombarda* 1987, 32-58; Brown, C.M., "The decoration of the private apartment of Federico II Gonzaga on the piano terreno of the Castello di San Giorgio", in: *Guerre stati e città. Atti delle giornate di studio in omaggio ad Adele Bellù*, Mantova 1988. Accanto a questi, si ricordino pure: *La Scienza a corte. Collezionismo eclettico, natura e immagine a Mantova tra Rinascimento e Manierismo*, Catalogo della mostra, Roma 1979; Morselli, R. (ed.), *Gonzaga. La celeste Galeria. L'esercizio del collezionismo*, Milano 2002, in particolare i contributi di Brown; C.M./ Ventura, L., "Le raccolte di antichità dei duchi di Mantova e dei rami cadetti di Guastalla e Sabbioneta", pp. 53-66; Rausa, F., "Li disegni delle statue et busti son rotolate drento le stampe. L'arredo di sculture antiche delle residenze dei Gonzaga nei disegni seicenteschi della Royal Albert a Windsor Castle", pp. 67-91; Sogliani, D., "Guglielmo Gonzaga tra gusto dell'antico e modernità. Rapporti artistici, acquisti e mercato (1563-1587)", pp. 331-340; Piccinelli, R., "Le facies del collezionismo artistico di Vincenzo Gonzaga", pp. 341-348; Chambers, D./ Martineau, J., in *Splendours of the Gonzaga*, Catalogue of the exhibition 4 November 1981-31 January 1982, Londra. Infine, un'importante serie di volumi in corso di pubblicazione (sotto la supervisione di R. Morselli) sta contribuendo alla conoscenza degli oggetti custoditi nella corte gonzaghesca: Ferrari, D., *Le collezioni Gonzaga. L'inventario dei beni del 1540-42*, Cinisello Balsamo 2003; Morselli, R., *Le collezioni Gonzaga. L'elenco dei beni 1626-7*, Cinisello Balsamo 2000.

<sup>2</sup> Inv. Nr. 6770. Marmo bianco a grana grossa (pario) con patina giallastra. Misure: h massima della figura: 131 cm.; h del piedistallo: 5, 5 cm.; larg. delle spalle: 30 cm.

<sup>3</sup> Borsa, M., *Museo della Reale Accademia di Mantova*, Mantova 1790, 47; Labus, G.B., *Il Museo della Reale Accademia di Mantova*, Mantova 1830-37, vol. I, 17; Bernoulli, J.J., *Aphrodite. Ein Baustein zur Griechischen Mythologie*, Lipsia 1873, 80/ 100 nr. 3; 111 nr. 1.

<sup>4</sup> Levi, A., *Le sculture greche e romane del Palazzo Ducale di Mantova*, Roma 1931, 44-45 nr. 74.

<sup>5</sup> Levi, *Le sculture greche e romane*...., 45.

Venere come modello della Diana nella Sala di Costantino al Vaticano (1520-1524)<sup>6</sup> (fig. 2). Pure Amico Aspertini ne eseguì uno schizzo durante una visita a Mantova<sup>7</sup>, il Sodoma la ritrasse come Lucrezia (Budapest, coll. privata)<sup>8</sup> e Marcello Fogolino la riprodusse in una delle sue incisioni<sup>9</sup>. Due ulteriori documenti certificano la diffusione del modello: un codice di Jacopo Strada<sup>10</sup> e un disegno attribuito o a Maarten van Heemskerck<sup>11</sup> o a Herman Potsma<sup>12</sup>, ora a Parigi<sup>13</sup>.

In secondo luogo, un bozzetto relativo al progetto per la casa di Giulio Romano a Mantova, acquistata il 22 marzo 1538 per mille scudi d'oro<sup>14</sup>, datato da Magnusson<sup>15</sup> all'anno 1540 circa, prevedeva proprio la statua della Venere in esame quale ornamento della nicchia posta sulla sommità del portone (fig. 3).

<sup>6</sup> Amelung, W., "Saggio sull'arte del IV sec.a.C.": *Ausonia* 3, 1909, 91-135, specialmente p. 101, figg. 107-108. Bober, Ph.P./ Rubinstein, R., *Renaissance artists and antique sculpture. A handbook of sources*, Oxford 1986, 60 nr. 12.

<sup>7</sup> Schizzi I, f. 12v, BM London nr. 1898-11-23-3, Bober, Ph.P., *Drawings after the antique by Amico Aspertini. Sketchbooks in the British Museum*, Londra 1957, fig. 40; Bober/ Rubinstein, *Renaissance artists...*, 60 nr. 12.

<sup>8</sup> Stechow, W., *Lucretiae statua*, in: *Essays in honour of Georg Swarzenski*, Berlino-Chicago 1951, 114-124. Bober/ Rubinstein, *Renaissance artists...*, 60 nr. 12.

<sup>9</sup> Hind, A.M., *Early Italian Engraving*, Londra 1948, V, p. 219, VII, tav. 803. Bober/ Rubinstein, *Renaissance artists...*, 60 nr. 12. Secondo la Pray Bober, *Drawings after the antique...*, 58, Fogolino, come in altri casi documentati, avrebbe potuto basare la sua incisione su uno schizzo di Aspertini.

<sup>10</sup> Jacopo Strada (1507-1588), *Antiquarum statuarum, tam deorum, quam dearum heroum et eorum coniugum, tum etiam imperatorum et eorundem uxorum forma et effigies ex antiquis marmoreis et aeneis statu, quae et Romae et aliis in locis inveniuntur, ad vivum debictae atque quam fidelissime rapraesentatae*, Wien Oesterreiche Nationalbibliothek, Codex miniatus 21,2, fol. 144. Vd. anche Lietzmann, H., "Der kaiserliche Antiquar Jacopo Strada und Kurfurst August von Sachsen": *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 60, H. 3, 1997, 377-399.

<sup>11</sup> Kaufman, S./ KNOX, G., *Fantastic and Ornamental Drawings. A Selection of Drawings from the Kaufman Collection*, Exh. cat. Portsmouth, Portsmouth College of Art and Design, 1969, nr. 1 tav. 1.

<sup>12</sup> Karel Boon data il disegno tra il 1535 e il 1542, attribuendolo a un anonimo artista olandese, probabilmente Herman Potsma, chiamato Posthumus (cfr. Boon, K., *The netherlandish and german drawings of the XVth and XVIth centuries of the Frits Lugt Collection*, vol. I-III, Parigi 1992, vol. I, 450-451).

<sup>13</sup> Parigi, Fondation Custodia. Frits Lugt Collection, inv. 1970-T. 44.

<sup>14</sup> Sulla casa mantovana di Giulio si vedano Forster, K.W./ Tuttle, R.J., "The Casa Pippi. Giulio Romano's House in Mantua": *Architettura* 1973, 104 ss. *Giulio Romano. Catalogo della mostra*, Milano 1989, pp. 480-485 (scheda a cura di F. Paolo Fiore).

<sup>15</sup> Magnusson, B., "A drawing for the façade of Giulio Romano House": *JSAH* 47, 2, 1988, 179-184. Lo schizzo si trova a Stoccolma, Statens Konstmuseer NMH 45/86. J. Burckhardt preferisce identificare la statua di Venere nella nicchia con la Venere del Cataio, ma credo che il braccio ds. piegato, l'accentuata curva della gamba sin. e lo sbilanciamento della statua verso ds. possano fare piuttosto propendere per l'Afrodite velata quale modello di Giulio Romano. Vd. Burckhardt, J., in *Giulio Romano. Catalogo della mostra*, Milano 1989, pp. 414-15.

Questo primo progetto venne abbandonato, per cause a noi ignote; un ripensamento sostituì alla Venere originariamente voluta la statua di Mercurio (che in realtà è un Paride rabberciato dai restauratori rinascimentali)<sup>16</sup>. La sostituzione della statua indica che essa doveva essere in possesso dell'artista che, negli anni tra il 1524 e il 1540, dovette trasportarla a Mantova da Roma dove l'aveva utilizzata, come si è detto *supra*, quale modello della Diana nella sala di Costantino. Giulio Romano, appassionato dell'antico non meno del suo maestro Raffaello, aveva costituito infatti a Roma una collezione personale di antichità, che portò con sé a Mantova al momento della sua chiamata da parte di Federico II Gonzaga. Conosciamo, dai documenti di archivio, le date esatte del trasporto delle sue opere antiche a Mantova. L'artista parte da Roma il 6 ottobre 1524 e arriva alla corte padana il 22 dello stesso mese. Il 25 marzo del 1526 viene spedita da Roma a Mantova, via terra, una parte delle antichità di sua proprietà, donate a Federico Gonzaga<sup>17</sup>. Le opere arrivano a Mantova il giorno 8 aprile. Nell'agosto 1526, una seconda spedizione, via mare, da Roma a Venezia, fa giungere a Mantova la maggior parte della raccolta<sup>18</sup>. Non è possibile sapere nel corso di quale spedizione giunse la statua di Venere, considerata la genericità delle lettere che accompagnavano i pezzi: al più si menzionano "corpi senza testa, o un pezzo de uno friso"<sup>19</sup>. Rimane più probabile, a mio avviso, ipotizzare un trasporto marino, in considerazione del fatto che la statua, sebbene alta solo m. 1.34, poteva essere troppo grande per esser caricata su un mulo<sup>20</sup>.

Riguardo alla composizione della raccolta dell'artista, grazie a uno studio recente di Laurie Fusco e Gino Corti<sup>21</sup>, è possibile stabilire che Giulio Romano arricchì il nucleo primitivo di opere da lui personalmente raccolte con l'acquisto di parte di un'altra collezione, quella dell'antiquario Giovanni Ciampolini, alla morte di quest'ultimo, avvenuta nel 1518. Il contratto d'acquisto di parte della raccolta<sup>22</sup>, per la somma di centottanta ducati d'oro, reca la data del 5 settembre 1520<sup>23</sup>.

La collezione Ciampolini comprendeva iscrizioni, gemme, statue. Tra queste ultime, vanno menzionati un Giove in trono (venduto dal figlio Michele e oggi al

---

<sup>16</sup> Maggi, S., "Un Paride ritrovato: il Mercurio della casa di Giulio Romano a Mantova": *Quaderni di Palazzo Té* 8, 1988, 37-41.

<sup>17</sup> Ferrari, D., *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, Roma 1992, 133-136.

<sup>18</sup> Ferrari, *Giulio Romano...*, 169.

<sup>19</sup> Ferrari, *Giulio Romano...*, 134.

<sup>20</sup> Ferrari, *Giulio Romano...*, 135.

<sup>21</sup> Fusco; L./ Corti, G., "Giovanni Ciampolini (d. 1505), a Renaissance Dealer in Rome and his Collection of Antiquities": *Xenia* 21, 1991, 7-46. Prima di loro, già Lanciani, R., "La raccolta antiquaria di Giovanni Ciampolini": *BCAR* 1899, 101-115.

<sup>22</sup> Insieme a Gianfrancesco Penni.

<sup>23</sup> Ferrari, *Giulio Romano...*, 11-12.. Il contratto fu pubblicato per la prima volta da Lanciani, *La raccolta antiquaria...*, 101-115.

Museo Nazionale di Napoli<sup>24</sup>, una Dea Roma (che ha conosciuto una diversa storia collezionistica ed è oggi ai Musei Vaticani, inv. nr. 1141)<sup>25</sup>, una lastra di sarcofago con lotta tra Romani e Galli (tuttora a Mantova, a Palazzo Ducale)<sup>26</sup>, una seconda lastra raffigurante un trionfo indiano di Bacco (comprato dai Medici a Roma, e oggi a Villa Medici)<sup>27</sup>. Inoltre, si debbono pure rammentare statue oggi disperse che appartennero verosimilmente al Ciampolini: una testa di Nerva, grande due volte il naturale<sup>28</sup>, così come un torso di Venere, ignudo<sup>29</sup>, una statua di Ercole con il capo coperto dalla leontea, il torso di un satiro, e un altro generico torso maschile<sup>30</sup>. Della collezione dell'antiquario romano potrebbe aver fatto parte anche la statua in esame, se è corretto l'accostamento fattone dalla Fusco e da Corti ad alcuni versi del Prospettivo Milanese (datato tra il 1496 e il marzo 1498, stanza 26)<sup>31</sup>: "E una nympha posta in sul piede stanchio/ che si tien la tal man sopra galloni/ cinta d'un bel diaffan velo biancho". La statua di Venere, insieme ad un'altra del tipo *Genetrix* ora a Vienna<sup>32</sup>, stava dunque verosimilmente a Roma nella collezione Ciampolini.

A questo punto, occorre provare a interrogarsi sulla datazione del pezzo. Si parta ovviamente dal suo esame.

La statua (posta su una base quadrangolare spezzata nella parte destra), in un marmo considerato greco dalla Levi, e che ora le analisi condotte dal Prof. Oddone dell'Università di Pavia hanno dimostrato essere pario con patina giallastra, è acefa-

<sup>24</sup> Bober/ Rubinstein, *Renaissance artists...*, 51 nr. 1. Fusco/ Corti, *Giovanni Ciampolini...*, 27 nr. 3.

<sup>25</sup> Fusco/ Corti, "Giovanni Ciampolini...", 32 nr. 6.

<sup>26</sup> Fusco/ Corti, "Giovanni Ciampolini...", 34 nr. 10.

<sup>27</sup> Fusco/ Corti, "Giovanni Ciampolini...", 34 nr. 9.

<sup>28</sup> Fusco/ Corti, "Giovanni Ciampolini...", 27 nr. 2.

<sup>29</sup> Fusco/ Corti, "Giovanni Ciampolini...", 32 nr. 5.

<sup>30</sup> Fusco/ Corti, "Giovanni Ciampolini...", 32 nr. 7 (Ercole), nr. 8 (satiro) e 35 nr. 11 (torso maschile).

<sup>31</sup> Fusco/ Corti, "Giovanni Ciampolini...", p. 16. Il "Prospettivo Milanese Dipintore", come si autodefinisce, è l'Autore anonimo (tra i nomi proposti sono quelli di Bramante, Bramantino, Zenale, Cesariano e Butinone) di un brevissimo testo dal titolo di *Antiquarie prospettiche romane*, dedicato a Leonardo da Vinci, scoperto nel 1873 da Giovanni Govi che lo pubblicò e commentò. Si tratta di 133 terzine in endecasillabi, in cui sono presentati collezioni private romane e i resti dei principali monumenti architettonici della capitale. Della collezione Ciampolini, il Prospettivo dice: "Vo mentionare un certo ciampolino/ chuna parte del mondo ancor si crede/ dantichita fare calcate pieno// Tale quale un nudo che si sede/ dun vel coperto saluo chel pie mancho/qual fa merauegliar ognihom chel vede// E una nympha posta in sul piede stanchio/ che si tien la tal man sopra galloni/ cinta d'un bel diaffan velo biancho// Chi retra urtar si sole in doi grifoni/ et altre cose che lui dentro serua/ pili teste con braccia e fier leoni." Sul Prospettivo Milanese cfr. Agosti, G., "Sul gusto per l'antico a Milano tra regime sforzesco e dominazione francese": *Prospettiva* 49, 1987, 33-46.

<sup>32</sup> Si tratta della cd. Venere del Cataio Inv. Nr. 1192, Kunsthistorisches Museum Wien. La statua in questione fu fatta inserire dalla famiglia Gonzaga nel sistema decorativo della Loggia dei Marmi di Palazzo Ducale, come attestato dai disegni dell'Andreas: *Giulio Romano. Catalogo della Mostra*, Milano 1989, pp. 412-414 (J. Burckardt); Vinti, F., *Giulio Romano pittore e l'antico*, Como 1995, 15.

la. Le braccia sono spezzate poco sotto l'omero, probabilmente andavano inserite a parte, come si evince dai perni in ferro<sup>33</sup>, così come la testa e la parte anteriore delle dita dei piedi, che calzano un paio di sandali. La figura, stante, insiste sulla gamba sinistra e ha la destra flessa al ginocchio, leggermente avanzata e scartata lateralmente. All'altezza dei fianchi, il torace piega fortemente a destra, provocando una conseguente torsione dell'intero corpo da destra a sinistra, che sbilancia la figura. La spalla e il braccio destro sono abbassati e avanzati rispetto al piano della figura, mentre il braccio sinistro doveva piegare al gomito per consentire alla mano di poggiare sul fianco corrispondente, dove rimangono a certificare l'originaria posizione dell'arto le dita distese, con medio e anulare uniti. Della testa, perduta, rimangono solo alcune ciocche di capelli sciolti sulle spalle, con andamento sinuoso, che arrivano fino al seno. La figura è avvolta da un sottile chitone ionico, fermato appena sotto il seno da una cordicella annodata con un fiocco le cui estremità inferiori arrivano sino all'ombelico. Il chitone fascia completamente le gambe e parzialmente il busto, lasciando scoperti seno e spalla sinistra (e annullando quindi la stessa ragione d'essere del nastro).

Il panneggio è descritto con svariate gradazioni di sfumature, sebbene abbia subito un pesante intervento di restauro rinascimentale. Esso aderisce come un velo sottile alle gambe, modellandone profilo e massa senza particolari notazioni anatomiche, ma con qualche increspatura, specie sulla destra. Con la stessa liquida trasparenza esso esalta anziché nascondere l'addome, delimitato in alto dalla cintura che crea qualche piega con superfici sfaccettate ad angoli vivi, e in particolare il ventre, delicatamente prominente, segnato in basso dal solco inguinale ombreggiato dal risvolto del panneggio. La veste si fa pesante, con profonde pieghe e sottosquadri, nella cascata di pieghe tra le gambe, nel fascio lungo la gamba sinistra e appena dietro il ginocchio destro, quasi a delimitare con un sipario il possibile movimento della figura. L'ampio rimbocco ad arco che incornicia il seno sinistro corrisponde a un motivo convenzionale dell'ellenismo, ma viene declinato in questo caso in modo tormentato, con superfici mosse e frammentate in una quantità di piccole schiacciate e ripiegature sovrapposte.

Nella parte posteriore della statua la lavorazione si presenta meno accurata, ma non piatta, con pieghe più rade, e l'effetto trasparente del chitone risulta notevolmente attenuato. Particolarmente riuscita è la trattazione delle pieghe nella parte alta del dorso, al di sopra del nastro, gonfie a voler simulare la pienezza causata da un soffio di vento.

La nudità della parte superiore sinistra del torace rivela un seno tondeggiante e pieno, l'accento del braccio lascia supporre una continuazione salda. La trattazione del nudo è più pittorica che plastica, l'epidermide scoperta si mostra levigatissima,

<sup>33</sup> Interpretati da alcuni, tra cui la Vinti, *Giulio Romano...*, 78, come tracce di antichi restauri.

in contrasto con il trattamento tormentato e mosso del panneggio. Anche la vita e l'addome sono aggraziati; di contro, la parte inferiore del corpo presenta gambe di proporzioni allungate ma tutt'altro che snelle.

La posizione della figura è piuttosto complessa da intendere, perché a prima vista dà l'impressione di una forte torsione verso destra, in considerazione del movimento dell'anca sinistra fortemente estroflessa. L'impostazione tortile, visibile soprattutto nel tronco, nel movimento verso destra del ventre e nella depressione del fianco sinistro, appare tuttavia compressa da una tendenza alla frontalità, che non esclude la veduta di tre quarti, in quanto la statua presenta un'accurata trattazione delle vesti sul fianco destro e nella parte inferiore destra del retro, dove terminano le grosse pieghe ad andamento semicircolare del chitone. La posizione delle braccia non è facilmente definibile: si è detto che quasi certamente il braccio sinistro, nudo, piegava al gomito per consentire alla mano di raggiungere il fianco corrispondente, mentre è più incerto come continuasse il braccio destro. Mi parrebbe da escludere, in considerazione del moncherino rimasto, che esso potesse essere sollevato in alto con lo scopo di afferrare un lembo del mantello da dietro. La lacuna del braccio destro così come di parte del plinto non permettono di stabilire come si concludesse la spinta verso destra, anche se resta probabile ammettere l'appoggio del braccio su un oggetto, fosse esso un pilastro<sup>34</sup>, sui cui magari poteva poggiare un vaso, o un remo<sup>35</sup>.

Non sarà fuori luogo chiamare in causa Laurenzi<sup>36</sup>, che provò a classificare gli schemi di appoggio, rilevando in quest'opera un'impostazione sigmoidale e sbilanciata, tuttavia arrestata dalla direttrice verticale determinata dalla modellazione del fianco, dall'andamento del panneggio e dal presumibile sostegno laterale. E', peraltro, difficile stabilire se la statua in questione sia classificabile all'interno del gruppo Laurenzi 1 (che comprende figure il cui braccio disteso si prolunga in un basso sostegno, cfr. il cd. Narciso o alcune ninfe tipo Venere marina studiate dal Becatti)<sup>37</sup>, o piuttosto in Laurenzi 5 (che comprende numerose sculture a braccio flesso, la cui funzione statica viene assolta dall'avambraccio insistente sul sostegno). Si tratta comunque di un ritmo ancora classicheggiante, perché realizzato sullo schema serpeggiante derivato dallo stile prassitelico<sup>38</sup>, senza trascurare la lezione imprescindibile di Lisippo: un ritmo, insomma,

<sup>34</sup> Cfr. Delivorrias, A., s.v. "Aphrodite": *LIMC* II, 1, 1984, nrr. 617, 717, 720.

<sup>35</sup> Cfr. Delivorrias, "Aphrodite", 198, nr. 599.

<sup>36</sup> Laurenzi, L., "Rilievi e statue di arte rodia": *MDAI (R)* 54, 1939, 42-65/ 42-65, specialmente 59-60.

<sup>37</sup> Becatti, G., "Ninfe e divinità marine. Ricerche mitologiche, iconografiche e stilistiche": *StMisc* 17, 1970-71.

<sup>38</sup> Cito Gualandi, G., "Artemis-Hekate. Un problema di tipologia nella scultura ellenistica": *RA* 1969, 233-272, a 265: "l'impostazione elicoidale deriva evidentemente dai ritmi dinamici del barocco, ma è diversa da questi perché, mentre le sculture del barocco sono naturalmente tortili, nel terzo ellenismo la torsione è disarticolata, in quanto viene compressa in una frontalità di natura classicheggiante".

che Laurenzi collocava dopo la metà del II sec.a.C.<sup>39</sup> L'adozione di un tipo di volto femminile ideale di derivazione prassitelica, rientrerebbe dunque verosimilmente nella concezione generale della figura.

Tutte ciò è ovviamente connesso con il problema dell'identificazione del soggetto e quindi con l'interpretazione del tipo e dei suoi attributi. Ma, prima, vorremmo provare a formulare alcune osservazioni di carattere stilistico, che potranno essere di qualche utilità nell'assegnazione della statua a un preciso ambito di produzione.

Due fili conduttori che si snodano attraverso la folta produzione plastica di figure femminili panneggiate e velate a partire dalla fine del V sec.a.C., possono guidare nella ricerca dell'area di produzione cui riconnettere il pezzo in esame. Tali motivi sono essenzialmente quelli del pannello bagnato, da un lato, e dei ritmi sigmoidali e delle conseguenti relazioni della figura con lo spazio, dall'altro.

Il motivo del pannello bagnato nasce, come è noto, con le vesti delle figure del Partenone, creazione di Fidia, e viene immediatamente recepito e sviluppato dalla plastica della fine del V e del IV sec.a.C. - basti citare i nomi di Callimaco<sup>40</sup> e di Timoteo<sup>41</sup> - per poi continuare con nuove soluzioni espressive nel corso dell'ellenismo. E' doveroso menzionare come necessario modello per questa statua l'Afrodite tipo Louvre-Napoli<sup>42</sup> attribuita a Callimaco (da cui deriva tipologicamente la statua mantovana), in cui il pannello si identifica quasi dovunque con la superficie del corpo, fino ad annullarsi pressochè totalmente e veramente a dissolversi, allo stesso modo in cui accade nella cd. Charis del Palatino<sup>43</sup>, assegnata da parte della critica a Timoteo. Tra le opere che si collocano entro la tradizione post-fidiaca del pannello bagnato, e al contempo aprono la via al tipo mosso e tormentato delle creazioni ellenistiche, si devono menzionare le figure acroteriali del tempio di Asclepio a Epidaurio<sup>44</sup>, in cui è vivo il richiamo stilistico a Callimaco, sia per la resa finissima delle pieghe, sia per la perizia dell'esecuzione, e il ritmo di torsione che le vivifica sembra preludere alla Menade scopadea. Nell'età ellenistica, i pannelli assumono a seconda del tempo e delle correnti artistiche varie caratterizzazioni, ora di drammaticità barocca, ora di sfarzo, ora di raffinato preziosismo<sup>45</sup>. Come ha scritto Gualandi, "l'accento posto sulla preziosità

<sup>39</sup> Laurenzi, "Rilievi...", 58: "invano si cercherebbero figure in appoggio nelle opere di plastica che si raggruppano intorno alla Vittoria di Samotracia. Anche nei due fregi dell'altare di Pergamo neppure una delle numerosissime figure, tranne quella di Heracles, che riproduce uno schema statuario precedente, appare appoggiata a un sostegno".

<sup>40</sup> Su Callimaco cfr. Todisco, L., *Scultura greca del IV sec.a.C.*, Milano 1993, nr. 15, con bibl.

<sup>41</sup> Su Timoteo cfr. Yalouris, N., *Die Skulpturen des Asklepieiontempels in Epidaurios*, Monaco 1992 (*Antike Plastik* 21).

<sup>42</sup> Cfr. *infra*.

<sup>43</sup> Todisco, *Scultura...*, nr. 81 con bibl.

<sup>44</sup> Yalouris, *Die Skulpturen...*, *passim*.

<sup>45</sup> Linfert, A., *Kunstzentren hellenistischer Zeit. Studien an weiblichen Gewandfiguren*, Wiesbaden 1976.

virtuosistica nella realizzazione delle vesti appare la nota distintiva della tecnica, diffusa nell'ellenismo, della trasparenza, ossia l'elaborata modulazione del rapporto reciproco tra chitone e *himation*<sup>46</sup>. E, aggiungiamo noi, tra chitone e corpo sottostante. Le prime documentazioni note di questa reinterpretazione in chiave intellettualistica della trasparenza delle stoffe, sempre secondo Gualandi<sup>47</sup>, partirebbero nella seconda metà del III sec.a.C. in ambiente insulare, in ispecie nel Dodecaneso.

Attorno alla metà del II sec. e nei decenni successivi si nota una serie notevole di statue femminili le cui vesti sono rappresentate con marcati effetti di trasparenza. Si possono individuare gruppi riferibili a centri precisi quali Samo, Coo, Rodi, Magnesia, Pergamo, Delo<sup>48</sup>. All'interno di questi gruppi, pur considerando il diverso apporto e le differenti tradizioni di officina, e pur rifuggendo da un certo determinismo topografico che porterebbe ad attribuire a un centro funzione esclusiva o primaria anche in senso cronologico, è possibile cercare confronti con la statua mantovana.

Nella Afrodite velata il panneggio, sebbene variamente declinato, rimane di fatto convenzionale nei motivi e iconografici e stilistici: tra i primi, si deve segnalare il dettaglio del chitone altocinto fermato dalla *zone* chiusa da un fiocco, le cui estremità arrivano appena sopra l'ombelico, l'ampio rimbocco ad arco che lascia scoperto il seno, la cascata di pieghe tra le gambe, il velificarsi semicircolare della veste lungo la gamba destra, in contrapposizione al suo scendere rigido, in un fascio di pieghe, dall'altra parte. Tra i partiti stilistici, si ravvisa un generale manierismo coloristico, reso in diverse declinazioni di liquida trasparenza, che fa la stoffa ora diafana, ora pesante, e utilizza increspature a spigolo vivo creanti sottosquadri, che probabilmente potevano aver risentito della lezione delle contemporanee botteghe di bronzisti<sup>49</sup>. Si tratta comunque di un panneggio nel quale pare stemperarsi il manierismo barocco, ricco di ombre, più pittorico che plastico, e in quanto tale esso diventa un aspetto decorativo, non più un supporto organico della scultura. Esso non arriva a dominare la composizione, anche se raggiunge buoni livelli di dettaglio, in questa statua così come in altre sculture rodie e microasiatiche, quali la statuette di Afrodite su roccia del Museo di Rodi<sup>50</sup>, o quella femminile acefala dalla città di Rodi (in cui il panneggio

<sup>46</sup> Gualandi, G., "Sculture di Rodi": ASAA 54, 1976, 7-259, specialmente 231-232.

<sup>47</sup> Gualandi, "Sculture...", 231-232.

<sup>48</sup> Il lavoro di Gualandi, "Sculture...", 230-234, rimane ancora attuale nell'individuazione dei motivi squisitamente rodii in contrapposizione agli stili delle altre aree citate. Un altro contributo importante sulla scuola rodia, distinta da quella delia, è di Marcadé, J., *Au Musée de Délos. Etude sur la sculpture hellénistique en ronde bosse découverte dans l'île*, Parigi 1969, 469-495; infine, recente è il convegno a cura di Palagia, O./ Coulson, W., *Regional Schools in Hellenistic Sculpture*, Oxford 1998 e Celani, A., "Scultura dell'ellenismo. Problemi di metodo": ASAA 2005, 83, serie III, 5, 1, pp. XXX.

<sup>49</sup> Mattusch, C.C., "Rhodian Sculpture: A School, a Style or Many workshops?": in, Palagia, O./ Coulson, W. (eds.), *Regional Schools in Hellenistic Sculpture*, Oxford 1999, 149-156.

<sup>50</sup> Gualandi, "Sculture...", 56-63, fig. 32.

è trattato con minore sensibilità pittorica)<sup>51</sup> o, ancora, in certe statue di Artemis-Hekate<sup>52</sup> o, infine, nella Nike da Coo<sup>53</sup>. Siamo ben lontani dal plastico pannello ad ampie, pesanti pieghe dell'arte del IV sec.a.C., quale compariva nella *Charis* del Palatino o nelle Aure di Epidauro, e in genere dai panneggi ricchi ed elastici del primo e del medio ellenismo, come le figure dell'altare di Pergamo<sup>54</sup> o anche nella Nike di Samotraccia<sup>55</sup>. Siamo altrettanto lontani dalla celeberrima Cleopatra di Delo<sup>56</sup>, assegnabile con certezza agli anni 138-135 a.C., in cui la resa delle pieghe è piatta e spigolosa, e la superficie del mantello quasi completamente uniforme, il retro piatto e privo di volume. Per quanto riguarda la concezione del nudo – e la trattazione del pannello nella statua mantovana non nasconde la ricchezza dei volumi del corpo sottostante – esso si intuisce trattato con mano felice e appare sodo ma non pesante, saldo e vivo sotto il chitone trasparente, quale si ritrova in tutte le figure di Afroditi o Ninfe dell'ultimo Ellenismo attribuite a scuola rodia: dall'Afrodite seduta su roccia e dalla Ninfa acefala pubblicate dallo Jacopi<sup>57</sup>, all'Afrodite pudica da Punta delle Sabbie edita dal Di Vita<sup>58</sup>, alla già ricordata Nike da Coo<sup>59</sup>.

Per ciò che concerne la ponderazione e il conseguente sviluppo della figura nello spazio, il disorso deve prendere le mosse ancora una volta dal IV sec., e in particolare da Prassitele, che fu di fatto il creatore dei ritmi sigmoidali, cioè di statue dotate di un asse situato al di fuori del proprio centro di gravità<sup>60</sup>. Egli realizzò una figura di Afrodite appoggiata a un pilastro, come appare nel *Dodektheon* di Ostia<sup>61</sup>. Nella statua mantovana, la trattazione delle pieghe rende teoricamente possibile una visione da ogni lato, sebbene probabilmente il punto di osservazione privilegiato dovesse essere quello frontale, o al più di tre quarti: non si tratta ancora di classicismo di maniera, rigidamente frontale, ma di classicismo prassitelico inteso nel modo più coerente,

<sup>51</sup> Gualandi, "Sculture...", 106-110, nr. 57, figg. 86-7.

<sup>52</sup> Gualandi, "Sculture...", 130-1, fig. 124.

<sup>53</sup> Di Vita, "Di Vita, A., "Statua di Nike da Coo": ASAA 1963/4, 25-37.

<sup>54</sup> Sulle sculture dell'ara di Pergamo cfr. Moreno, P., *Scultura ellenistica II*, Roma 1994, 804 note 750 e 755, con bibl.

<sup>55</sup> Mark, I., "The Victory of Samothrace": Palagia/ Coulson, *Regional Schools...*, 149-156.

<sup>56</sup> Sulla Cleopatra di Delo cfr. Moreno, *Scultura...*, 822 nota 1060 con bibliografia.

<sup>57</sup> Jacopi, G., "Monumenti di scultura del Museo Archeologico di Rodi": *Clara Rhodos V-2*, 30-35, figg. 19-21; *idem* in *Clara Rhodos V-1*, 16-19, figg. 9-12.

<sup>58</sup> Di Vita, A., "L'Afrodite pudica da Punta delle Sabbie": *ArchClass* 7, 1956, 9-21.

<sup>59</sup> Di Vita, "Statua...", 25-37.

<sup>60</sup> Corso, A., *Prassitele. Fonti epigrafiche e letterarie. Vita e opere, I. Fonti epigrafiche. Fonti letterarie dall'età dello scultore al Medio Impero (IV sec.a.C. - circa 175 d.C.)*, Roma 1988, *passim*.

<sup>61</sup> Sul *dodektheon* di Ostia cfr. Todisco, *Scultura greca...*, nr. 108, con bibl., e Becatti, G., "Un *dodektheon* ostiense e l'arte di Prassitele": *ASAA* 17-18, 1939-40, 85-137.

probabilmente anteriore all'Afrodite di Melos<sup>62</sup>, che rappresenta un'evoluzione in senso ancor più classicistico della medesima lezione, e sarà capostipite di una serie di immagini della dea, nude o semisvestite, che dalla fine del II sec. sino al termine dell'ellenismo saranno caratteristiche della scultura rodia<sup>63</sup>. La scuola rodia elabora e indulge in figure femminili la cui ponderazione si articola in languido e sinuoso abbandono, necessitando di un appoggio laterale, trasformato in elemento integrato e inscindibile della composizione. Ciò è spiegabile con l'effetto di grazia leziosa che il motivo può perseguire e rendere esplicito sul piano tematico e comunicativo. L'abbandono della gravitazione assiale appare congeniale al gusto ellenistico e trova esemplificazione specialmente nelle figure di Afrodite, nel tipo della cd. *Aphrodite au pilier*, o nei personaggi della sua cerchia, Ninfe e anche Muse. Basti citare, per confronto, le numerose statuette in appoggio pubblicate dal Gualandi<sup>64</sup>.

In aggiunta a queste considerazioni stilistiche, si può inoltre osservare che la lavorazione della statua per parti lavorate separatamente e congiunte successivamente per il tramite di tenoni, è stato considerato dalla Merker come una delle caratteristiche tecniche ricorrenti della scultura rodia di età ellenistica<sup>65</sup>, rispondendo verosimilmente a una necessità di produzione seriale e veloce, conseguenza di una domanda crescente da parte di committenti che volevano possedere sculture di carattere decorativo per le loro case e i loro giardini. A favore della serialità della produzione parla pure il dettaglio delle ciocche di capelli convenzionalmente scolpite sul torso, che dovevano evidentemente essere rabberciate al resto dell'acconciatura della testa, inserita a parte e forse lavorata da una mano più abile, all'interno della stessa bottega. Stucco e colore potevano intervenire a mascherare alla meglio il rattoppo. Anche la cura con cui è trattata la parte posteriore ammette di pensare a una statua non creata per una specifica commissione, ma versatile nei modi possibili di esposizione a seconda delle intenzioni del'acquirente.

L'ipotesi di ascrivere la statua a scuola rodia può trovare ulteriore ragione di credito se si pensa al tipo iconografico. La scultura mantovana è stata sinora considerata dalla critica come un'Afrodite (con l'eccezione del Prospettivo Milanese, che citava una Ninfa), in considerazione, precipuamente, della sua sensuale seminudità, sottolineata dall'importante dettaglio della costolatura di pieghe arcuate che lascia scoperto il seno.

<sup>62</sup> Sull'Afrodite di Milo si veda, da ultimo, Triandi, I., *Ellinistikà agalmata tis Milou*, in: Palagia/Coulson (eds.), *Regional Schools...*, 167-175.

<sup>63</sup> Gualandi, "Sculture...", 231 ss.

<sup>64</sup> Gualandi, "Sculture...", 96-101/ 103-107, nrr. 46-50/ 55-56.

<sup>65</sup> Merker, *The Hellenistic...*, 6-17.

Gli ultimi studi iconografici (Delivorrias<sup>66</sup>, Karanastassis<sup>67</sup> e Brinke<sup>68</sup>) hanno riconosciuto nell'Afrodite di Mantova una derivazione dal tipo Louvre-Napoli, il cui originale viene fatto risalire a Callimaco. Ma la Levi, nel 1931, così rimarcava: “di tutte le trasformazioni ellenistiche della Afrodite dei giardini, questa di Mantova è la più profondamente trasformata, la più slanciata, la più giovanile, quella in cui l'anca sporge più profondamente e la parte superiore del corpo la più esile.”<sup>69</sup> A un'analisi delle altre copie e derivazioni del tipo Louvre-Napoli, infatti, emerge evidente che il pezzo per diversi dettagli si allontana dalla seriazione. Innanzitutto, la posizione delle braccia, poi il notevole *déanchement*, e il dettaglio della cintura, che si ritrova, simile ma non identico, in un'Afrodite da Argo, dal grande complesso delle terme romane in prossimità del teatro<sup>70</sup>, datato nel II sec. d. C. Marcadé, che per primo ha edito il pezzo<sup>71</sup>, ricostruisce il braccio destro levato in alto, mentre sospende il giudizio sulla posizione del braccio sinistro, di cui resta un frammento che si raccorda contro l'anca. La figura indossa un chitone diafano serrato sotto il seno da una cordicella, contraddistinto da un pannello bagnato sul davanti, e tuttavia caratterizzato da pieghe più capricciose e stondate, sulle cosce e sul ventre. Corrispondono invece il viluppo di pieghe tra le gambe, così come la trattazione del pannello ai lati, fatto di pieghe rettilinee, strette e profonde, che scendono fino al plinto, ma l'esecuzione rimane più rigida e faticosa. La variante del seno scoperto deriverebbe, secondo Marcadé, da una contaminazione con il tipo dell'Era di Copenaghen<sup>72</sup>, e trova forse un parallelo ancora più vicino in una figura femminile, forse una divinità marina, pure a Copenaghen<sup>73</sup> (fig. 4), molto simile a quella mantovana per la resa dell'abito che, sebbene specularmente rispetto alla statua mantovana, con il medesimo andamento obliquo taglia diagonalmente il busto lasciando scoperta una mammella, ed è fermato da un'alta cintura chiusa, questa volta lateralmente, da un fiocco. Altrettanto prossima all'Afrodite velata è la resa dei riccioli sparsi sulle spalle. Le

<sup>66</sup> Delivorrias, “Aphrodite”, passim.

<sup>67</sup> Karanastassis, P., “Untersuchungen zur kaiserzeitlichen Plastik in Griechenland, 1. Kopien, Varianten und Umbildungen nach Aphrodite-Typen des 5. Jhs. v. Chr.”: *MDAI(A)* 101, 1986, 207-291.

<sup>68</sup> Brinke, M., *Kopienkritische und typologische Untersuchungen zur statuarischen Überlieferung der Aphrodite Typus Louvre-Neapel*, Amburgo 1991; “Die Aphrodite Louvre-Neapel”: *Antike Plastik* 25, 1996, 7-64.

<sup>69</sup> Levi, *Le sculture...*, 45.

<sup>70</sup> Aupert, P., “Pausanias et l'Asclépieion d'Argos”: *BCH* 111, 1987, 511-517.

<sup>71</sup> Marcadé, J., “Sculptures argiennes”, in *BCH* 1957, 405- 474, particolarmente 435-7.

<sup>72</sup> Poulsen, F., *Catalogue of ancient sculptures in the Ny Carlsberg Glyptothek*, Copenaghen 1951, nr. 247.

<sup>73</sup> Schloerb, B., “Timotheos”: *JDAI* 22, 1965, 79-81 fig. 57. Ny Carlsberg Glypt. 397 a. H. 0.98. G. Lippold (*Antike Skulptur der Glyptothek Ny Carlsberg*, Lipsia 1924, nr. 13, fig. 9) la considerava opera di Timoteo, di poco inferiore al vero. Fu acquistata presso un mercante d'arte parigino, che la disse proveniente dalla Grecia. La Schloerb la ritiene un acroterio.

due statue si distaccano tuttavia per la ponderazione e per il diverso trattamento delle pieghe, assai più secco in quella argiva. Altri due confronti possibili sono con la cd. Adrofitte Hypolympidia, da Dion<sup>74</sup> (fig. 5) e con la statua della cd. Leto da Hierapolis di Frigia<sup>75</sup>, che, pur presentando analogie nella ponderazione sbilanciata lateralmente, si differenzia da quella mantovana per la tipologia più generale del modello, assai più affine alla Afrodite con la tartaruga di Fidia<sup>76</sup>, per lo stile del panneggio, che denota maggiore secchezza e, infine, per un particolare tecnico. La statua ierapolitana era ricavata da un unico blocco, mentre l'Afrodite mantovana, come si è visto, dovette essere realizzata da più frammenti. Da ultimo, non va trascurata la figurina di piccole dimensioni, sempre di Afrodite, dal santuario delle Divinità Egizie di Gortina, Creta, che, seppur simile nella posa, non presenta una corrispondente estroflessione del fianco. In termini di trattamento del panneggio, questa statuetta costituisce un esempio sommario e convenzionale di un lavoro di II sec.d.C.<sup>77</sup>

La ponderazione della statua mantovana è molto lontana anche dalla stasi dell'Afrodite Louvre- Napoli e richiama, se mai, il tipo dell'Afrodite marina<sup>78</sup>, e, per certi aspetti, quello della cd. Artemis-Hekate, studiato e codificato da Gualandi<sup>79</sup> (Fig. 6) Ora, indipendentemente dalla correttezza dell'interpretazione di Gualandi, quale Artemide funeraria<sup>80</sup>, rimangono indubbie le assonanze tra il tipo rodio e la statua mantovana: la ponderazione, il dettaglio del chitone altocinto, il mantello che, formata una piega sopra la coscia destra, termina con una cascata di pieghe tra le gambe

<sup>74</sup> Pandermalis, D., "Ein neues Heiligtum in Dion": AA 1982, 727-735.

<sup>75</sup> Bejor, G., *Hierapolis. Scavi e ricerche III. Le statue*, Roma 1991, 12-15 nr. 5, tav. 7 fig. 1. Cfr. anche TRAVERSARI, G., *La statuaria ellenistica del Museo Archeologico di Venezia*, Roma 1986, 105-107 nr. 34 con bibl.

<sup>76</sup> Settis, S., *Chelone. Saggio sull'Afrodite Urania di Fidia*, Pisa 1966.

<sup>77</sup> Romeo, I./Portale, E.C., *Gortina III. Le Sculture* (Monografie della Scuola Archeologica Italiana di Atene 8), Ausilio, Padua 1998, X.

<sup>78</sup> Becatti, "Ninfe e...": si confrontino specialmente le copie di Napoli, MN (Becatti tav. XVII, figg. 18-19); Atene, MN (Becatti tav. XIX, fig. 23).

<sup>79</sup> Gualandi, "Artemis-Hekate...", 233-272.

<sup>80</sup> L'ipotesi di Laurenzi, "Rilievi...", ripresa da Gualandi, "Artemis-Hekate...", è basata sul fatto che sei repliche del tipo furono ritrovate nelle necropoli di Rodi, una sola in contesto domestico. La dea Artemis-Hekate, secondo Laurenzi, sarebbe stata venerata in un tempio all'interno del *temenos* di Apollo nella città di Rodi, in considerazione del fatto che una statuetta di terracotta riprodotte il tipo in questione era stata trovata in un deposito votivo del santuario di Apollo. Dal momento che il deposito rimane inedito, e che non vi sono attestazioni letterarie né epigrafiche di un culto di Artemis-Hekate a Rodi, è opportuno sospendere il giudizio. Merker, *The Hellenistic Sculpture...*, 25-27 riteneva più prudente ammettere che il tipo scultoreo rappresentasse una divinità onorata in modo diffuso a Rodi, la cui immagine avrebbe costituito una tipologia standard per ritratti funerari femminili. Va anche ricordato che alcune repliche (non rodie) del tipo reggono attributi tipici di Afrodite, la cui funzione funeraria è attestata altrove nel mondo greco, come in Tessaglia e in Beozia. Cfr. Papachatzis, N., "Η Πασικρήτα τῆς Δημητρίδας": in *Qessalikē* 1, 1958, 50-65.

fino al plinto, il modo di rappresentazione della mano sinistra, con il pollice rivolto verso l'alto e il medio e l'anulare uniti, che si appoggia e preme sul fianco inarcato.

Tuttavia, al di là di queste affinità tipologiche, la statua persiste nel suo relativo isolamento. Il fatto che non ne conosciamo nessuna replica precisa non ci consente integrazione sicura né certa identificazione del tipo. Anzi, proprio l'assenza di repliche puntuali nella piccola plastica e nella coroplastica, per quanto almeno mi è dato di conoscere, potrebbe essere un segnale a favore dell'ipotesi che la statua mantovana non rappresenti né una ben individuata divinità proposta al culto né un'offerente, ma sia piuttosto una variante autonoma sul tema, realizzata a scopo decorativo.

Per l'identificazione del soggetto, la parziale nudità, la mollezza della posa, la sensuale trattazione delle vesti fanno pensare ad Afrodite. Per un siffatto soggetto, credo si possa immaginare un'originaria collocazione in un giardino, o in una fontana, o anche in un portico<sup>81</sup>.

Sulla base di quanto esposto, proveremo ad avanzare un'ipotesi di datazione. Fino ad oggi, le proposte della critica si sono concentrate nel collocare la statua nell'ellenismo<sup>82</sup>, pur assegnandola indifferentemente dal IV sec.a.C.<sup>83</sup> al II<sup>84</sup> e al I sec.a.C.<sup>85</sup>, sebbene un'isolata recente proposta ha voluto vedervi un'opera di età antonina<sup>86</sup>.

<sup>81</sup> Si veda Kapossy, B., *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit*, Zurigo 1967.

<sup>82</sup> I primi editori della statua non si sono invece pronunciati in merito a una datazione. Labus, "Il Museo..." la completava semplicemente come *Venus Victrix* assegnandole una lancia nella mano destra e una corona sul capo, Bernoulli si limitava a considerare il lavoro molto buono, ma non prendeva posizione sulla origine greca o romana, e Duetschke, H., *Antike Bildwerke in Turin, Brescia, Verona, Mantua*, Lipsia 1880, 677 la riteneva una derivazione dalla *Venus Genetrix* di Arcesilao, pur evidenziando simiglianze anche con altre figure di ninfe così come con l'Elettra di Napoli.

<sup>83</sup> Amelung, W., "Saggio sull'arte del IV sec.a.C.": *Ausonia* 3, 1909, 91-135, la considerava opera di Timoteo sulla base di confronti con le Aure del tempio di Epidauro e con la Leda. La tesi venne ripresa da Lippold, G., *Die griechische Plastik (Handbuch der Archäologie, III 1)*, Monaco 1950.

<sup>84</sup> Così la Levi, *Le statue...*, per la torsione del corpo e per il dettaglio del chitone altocinto; la studiosa riconosceva nella statua una "trasformazione ellenistica" dell'Afrodite dei Giardini di Alcamene; Anche Fuchs, W., "Zum Aphrodite-typus Louvre-Neapel und seinen neuattischen Umbildungen", in: Lullies, R. (ed.), *Festschrift zum 60. Geburtstag von Bernhard Schweitzer*, Stoccarda 1954, 206-217, la assegnava al II sec.a.C., ammettendo che la statua dovesse molto in termini di modo di costruzione, e rapporto tra corpo e panneggio, specialmente per quanto riguarda il motivo della parte superiore del corpo mezzo nudo, all'Afrodite callimachea, ma riconoscendola tuttavia ellenistica nel movimento centrifugo e nel contrasto delle masse. Allo stesso modo la Schloerb, "Timotheos...", rifiuta l'attribuzione a Timoteo per la posizione della statua, per il linguaggio indisciplinato del panneggio e per il dettaglio della mano poggiata sul fianco, che ne fanno un'opera tardo-ellenistica. Di recente, Delivorrias, "Aphrodite"..., considera l'opera animata da un profondo *pathos*, e propone con un punto interrogativo la datazione nel II sec.a.C. Infine, la Brinke, in due interventi vicini (1991e 1996) la situa genericamente nell'ellenismo per la torsione.

<sup>85</sup> Così Schuchardt, W.H., *Geschichte der Griechische Archaeologie*, Berlino 1934, p. 321.

<sup>86</sup> Karanastassis, P., "Untersuchungen..." , 207-291, sulla base della lavorazione del marmo e di confronti con una statua di Afrodite da Retimno (seconda metà del II sec. d.C.) e con i rilievi de Las Incantadas di Salonicco (III sec. d.C.)

Lo stile del panneggio e del nudo, la trattazione ancora accurata della parte posteriore, pur nel carattere tecnologicamente seriale, il soggetto “afroditico”, convengono a una datazione nel II sec. a.C., sebbene i confronti proposti non consentano di escludere del tutto una data in epoca romana imperiale.

Le dimensioni della statua, la probabile destinazione e la datazione permettono al più di parlare di un'opera di lusso di un'officina che produceva, in serie, varianti sul tema, per contesti ricreativi pubblici o privati. Proprio queste considerazioni inducono a definirla non una creazione nuova, ma, se mai, una contaminazione di più modelli che risente del gusto eclettico dell'ellenismo per le quasi infinite variazioni su un tema che si prestava in modo eccellente alla decorazione di ninfei, giardini, fontane, e trovava un mercato vastissimo di committenti. Il tipo dell'Afrodite velata di Mantova non è sufficientemente isolabile sotto l'aspetto formale e concettuale, nè è dunque suscettibile di poter essere considerato tale. Sembra più semplicemente il frutto di una contaminazione esteriore fra due linee iconografiche ben note<sup>87</sup>, quella dell'Artemis-Hekate e quella dell'Afrodite Louvre-Napoli. Più incerto è il luogo in cui tale prodotto venne creato, soprattutto alla luce dei dati di rinvenimento. Si può solo rammentare che l'antiquario Ciampolini possedeva una casa in Campo dei Fiori, rione Arenula, nell'odierna Via de Balestrari, al nr. 37<sup>88</sup>. Se è davvero corretto riferire alla Venere di Mantova i versi del Prospettivo Milanese, si avrebbe un solido e prezioso *terminus ante quem* nel 1496 per la sua conoscenza nella capitale.

Purtroppo, dopo l'arrivo a Mantova e l'iniziale progettata collocazione, proprio in una nicchia, nella casa di Giulio Romano, non si riesce più a seguire il cammino della statua, né i documenti d'archivio finora pubblicati permettono in effetti di assegnarla alle collezioni di Palazzo Ducale. La prima menzione che di essa si fa nuovamente è contenuta nell'ASMn Archivio Notarile del 1879/80<sup>89</sup>: “Nr. 84: Venere, torso, marmo pario. Lavoro greco dei bei tempi dell'arte, sufficiente a illustrare un Museo, secondo Borsa. Piace anche al Canova. 1000 L.”, se è corretta l'identificazione del pezzo. Quindi, il cammino della statua dopo l'esclusione dal progetto della

<sup>87</sup> Denti, M., “Sull'iconografia ellenistica di Afrodite. Il tipo Louvre – Borghese”: *Xenia* 12, 1986, 5-40; “Lo schema iconografico dell'Afrodite Louvre -Borghese nei restauri moderni e nelle statue all'antica”: *Xenia* 14, 1987, 27-42. Su altri tipi di contaminazione *cfr.* Saletti, C., “Di una statua veleiate: ancora sul tipo cd. Kore di Prassitele”: *Ostraka* 2002, 214-222.

<sup>88</sup> Fusco/Corti, “Giovanni Ciampolini...”, 43-44, nota 6. La statua poteva provenire forse dagli scavi di San Lorenzo in Panisperna, dove si crede rinvenuta la fistula acquaria Dressel *CIL* XV, 7311, pure della Collezione Ciampolini, o dall'area immediatamente circostante la casa dell'antiquario (non lontano dal teatro di Pompeo). La sua famiglia possedeva pure vigne sull'Aventino, presso S. Alessio, e fuori Porta Latina, in Valle d'Accia.

<sup>89</sup> ASMn Archivio Notarile 1879/80, Versamento 2000, notaio G. Nicolini, catena nr. 46, 1879-80. Ringrazio il Dr. L'Occaso, direttore di Palazzo Ducale, per avermi gentilmente mostrato l'atto e per l'eccezionale disponibilità dimostrata nel dividere le sue –molte- conoscenze.

casa di Giulio Romano deve averla condotta in un luogo sicuro, dove potè salvarsi dal sacco di Mantova e dalla vendita di parte delle collezioni all'Inghilterra: Sabbioneta va probabilmente esclusa<sup>90</sup>, perciò restano le ville dei Gonzaga, quali Marmirolo o La Favorita, o la stessa casa di Giulio Romano. Per le congetture collocazioni, i dati d'archivio, speriamo, saranno in grado di fornirci risposte in un futuro non lontano.



Fig. 1. Mantova, Palazzo Ducale, Statua di Afrodita velata. Veduta frontale (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali).



Fig. 2. Figura di Diana, affresco di Giulio Romano dalla Sala di Costantino, Musei Vaticani, 1520-24.

---

<sup>90</sup> Ventura, L., *Il collezionismo di un principe*, Modena 1997.

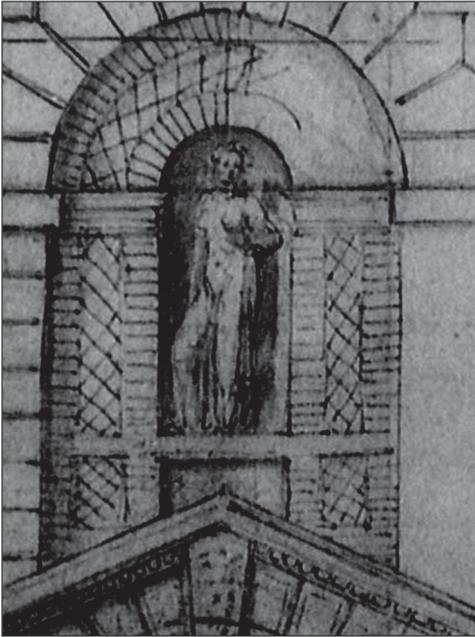


Fig. 3. Dettaglio del progetto di Giulio Romano per la sua casa in Mantova. La nicchia con Afrodite. Stoccolma, Statens Konstmuseer NHM 43/86. (Giulio Romano, Catalogo della mostra).



Fig. 4. Statua di figura femminile di Copenaghen (Ny Carlsberg) (Schloerb, B., "Timotheos": JDAI 22, 1965, fig. 57).



Fig. 5. Statua di Afrodite Hypolympidia (Pandermalis, D., "Ein neues Heiligtum in Dion": AA 1982).

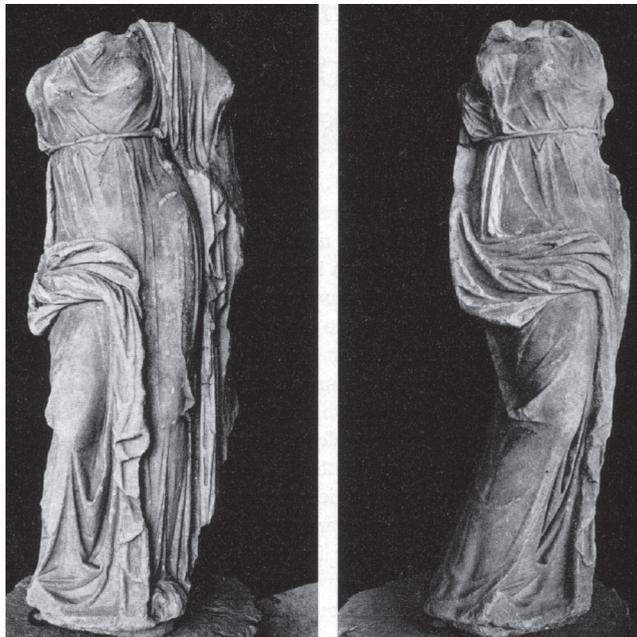


Fig. 6. Statuetta di Artemis Hekate, Rodi, Museo inv. Nr. E 324 (Gualandi, G., "Artemis-Hekate. Un problema di tipologia nella scultura ellenistica": RA 1969).

# KOLOSSE UND IHRE GROSSEN VORBILDER AUS DER ANTIKE

BRIGITTE RUCK\*

## *Zusammenfassung.-*

Kolossale Statuen sind im Vergleich zu “normalen“ auffälliger, aufwendiger, teurer und technisch wie künstlerisch anspruchsvoller, so daß bei ihnen die Frage nach Grund, Zweck und Bedeutung ihrer Errichtung von ganz besonderem Interesse ist. Wo sie antike Kolosse zum Vorbild nehmen, spielt es eine wichtige Rolle, welche Bedeutung diese zum damaligen Zeitpunkt hatten und warum und in welcher Weise man sie rezipierte. Zwei Beispiele, die Reiterstatue Cosimos I. in Florenz (1595) und die Herkulesstatue in der Gartenanlage von Schloß Wilhelmsburg in Kassel (1717), illustrieren den unterschiedlich getreuen, aber expliziten und auf Antrieb erkennbaren Rückgriff auf eine berühmte Vorlage. Von solchen Statuen lassen sich indirekte oder allgemeinere Arten der Rezeption unterscheiden. Aufschlußreich ist ferner ein Blick auf Neuschöpfungen, die sich bewußt nicht an antike Kolosse anlehnen.

## *Resumen.-*

Comparadas con estatuas de tamaño normal, las estatuas colosales son básicamente más llamativas, costosas y lujosas y suelen exigir un mayor esfuerzo técnico y artístico. Ello despierta nuestro interés sobre la causa, finalidad y significado de su construcción. Al contemplar modélicos colosos de la Antigüedad, nos preguntaron qué significado tuvieron en época post-clásica, así como la razón y formas de su recepción. Dos ejemplos, la estatua ecuestre florentina de Cósimo I (1595) y la estatua de Hércules del castillo de Wilhelmsburg en Kassel (1717), ilustran dos evocaciones explícitas, aunque diferenciadas en su fidelidad al original, de un célebre precedente. Estas estatuas permiten reconocer diferentes formas, indirectas o más generales, de recepción. Instructivas resultan asimismo nuevas creaciones que rechazan de forma consciente el modelo del coloso antiguo.

*Schlüsselbegriffe:* Kolossalität, Statuen, Herrscherrepräsentation, Nationalsymbol.

*Palabras clave:* Colosalidad, Estatuas, Representación de soberanos, Símbolo nacional.

---

\* Seminar für Alte Geschichte und Epigraphik, Universität Heidelberg.  
E-Mail: brigitte.graef@zaw.uni-heidelberg.de.

Kolossale Statuen sind und waren für die Menschen in allen Epochen faszinierend. Insbesondere extrem riesige Exemplare wie die 46 m hohe Freiheitsstatue von New York sind weithin berühmt, und der 30 m hohe Koloß von Rhodos zählte sogar noch Jahrhunderte nach seiner Zerstörung zu den Weltwundern<sup>1</sup>. Der großen Aufmerksamkeit, die Kolosse erregen, entspricht fast immer ein hoher Bedeutungs- oder Symbolgehalt, der sich besonders dann offenbart, wenn sie gestürzt werden wie die Statuen auf der Trajans- und der Mark-Aurel-Säule in Rom, welche 1589 unter Austreibung der heidnischen Geister abgenommen und als Zeichen des Triumphs des Christentums durch die Statuen des Petrus und Paulus ersetzt wurden<sup>2</sup>, die Statuen Ludwigs des XIV. auf der Place des Victoires und der Place Vendôme in Paris, die der Französischen Revolution zum Opfer fielen<sup>3</sup>, oder das Standbild Stalins auf dem Heldenplatz in Budapest, welches beim ungarischen Volksaufstand im Jahr 1956 zu Boden gerissen wurde.

Als kolossal betrachtet man gemeinhin das, was über das Normale deutlich hinausgeht. Für die römische Zeit läßt sich Kolossalgröße auf ein Mindestmaß von 1,5-facher Lebensgröße, d. h. etwa 2,50 m bei Männern bzw. 2,30 m bei Frauen, definieren<sup>4</sup>. Keine antike literarische Quelle erwähnt einen „colossus“, dessen Höhe unter diesem Wert liegt. Zugleich ist dies das Maß, welches sich statistisch deutlich von der Masse der zahllosen Standbilder dieser Zeit unterscheidet, die lebens- oder „leicht überlebensgroß“ sind, d. h. deren Höhe zumeist wesentlich unter 2,50 m liegt. Für denjenigen, der in römischer Zeit über einen öffentlichen Platz ging, traten diese außergewöhnlichen Statuen in zweierlei Hinsicht als eigene Kategorie hervor (Abb. 1, oben) – erstens im Vergleich zu den sonstigen Standbildern und zweitens im Vergleich zur menschlichen Körpergröße entweder des Betrachters selbst oder anderer Passanten, wodurch Kolossalität gleichsam fühlbar wurde: Statuen, die mindestens eineinhalb Mal so groß sind wie man selbst, sind von der natürlichen, menschlichen Größe her nicht mehr begreifbar.

<sup>1</sup> Provoyeur, P., „Bartholdi and the Colossal Tradition“, in: VV.AA., *Liberty. The French-American Statue in Art and History*, New York 1986, 64-76; Berndt, J., „Die Listen der Sieben Weltwunder“, in: Hoepfner, W., *Der Koloß von Rhodos und die Bauten des Helios. Neue Forschungen zu einem der Sieben Weltwunder*, Mainz 2003, 103-104.

<sup>2</sup> Bush, V. L., *The Colossal Sculpture of the Cinquecento*, New-York-London 1976, 259-261.

<sup>3</sup> Steinmann, E., „Die Zerstörung der Königsdenkmäler in Paris“: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 10, 1917, Taf. 55, Abb. 17; Taf. 57, Abb. 20.

<sup>4</sup> Zur Definition von Kolossalgröße im antiken Rom s. Ruck, B., *Die Großen dieser Welt. Kolossalporträts im antiken Rom*, Heidelberg 2007, 17-50 (Lebensgröße dort: 1,65 m bei Männern, 1,54 m bei Frauen); zum Entsprechenden in Italien und den Provinzen s. dies., „Überwältigende Größe: Kolossale Standbilder von Senatoren in den Städten des Römischen Reiches?“, in: Eck, W./ Heil, M. (Hrg.), *Senatores populi Romani. Realität und mediale Präsentation einer Führungsschicht. Kolloquium der Prosopographia Imperii Romani vom 11.-13. Juni 2004*, Stuttgart 2005, 116-121.

In keiner späteren Epoche ist eine ähnliche Zahl an Statuen entstanden. Oft handelt es sich zudem eher um Einzelwerke als gleichsam um “Standard”-Statuen aus einem bestimmten Repertoire wie Toga-, Panzer- oder Reiterstatue. Eine statistische Auswertung ist daher schwierig. In der Renaissance, die sich vermehrt mit antiken Statuen auseinandersetzte und mit rund 50 Exemplaren selbst verhältnismäßig viele Kolosse hervorgebracht hat, gibt es bezeichnenderweise verschiedene theoretische Überlegungen zu Kolossalität, die sie mit dreifacher Lebensgröße angeben. Verwendet wird der Begriff “colossus” im späteren 16. Jh. aber auch für viele kleinere Statuen<sup>5</sup>.

Betrachtet man Kolossalformat in Abhängigkeit von der menschlichen Körpergröße als das Maß, welches von der Natur her nicht mehr zu verstehen ist, dann läßt sie sich für alle Epochen als mindestens 1,5-fache Lebensgröße definieren. Dabei ist der Vergleich mit dem lebenden Menschen und die Erfahrbarkeit der Kolossalität – in unterschiedlicher Deutlichkeit – auch bei verschiedenen Aufstellungsweisen möglich<sup>6</sup>. Am deutlichsten ist er bei einer leicht zugänglichen Aufstellung etwa auf einem öffentlichen Platz, aber auch bei einer erhöhten Aufstellung beispielsweise auf einer Säule, wo die Dimensionen der Statue vielleicht erst auf den zweiten Blick, den Blick auf einen Passanten, erahnbar sind (Abb. 1, unten).

Kolossale Statuen sind auffälliger als “normale”, sie sind aufwendiger, teurer, technisch und künstlerisch anspruchsvoller und daher auch seltener. Die Entscheidung für ihre Errichtung wird mit großem Bedacht gefällt. Die Frage nach dem Grund für die Wahl des Formats, nach dem Dargestellten, dem Stifter und nach Zweck und Bedeutung verdient daher gerade bei solchen Statuen besonderes Interesse.

Antike Kolosse übten entsprechend ihrer Größe, Rarität und oft auch Berühmtheit eine außerordentliche Faszination auf spätere Epochen aus und setzten Maßstäbe, die teilweise geradezu dazu provozierten, etwas Vergleichbares oder sogar noch Gewaltigeres zu erschaffen. Wo eine antike Kolossalstatue in irgendeiner Weise als Vorlage für einen neuen Koloß diente, ist es deshalb wichtig, welche Bedeutung sie zum Zeitpunkt ihrer Rezeption hatte und warum und in welcher Weise man auf sie zurückgriff. Zwei Beispiele aus verschiedenen Epochen, die Reiterstatue Cosimos I. in Florenz und der Herkules im Schloßgarten von Kassel-Wilhelmshöhe, sollen den unterschiedlich getreuen, aber expliziten Rückgriff auf eine berühmte Vorlage illustrieren, deren Wiedererkennung beim Betrachter unbedingt erwünscht war.

---

<sup>5</sup> Bush, *The Colossal Sculpture...*, XXVII-XXVIII. Bush definiert Kolossalgröße als doppelte Lebensgröße, aber bezieht in bestimmten Fällen auch kleinere Statuen in ihre Untersuchung mit ein (ebd. XXVIII mit Anm. 14).

<sup>6</sup> Zur Wahrnehmbarkeit von Kolossalstatuen in verschiedenen Aufstellungskontexten s. Ruck, *Die Großen dieser Welt...*, 202-203.

## DIE REITERSTATUE COSIMOS I. IN FLORENZ.

Im Jahre 1595 wurde auf der Piazza della Signoria in Florenz eine bronzene Reiterstatue eingeweiht, wie man sie in dieser Stadt bis zu diesem Zeitpunkt noch nie gesehen hatte (Abb. 2, rechts). Ferdinand I. hatte sie seinem Vater Cosimo I., dem ersten Großherzog der Toskana, der den Medici wesentlich zu Macht und Glanz verholfen hatte, nach dessen Tod errichten lassen und dafür Giovanni Bologna beauftragt<sup>7</sup>. Francesco, der ältere Bruder Ferdinands, hatte bereits unter seiner Regierung ein Reiterdenkmal geplant, welches "...due volte grande quanto di Campidoglio" sein sollte, was nichts Geringeres bedeutet, als daß man sich die kolossale bronzene Reiterstatue Mark Aurels auf dem Kapitolsplatz in Rom zum Vorbild genommen hatte (Abb. 2, links) und ihre Größe sogar noch weit zu übertreffen suchte<sup>8</sup>. Letztlich wurde die Statue mit einer Länge von mehr als 4 m und einer Höhe von 4,50 m allerdings nur wenig größer als ihre Vorlage und ist wie diese etwa doppelt lebensgroß<sup>9</sup>.

Das Vorbild für die Reiterstatue Cosimos I. war freilich nicht die Reiterstatue Mark Aurels in ihrem ursprünglichen antiken Aussehen und Zusammenhang, der ja noch weitgehend zu erforschen gewesen wäre. Vorbild war vielmehr das, was man zur Zeit der Spätrenaissance von ihr sah und zu wissen glaubte, und ganz besonders ihre zeitgenössische Aufstellungsweise auf dem Kapitolsplatz<sup>10</sup>. 1535 war Michelangelo mit der Neugestaltung des Kapitols als glanzvoller Rahmen für Staatsempfänge beauftragt worden. Es entstand ein repräsentativer Platz, eingefast von großen Palästen und ausgestattet mit den größten und am besten erhaltenen Statuen Roms, die innerhalb der monumentalen Architektur grandios in Szene gesetzt wurden und als beeindruckendste Beispiele für Roms antiken Glanz und dessen Erneuerung dienen

<sup>7</sup> Zur Reiterstatue Cosimos I. s. Bush, *The Colossal Sculpture...*, 193-195, fig. 183-185; Pope-Hennessy, J., *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture. Catalogue*, London 1963, 86-87. 103-104 pl. 90; Baumstark, R., "Das Nachleben der Reiterstatue", in: VV.AA., *Marc Aurel. Der Reiter auf dem Kapitol*, München 1999, 100, Abb. 15.

<sup>8</sup> Zur Reiterstatue Mark Aurels s. Ruck, *Die Großen dieser Welt...*, 183-185. 283 Kat.-Nr. 29, Taf. 20, 1; Lahusen, G./ Formigli, E., *Römische Bildnisse aus Bronze. Kunst und Technik*, München 2001, 226-227 Kat.-Nr. 138, Abb. 138a-f; 138, 1-7; VV.AA., *Marc Aurel. Der Reiter auf dem Kapitol*, München 1999; Fittschen, K./ Zanker, P., *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. I. Kaiser- und Prinzenbildnisse*, Mainz 1994, 72-74 Kat.-Nr. 67, Taf. 76-77; Bergemann, J., *Römische Reiterstatuen. Ehrendenkmäler im öffentlichen Bereich*, Mainz 1990, 105-108 Kat.-Nr. P 51, Taf. 7b; 78-80; Mura Sommella, A. (ed.), *Il Marco Aurelio in Campidoglio*, Milano 1990; Wegner, M., *Das römische Herrscherbild II 4. Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit*, Berlin 1939, 190-191, Taf. 22-23.

<sup>9</sup> Maße der Reiterstatue Mark Aurels: Gesamthöhe 4,24 m, Gesamtlänge 3,87 m, Kinn-Scheitel-Höhe des Reiters 46 cm (als aufrecht stehende Einzelstatue würde er fast 3,50 m messen); Maße der Reiterstatue Cosimos: Gesamthöhe 4,50 m, Gesamtlänge 4,09 m (7 braccia, wobei 1 braccio fiorentino 58,4 cm entspricht).

<sup>10</sup> Zur Geschichte der Reiterstatue vor ihrer Aufstellung auf dem Kapitolsplatz s. Gramaccini, N., *Mirabilia. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance*, Mainz 1996, 145-147.

sollten. Die prominenteste Position nahm die Reiterstatue Mark Aurels ein, die auf einer eigens von Michelangelo geschaffenen prachtvollen Basis in der Mitte des Platzes stand. Am Ende des 16. Jhs. waren hier die sieben berühmtesten Kolosse Roms versammelt, inzwischen als Symbol des aus der antiken Stadt erstandenen neuen Rom der christlichen Kirche, der sie jetzt ihren Glanz verliehen (Abb. 3, oben)<sup>11</sup>. Die Statue war damals eine der bekanntesten überhaupt und wurde wie die anderen Kolosse auf dem Kapitol wiederholt abgezeichnet. Sie wurde bewundert für ihre Schönheit, Größe und Erhabenheit und als Verkörperung des Idealbilds eines weisen und tugendhaften Herrschers. Bewundert wurde auch die Aufstellungsweise von Michelangelo, die all dies noch besonders hervorhob<sup>12</sup>.

Die Reiterstatue Cosimos ahmt dieses Standbild nach, kopiert es aber nicht einfach, sondern paßt es an die eigene Zeit an und versucht sogar, es noch zu übertreffen<sup>13</sup>.

Beide Pferde gehen im kurzen Trab, einer Gangart, bei der die dynamische natürliche Bewegung des Pferdes durch den Reiter gebändigt und beherrscht wird (Abb. 2, unten)<sup>14</sup>. Anders als Mark Aurels Pferd ist das Cosimos gesattelt. Cosimo selbst trägt statt Tunica, Paludamentum und Senatorenschuhen eine zeitgenössische Rüstung und hält in der Rechten einen Kommandostab<sup>15</sup>. Zwei scheinbar unmotiviert Motive hat Giambologna nicht übernommen: zum einen das leichte Vorbeugen Mark Aurels, das sicher damit zu tun hat, daß die Kaiserstatue stark auf Unteransicht, speziell auf eine Ansicht von links vorne, gearbeitet ist, wenn auch ihre antike Aufstellungsweise noch im dunkeln liegt<sup>16</sup>; zum anderen das sehr hohe Anheben des vorderen Pferdebeins, welches auf eine in der Renaissance schon längst verlorene Barbarenfigur darunter zurückzuführen ist<sup>17</sup>. Cosimo hingegen sitzt aufrecht und den Kopf nach links ge-

<sup>11</sup> Zur Neugestaltung des Kapitolsplatzes durch Michelangelo und in der 2. Hälfte des 16. Jhs. s. Baumstark, "Das Nachleben...", 88-91, Abb. 7; Mura Sommella (ed.), *Il Marco Aurelio...*, 86-108; Bush, *The Colossal Sculpture...*, 82-97.

<sup>12</sup> Wie man die Statue auffaßte, zeigt die Beschreibung Aldovrandis: "Nel mezo della piazza del Campidoglio si vede la bella statua equestre di bronzo di M. Aurelio filosofo & Imperatore; e sta in habito e gesto di pacificatore... questa cosi bella statua ...e locata superbamente, come si vede nel Campidoglio" (Ulisses Aldovrandi, *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, e case si veggono*, Nachdruck Venedig 1562, New York-Hildesheim 1975, 268). Zur Auffassung von Mark Aurel als vorbildlichen Herrscher um die Mitte des 16. Jhs. s. Baumstark, "Das Nachleben...", 91.

<sup>13</sup> Pope-Hennessy, J., *Italian High Renaissance Sculpture. Text*, London 1963, 103-104.

<sup>14</sup> Baumstark, "Das Nachleben...", 99-100.

<sup>15</sup> Zu Haltung und Tracht bei Mark Aurel s. Wünsche, R., "Der Kaiser zu Pferd. Zum Erscheinungsbild des Marc Aurel", in: VV.AA., *Marc Aurel. Der Reiter...*, 60-61; bei Cosimo: Baumstark, "Das Nachleben...", 100. Zur umstrittenen antiken Bedeutung des erhobenen Arms s. Fittschen/ Zanker, *Katalog...*, 73; Bergemann, *Römische Reiterstatuen...*, 6-8; Baumstark, a. a. O., 92; für Aldovrandi war sie ein "gesto di pacificatore" (s. o. Anm. 12).

<sup>16</sup> S. Ruck, *Die Großen dieser Welt...*, 183-185.

<sup>17</sup> Bergemann, *Römische Reiterstatuen...*, Taf. 78. Die Figur –wohl eines Barbaren– wird noch Ende des 12./Anfang des 13. Jhs. erwähnt; Mitte des 15. Jhs. war sie offenbar nicht mehr vorhanden (ebd. 107).

wandt; die Statue ist auf Rundansicht gearbeitet, und das Anheben des Vorderhufs seines Pferdes wirkt natürlicher<sup>18</sup>.

Besonders spektakulär war an Cosimos Statue, daß es zum ersten Mal gelungen war, ein Pferd, zumal in dieser Größe, in einem einzigen Stück zu gießen, eine Meisterleistung des Erzgießers Giovanni Alberghetti<sup>19</sup>. In dieser Hinsicht war sie der antiken Statue technisch überlegen.

Die Basis der Florentiner Statue ist deutlich der römischen nachgemacht (Abb. 2, oben). Sie besitzt sogar die vier bauchigen Seiten, die in Rom auf das Bodenmuster des Kapitolsplatzes abgestimmt, in Florenz aber unmotiviert sind. In der Ausstattung übertrifft sie jedoch ihr Vorbild, da die Reliefs und die Ehreninschrift in Bronze eingelegt sind<sup>20</sup>.

Sehr auffällig ist die Aufstellungsweise dem Vorbild nachempfunden (Abb. 3): Auch Cosimos Statue befindet sich auf einem repräsentativen Platz, umgeben von Palästen wie dem Palazzo Vecchio, dem Regierungspalast Cosimos, und steht in Konkurrenz zu Kolossalstatuen der berühmtesten Künstler des 16. Jhs. wie dem Neptun Ammanatis, dem David Michelangelos, der Hercules-Cacus-Gruppe Bandinellis und dem Perseus Cellinis<sup>21</sup>. Sie markiert einerseits das Zentrum des Nordflügels der Piazza della Signoria und ist damit zugleich so positioniert, daß sie trotz der ungünstigen L-Form der Platzanlage von jeder Stelle aus gesehen werden kann<sup>22</sup>.

Für die Zeitgenossen muß die Parallele zur Reiterstatue Mark Aurels evident gewesen sein. Cosimos Denkmal war das erste, noch dazu kolossale Reiterbild in der Nachfolge des berühmten antiken Vorbildes in Florenz und erst das zweite dieser Art überhaupt. Ein ähnliches Reiterbild wie die viel bestaunte Statue Mark Aurels zu schaffen, schien damals kaum möglich und war gerade darum ein ehrgeiziges Ziel,

<sup>18</sup> Auf Naturtreue wurde beim Reiterbild Cosimos ausdrücklich Wert gelegt.

<sup>19</sup> Zum Guß s. Semper, J. "Dokumente über die Reiterstatue Cosimos I. von Giovanni Bologna": *Jahrbücher für Kunstwissenschaft* 2, 1869, 83-87. Analog dazu galt es bei steinernen Statuen als besonders erstrebenswert, sie ohne Anstückungen aus einem Monolith zu hauen (Bush, *The Colossal Sculpture...*, 24-27). Vgl. dagegen die einzelnen Gußteile beim Mark Aurel: Mura Sommella (ed.), *Il Marco Aurelio...*, 75-77, fig. 62-67.

<sup>20</sup> Basis der Mark-Aurel-Statue: Mura Sommella (ed.), *Il Marco Aurelio...*, 96-105, fig. 85. 88. 95. 98. 100; der Statue Cosimos: Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture. Text...*, 103-104.

<sup>21</sup> Bush, *The Colossal Sculpture...*, 100-119, fig. 97A-C. 113. 115 (David; Höhe 9 braccia = 5,26 m); 120-130, fig. 125. 128 (Hercules-Cacus-Gruppe; Höhe 8,5 braccia = 4,96 m); 133-134, fig. 130 (Perseus; Höhe [inklusive des erhobenen Arms?] = 3,20 m); 143-152, fig. 144-145 (Neptun; Höhe über 9 braccia = über 5,26 m).

<sup>22</sup> Fanelli, G., *Firenze. Architettura e città*, Firenze 1973, 280, fig. 1216-1217. 1219. 1221-1223; Seipel, W. (Hrg.), *Bernardo Bellotto genannt Canaletto. Europäische Veduten. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien, 16. März bis 19. Juni 2005*, Wien 2005, 74 Kat.-Nr. 3.

das großen Ruhm und Bewunderung versprach<sup>23</sup>. Diese Herausforderung war bislang erst einmal erfolgreich angenommen worden, nämlich in der heute verlorenen Reiterstatue König Heinrichs II. von Frankreich, die nach dessen Tod im Jahre 1559 von seiner Gattin Katharina von Medici in Auftrag gegeben worden war<sup>24</sup>. Sie lehnte sich nicht nur an die Mark-Aurel-Statue an, sondern war sogar noch etwas größer. Dazu lag die Planung bei Michelangelo, dem Bildhauer, dem die Künstler des 16. Jhs. gleichermaßen nacheiferten wie sie mit ihm wetteiferten, die Ausführung bei seinem Schüler Daniele da Volterra<sup>25</sup>. Zur Zeit Ferdinands war sie im Palazzo des Orazio Rucellai in Rom aufgestellt, auf einer Basis, die derjenigen der Reiterstatue Mark Aurels ähnlich war. Das Reiterbild Cosimos I. konkurrierte somit sowohl mit der antiken als auch mit der zeitgenössischen Statue und ihren Erschaffern. Sie war ein künstlerisches und technisches Spitzenwerk und feierte als solches nicht nur die Leistung Bolognas und Alberghettis, sondern demonstrierte vor allem das Mäzenatentum und den Reichtum der Medici, die sich die herausragendsten Künstler der Zeit leisten konnten.

Vor allem aber wollte Ferdinand I. mit der Reiterstatue das dynastische Bildprogramm seines Vaters fortsetzen, welches die Legitimation und Demonstration der Machtstellung der Medici in Florenz zum Ziel hatte<sup>26</sup>. Die Wiedererkennung der Vorlage im neu geschaffenen Werk war wichtig, damit der duce Cosimo in Parallele zum guten Herrscher Mark Aurel gesehen werden konnte. Die Stationen seines steilen cursus honorum zeigen die Bronzereliefs auf der Basis: seine Wahl zum Herzog 1537, den Einzug in Siena, welches durch eine Allianz mit Spanien 1555 unter Cosimos Herrschaft gefallen war, und die Krönung zum ersten Großherzog der Toskana im Jahr 1570, mit der Cosimo das höchste weltliche Amt Italiens zugefallen war<sup>27</sup>. Die Inschrift preist seine Herrschertugenden und zugleich die Tugendhaftigkeit seines

---

<sup>23</sup> Im 16. Jh. wurden mehrfach kolossale Reiterstatuen geplant, die aber über das Modell nicht hinaus kamen oder nicht vollendet wurden, wie z. B. eine bronzene Reiterstatue auf steigendem Pferd für Karl V. von Giuglielmo della Porta, die in der Größe der Reiterstatue Mark Aurels entsprechen sollte, aber nach Karls Tod 1558 nie zur Ausführung gelangte. Es gab allerdings Reiterstatuen aus vergänglichem Material, die eigens für Triumphzüge geschaffen wurden. Zu all dem s. Bush, *The Colossal Sculpture...*, 15-18. 131. 171-175, fig. 169-170.

<sup>24</sup> Bush, *The Colossal Sculpture...*, 175-178, fig. 171-173; Steinmann, "Die Zerstörung...", 340-343, Taf. 51, Abb. 5. 7.

<sup>25</sup> Zum Einfluß Michelangelos auf die Entstehung kolossaler Statuen im 16. Jh. s. Bush, *The Colossal Sculpture...*, 18-22.

<sup>26</sup> Bush, *The Colossal Sculpture...*, 189-192.

<sup>27</sup> Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture. Text...*, 70, fig. 89; Bush, *The Colossal Sculpture...*, 195.

Sohnes Ferdinand, der seinem Vater dieses Denkmal stiftete<sup>28</sup>. Das kolossale Format aber macht die Glorifizierung des Dargestellten und seiner Taten besonders eindrücklich und impliziert zugleich unmittelbar eine große Dauerhaftigkeit und bleibende Bedeutung. Eine solche Statue war dem Lob des duce Cosimo und damit dem Glanz des gesamten Hauses Medici mehr als dienlich<sup>29</sup>.

### DER HERKULES IN KASSEL.

Noch heute ist in Kassel an der sogenannten Wilhelmshöhe eine große Schloß- und Gartenanlage zu besichtigen, die auf Landgraf Karl, der zwischen 1677 und 1730 die Grafschaft Hessen-Kassel regierte, zurückgeht, in ihrem geplanten Ausmaß allerdings nie vollendet wurde. Sie ist an einer 1,5 km langen Achse ausgerichtet, die an ihrem unteren Ende mit dem Schloß beginnt und oben auf der Anhöhe mit einem achteckigen Bau, dem Oktogon, endet (Abb. 4). Blickt man vom Schloß hinauf, so sieht man zunächst auf einen – später angelegten – englischen Landschaftspark; dahinter fließt einem auf einer Länge von 250 m Wasser über mehr als 200 Kaskaden entgegen, die ursprünglich sogar bis ganz zum Schloß reichen sollten. Der Wasserlauf ist durch mehrere Becken unterbrochen. Im obersten (Abb. 4, unten) liegt die nur schlecht erhaltene Statue des Giganten Enkelados, der dem Mythos nach von den Göttern nur mit Hilfe des Herkules besiegt werden konnte. Aus seinem Mund speit er eine große Wasserfontäne. Über diesem Becken erhebt sich das Oktogon, welches unten wie die bergigen Felsen aussieht, unter denen der Gigant begraben wurde, im oberen Teil aber als Belvedere gestaltet ist. Die Pyramide darüber trägt ein Standbild des Herkules, welches gleichsam die ganze Anlage bis zum Schloß hinunter überblicken kann<sup>30</sup>.

Die Herkules-Statue ist 8,25 m hoch und wurde zwischen 1714 und 1717 von dem Augsburgener Goldschmied Johann Jakob Anthoni aus Kupferblechen gefertigt,

<sup>28</sup> “COSIMO MEDICI MA/GNO ETRVRIAE DVCI / PRIMO PIO FELICI IN/VICTO IVSTO CLEMEN/TI SACRAE MILITIAE / PACISQ. IN ETRVRIA / AVTHORI PATRI ET / PRINCIPI OPTIMO / FERDINANDVS F. MAG. / DVX III EREXIT AN / MDLXXXIII” (Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture. Catalogue...*, 87).

<sup>29</sup> Vgl. die zeitgenössische Beurteilung der Statue als “la bella e maravigliosa statua del serenissimo gran duca Cosimo a cavallo” (Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture. Catalogue...*, 87).

<sup>30</sup> Zur Anlage s. Ludwig, Th., *Der Herkules in Kassel. Herkules, Oktogon und Kaskaden im Schloßpark Wilhelmshöhe*, Regensburg 2004; Bergmeyer, W., *Landgraf Karl von Hessen-Kassel als Bauherr – Funktionen von Architektur zwischen Vision und Wirklichkeit*, Münster 1999, 190-206; Fenner, G., “Der ‘Grottenbau’ auf dem Karlsberg. Zur Baugeschichte des Oktogons und der Wasserkünste”, in: Lukatis, Chr./ Ottomeyer, H. (Hrg.), *Herkules. Tugendheld und Herrscherideal. Das Herkules-Monument in Kassel-Wilhelmshöhe*, Eurasburg 1997, 99-120; Sander, H., *Das Herkules-Bauwerk in Kassel-Wilhelmshöhe. Ein Beitrag zur Geschichte der Denkmalpflege und zum Wandel ihrer Methoden und Ziele*, Kassel 1981; Philippi, H., *Landgraf Karl von Hessen-Kassel. Ein deutscher Fürst der Barockzeit*, Marburg 1976, 584-589.

die auf ein Gerüst aus Eisenstangen und Tragringen genietet sind (Abb. 5, links)<sup>31</sup>. Sie folgt dem Typus Farnese und zeigt den Helden nackt und als erwachsenen Mann in einem Moment des Ausruhens nach der Erringung der Äpfel der Hesperiden, die er in seiner rechten Hand auf dem Rücken hält, während er sich mit der linken Achsel auf seine Keule mit dem Löwenfell darüber stützt<sup>32</sup>. Das Bronzeoriginal des Lysipp aus der Zeit um 320 v. Chr. ist zwar verloren, doch gibt es von ihm so viele Repliken wie sonst von kaum einer antiken Statue. Sechs davon sind mit knapp 3 m Höhe kolossal, darunter auch die berühmteste und namengebende Replik aus den Caracallathermen in Rom, die Karl mehrere Jahre vor seinem Bauprojekt im Palazzo Farnese gesehen hatte (Abb. 5, rechts)<sup>33</sup>. Zur Zeit Karls galt der Herkules Farnese als Kunstwerk allerersten Ranges. Man bewunderte die Statue als *das* gelungene Bild des starken und heldenhaften Mannes schlechthin und als Beispiel für vollendete Formen. Unzählige Male wurde sie – oft auch unter Angabe ihrer Größe – abgezeichnet und in Form von Gipsabgüssen als Lehrmodell in die Kunstschulen gestellt<sup>34</sup>.

Der Herkules in Kassel ist – anders als die Reiterstatue Cosimos – eine recht getreue Kopie der Vorlage, übertrifft sie aber in der Größe um ein Mehrfaches. Damit wurde nicht nur die weitaus größte Replik des Herkules Farnese geschaffen, sondern vermutlich auch die damals größte nachantike Statue nördlich der Alpen überhaupt.

Als künstlerisches Meisterwerk war sie gewissermaßen eine riesige Gartenskulptur. Diese sollte zum einen den Kunstverstand Karls bezeugen, unter dessen Herrschaft Hessen nach den Worten des Baumeisters Simon Louis du Ry in einer Rede vor der Kasseler Kunstakademie im Jahr 1783 “la renaissance du bon goût” erlebte und der sich in vielen Bereichen der Kunst als Mäzen gab<sup>35</sup>. Zum anderen sollte sie stellvertretend die Riesenhaftigkeit der Gesamtanlage betonen, denn in Pracht und Größe

<sup>31</sup> Zur Konstruktion s. Hoepfner, *Der Koloß von Rhodos...*, 83-84.

<sup>32</sup> Zum Kasseler Herkules s. Ludwig, *Der Herkules in Kassel...*, 18-19. 41-42, Abb. S. 45. 46. 49; Sander, *Das Herkules-Bauwerk...*, 186. 223 Bild 23; 262-265 Bild 50-59.

<sup>33</sup> Höhe des Herkules Farnese (ohne Plinthe): 2,92 m. Die kolossalen Repliken sind zugleich die besten, so daß man auch für das Original Kolossalformat annimmt. Zum Typus und seinen Repliken s. Löwe, W., “Die Kolossalfigur des Lysipp“, in: Lukatis/ Ottomeyer (Hrg.), *Herkules...*, 23-30; Krull, D., *Der Herakles vom Typ Farnese. Kopienkritische Untersuchung einer Schöpfung des Lysipp*, Frankfurt am Main 1985, 10-190. 300-303. 305-337. 375-381. 428, Taf. 1-4. Zur Italienreise Karls s. Ludwig, *Der Herkules in Kassel...*, 5-8; Sander, *Das Herkules-Bauwerk...*, 17-18.

<sup>34</sup> Lukatis, Chr., “Der Herkules Farnese. “Ein schönes Muster der starken männlichen Natur““, in: Lukatis/ Ottomeyer (Hrg.), *Herkules...*, 35-60; Haskell, F./ Penny, N., *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven 1988, 229-232. Als ein Beispiel von vielen für die Hochschätzung des Bildwerks ist ein Stich von Jacob Bos aus dem Jahr 1562, auf dem unter der Darstellung der Statue geschrieben steht: “Omnium elegantissimum Herculis signum ...“ (Lukatis, a. a. O., 40, Abb. 35; 151 Kat.-Nr. 28).

<sup>35</sup> Heraeus, St., “Die Wiedergeburt des guten Geschmacks in Hessen’. Landgraf Karl als Kriegsheld und Kunstmäzen“, in: Lukatis/ Ottomeyer (Hrg.), *Herkules...*, 90-91; Philippi, *Landgraf Karl...*, 602-619.

ihrer Schlösser und Gärten lagen die Fürsten dieser Zeit in ständigem Wettstreit<sup>36</sup>. Karl selbst reichte Pläne und Ansichten seines großartigen Bauvorhabens als Gastgeschenke herum und zeigte seinen Gästen ein über 60 m langes Modell davon, um sie mit dessen "Magnificentz" zu beeindrucken. Ein Stich von Alessandro Specchi nach einer Zeichnung von Giovanni Francesco Guerniero, dem Architekten der Anlage, aus dem Jahr 1706 gibt einen Eindruck davon, wie ungeheuerlich groß sie ursprünglich geplant war (Abb. 6)<sup>37</sup>.

Durch den Standort als Gegenpol zum Schloß, den Aufstellungskontext und die Ikonographie trat die Statue in enge Verbindung mit dem Grafen und seinem Herrscherlob und wurde in einen Zusammenhang gestellt, den das antike Vorbild auch in seiner zeitgenössischen Aufstellung nicht aufwies.

Allgemein war die Figur des Herkules in der Barockzeit Sinnbild staatsmännischer Stärke, Tugend und Klugheit und durchdrang als solches alle Kunstgattungen, nicht nur in Kassel, wo das Löwenfell zugleich auf das hessische Wappentier verwies, sondern auch an anderen Herrscherhöfen wie denen Augusts des Starken, Ludwigs XIV. oder der Habsburger. Teils ließen sich die Herrscher sogar selbst als Herkules darstellen<sup>38</sup>. Die Inszenierung des Kasseler Herkules als Helfer beim Sieg über Enkelados spielte auf die militärische Hilfe Karls bei der Zurückdrängung der Franzosen im Spanischen Erbfolgekrieg (1701-1714) durch die Habsburger an<sup>39</sup>. Das Motiv des ausruhenden Herkules, der seine Waffe in diesem Moment nicht einsetzt, sondern neben sich gestellt hat, und in der Hand die Äpfel der Hesperiden, Zeichen der Mäßigung von Zorn und Habgier, hält, war im Falle Karls insbesondere dafür geeignet, die Friedenszeit nach dem Ende des Krieges zu versinnbildlichen. In diesem Zusammenhang erscheint der ausruhende Herkules auch auf einer Medaille des Jahres 1714<sup>40</sup>.

Daß der Heros nicht als Jugendheld, sondern als reifer Mann erscheint, kam der Bezugnahme auf Karls Person entgegen. Unterstrichen wurde dies noch durch die Porträtbüste, die sich am Fuß der Pyramide genau in der Achse des Kolosses befand

<sup>36</sup> Ludwig, *Der Herkules in Kassel...*, 4-5.

<sup>37</sup> Ludwig, *Der Herkules in Kassel...*, 16-17, Abb. S. 7; Sander, *Das Herkules-Bauwerk...*, 19-20. 123-126; Heraeus, "Die Wiedergeburt des guten Geschmacks in Hessen'...", 80-82; Fenner, "Der 'Grottenbau'...", 104. 115, Abb. 85. 94-95; Bergmeyer, *Landgraf Karl...*, 197-200, Taf. 21. Zur zeitgenössischen Beurteilung des Projektes s. Bergmeyer, a. a. O., 203-206.

<sup>38</sup> Zur Auffassung des Herkules seit dem 16. Jh. s. Ludwig, *Der Herkules in Kassel...*, 42-45; Ihrle, K., "Herkules im Spiegel der Herrscher", in: Lukatis/ Ottomeyer (Hrg.), *Herkules...*, 61-76; Heraeus, "Die Wiedergeburt des guten Geschmacks in Hessen'...", 79-80. 82-83; Vollkommer, R., "Herakles – Die Geburt eines Vorbildes und sein Fortbestehen bis in die Neuzeit": *Idea* 6, 1987, 20-24.

<sup>39</sup> Ludwig, *Der Herkules in Kassel...*, 18; Ihrle, "Herkules im Spiegel...", 77.

<sup>40</sup> Ludwig, *Der Herkules in Kassel...*, 43-45; Ihrle, "Herkules im Spiegel...", 66; Heraeus, "Die Wiedergeburt des guten Geschmacks in Hessen'...", 92-93, Abb. 76.

(Abb. 7)<sup>41</sup>. Das in Kunstkreisen gepriesene, in diesem Herkulestypus so besonders gut zum Ausdruck gebrachte Bild der Stärke und Heldenhaftigkeit fiel damit umso leichter auf den Landgrafen zurück.

Und noch eine weitere Facette des Herkules klang in dem Monument an: Da in zeitgenössischen Briefen das Oktogon auch als Musenberg angesprochen wird, konnte der Herkules offenbar auch als Musagetes verstanden werden, der auf Karl als den Förderer von Kunst und Wissenschaft in Friedenszeiten verwies<sup>42</sup>.

Im Grunde ist der Koloß leuchtende Krone und weithin sichtbarer Gipfel einer ganzen Auftürmung von Herrschertugenden Karls, welche zugleich noch in sechs weiteren Statuen des – nun keulenschwingenden – Herkules sowie Statuen verschiedener Allegorien von Herrschertugenden an der Pyramide und auf der Balustrade des Oktogons verkörpert waren (Abb. 7)<sup>43</sup>. In seiner Einbindung in ein vielfiguriges Programm, das mit der Architektur ein Gesamtwerk bildet und zu dessen vollem Verständnis es einiger Gelehrtheit und Bildung bedurfte, ist er typisch für die Zeit des Barock. Unabhängig von der einstigen oder zeitgenössischen Funktion und Aufstellungsweise seiner Vorlage steht er ganz im Dienste dieses Programms.

#### **FAZIT UND ANDERE ARTEN UND WEISEN DER REZEPTION.**

Sowohl für die Reiterstatue Cosimos als auch den Herkules in Kassel diente ein signifikantes und gut erhaltenes antikes Werk als Vorlage, dessen Wiedererkennung eine wichtige Rolle spielte. Viele Kolossalporträts etwa, die sich in Rom befanden, wurden nicht rezipiert, weil sie gleichsam unscheinbar, fragmentarisch erhalten oder nicht in gleicher Weise prominent in Szene gesetzt waren<sup>44</sup>. Voraussetzung für eine Rezeption war ferner die "Verwertbarkeit" der Ikonographie und des Statuentypus'. In Ermangelung adäquater antiker Vorbilder folgen deshalb z. B. die kolossalen Sitzstatuen der Päpste im 16. Jh. im Typus vor allem spätmittelalterlichen und frührenaissancezeitlichen Traditionen<sup>45</sup>. Wichtig war außerdem die zeitgenössische Auffassung von der inhaltlichen Aussage und der künstlerischen Bedeutung der antiken Statue, von der das neue Werk profitierte.

Gleichzeitig kam es in beiden Fällen unbedingt darauf an, die Vorlage in irgendeiner Weise zu übertreffen. Das gilt insbesondere auch für die Größe, die mit ein wesentlicher Grund für die Bewunderung und Berühmtheit und damit zugleich für

<sup>41</sup> Zu der Büste und zu den Statuen an der Pyramide und auf der Balustrade des Oktogons (s. u.): Ludwig, *Der Herkules in Kassel...*, 40-41, Abb. S. 44; Heraeus, "Die Wiedergeburt des guten Geschmacks in Hessen'...", 80-81, Abb. 62; Fenner, "Der 'Grottenbau'...", 107, Abb. 92.

<sup>42</sup> Heraeus, "Die Wiedergeburt des guten Geschmacks in Hessen'...", 93.

<sup>43</sup> S. o. Anm. 41.

<sup>44</sup> Vgl. den Katalog mit den kolossalen Statuen und Porträtköpfen bei Ruck, *Die Großen dieser Welt...*, 279-291.

<sup>45</sup> Bush, *The Colossal Sculpture...*, 205-206.

die Auswahl des Vorbildes war. Das neue Standbild nicht mindestens genauso groß zu machen, hätte nicht nur ein entscheidendes Charakteristikum der antiken Statue und damit ein entscheidendes Wiedererkennungsmerkmal ignoriert, sondern auch seinen Anspruch gleichsam ins Lächerliche gezogen.

Daneben gibt es aber auch eher indirekte und allgemeinere Arten der Rezeption. Eine Form des indirekten Rückgriffs auf antike Vorbilder repräsentieren kolossale Reiterstatuen wie z. B. jene Ludwigs XIV. von François Girardon (1699) auf der Place Vendôme und Ludwigs XV. von Edme Bouchardon (1762) auf der Place Louis XV (heute Place de la Concorde) in Paris<sup>46</sup>. Ihre Vorbilder oder mindestens wesentlicher Anstoß zu ihrer Entstehung waren jene kolossalen Reiterbilder, die in Florenz entstanden waren und sich an die Mark-Aurel-Statue auf dem Kapitol in Rom anlehnen: die Reiterstatue Heinrichs II., welche im Jahr 1622 von Florenz nach Paris auf die Place Royal gebracht und mit dem Bildnis Ludwigs XIII. versehen worden war, diejenige Cosimos I. und eine weitere Ferdinands I. von Giovanni Bologna und Pietro Tacca, welche dieser sich im Jahr 1608 auf der Piazza SS. Annunziata in Florenz hatte aufstellen lassen, sowie jene Reiterstatue, welche Maria de' Medici von Giovanni Bologna ihrem Mann Heinrich IV. von Frankreich 1614 auf dem Pont Neuf in Paris hatte errichten lassen und welche aus denselben Formen gegossen war, die für Ferdinands Standbild angefertigt worden waren<sup>47</sup>. Diese Statuen hatten eine Tradition für die Herrscherdarstellung europäischer Monarchen etabliert, die ihrerseits variiert und weiterentwickelt wurde. Ohne sie wären die späteren Reiterstandbilder nicht denkbar. Daß das ursprüngliche Vorbild und eigentlicher Maßstab der Reiter auf dem Kapitol war, blieb den Auftraggebern dabei dennoch vielfach präsent. Noch Napoleon sollte im Auftrag seines Bruders und Königs von Neapel eine "statue équestre colossale en bronze dans les mêmes proportions que celle de Marc-Aurèle qui est au Capitole" erhalten<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Die Statue Ludwigs XIV. war aus 1 Stück gegossen und fast doppelt so groß wie die Reiterstatue Mark Aurels: Baumstark, "Das Nachleben...", 103-104, Abb. 17; Steinmann, "Die Zerstörung...", 351-355, Taf. 56, Abb. 18-19; Ludwig XV: Baumstark, a. a. O., 104; Steinmann, a. a. O., 357-362, Taf. 62, Abb. 31-32; Philipp III.: Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture. Text...*, 104.

<sup>47</sup> Bush, *The Colossal Sculpture...*, 197. Zur Reiterstatue Heinrichs II. s. o. Anm. 24; zur Reiterstatue Ferdinands I. s. Bush, a. a. O., 195-196, fig. 186-187; Fanelli, *Firenze...*, 300-301, fig. 1293-1294. 1298-1299. 1302. 1307; Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture. Text...*, 104, fig. 137; zur Reiterstatue Heinrichs II. s. o. Anm. 24; zur Reiterstatue Ferdinands I. s. Bush, *The Colossal Sculpture...*, 195-196, fig. 186-187; zur Reiterstatue Heinrichs IV. s. ebd. 196-197, fig. 188. Auch die Reiterstatue Philipps III. (1616) auf der Plaza Mayor in Madrid war aus denselben Formen gegossen wie das Reiterbild Ferdinands.

<sup>48</sup> Hubert, G./Ledoux-Lebard, G., *Napoléon. Portraits contemporains. Bustes et statues*, Paris 1999, 196.

Von allgemeinerer Art ist die Rezeption in solchen Fällen, in denen Statuen ihr Vorbild nur in einer gewissen Hinsicht nachahmen oder keiner konkret faßbaren Vorlage mehr folgen.

Steht man in München auf der Theresienwiese, so sieht man dort am Ende einer breiten Freitreppe auf einer großen Basis eine fast 16 m hohe weibliche Bronzestatue in den Himmel ragen, welche Bavaria, die Personifikation des bayerischen Landes, darstellt. Durch ihre Größe und ihre Aufstellungsweise kann sie über die Theresienwiese hinaus über die ganze Stadt blicken. Das Standbild wird von einem hufeisenförmigen, von dorischen Säulenhallen eingefassten Bauwerk, der sogenannten Ruhmeshalle, umrahmt, in der 200 Büsten herausragender Männer des Landes aufgestellt sind<sup>49</sup>. Halle und Statue waren von König Ludwig I. von Bayern im Jahr 1833 als bayerisches Gegenstück zu dem von ihm bereits 1830 begonnenen Bau der Walhalla bei Regensburg, der Ruhmeshalle für bedeutende Deutsche, initiiert worden. Architekt der Halle war Leo von Klenze. Von ihm stammen auch erste Entwürfe für die Statue, mit deren Gestaltung und Herstellung später jedoch Ludwig Michael Schwanthaler beauftragt wurde. Ihre Einweihung konnte erst 1850 gefeiert werden.

“Nero und ich sind die einzigen, die so Großes gemacht haben,” soll der König gesagt haben<sup>50</sup>. An den 30 m hohen Koloß des Nero in Rom kommt die Bavaria mit rund 27 m Höhe tatsächlich fast heran, allerdings nur mit der Basis und dem erhobenen Arm<sup>51</sup>. Ursprünglich geplant war ein “Koloß, wie er als Athene ... auf der Akropolis von Athen das Parthenon überragte”<sup>52</sup>. Gemeint ist die Athena Promachos, deren vergoldete Lanzenspitze nach antiker Überlieferung für die in den Hafen einlaufenden Schiffe schon von weitem über den Burgmauern zu sehen gewesen sein soll. Ein von Leo von Klenze selbst angefertigtes Gemälde der Akropolis zeigt, wie man sich die

---

<sup>49</sup> Zur Ruhmeshalle und der Bavaria s. Fischer, M. F., *Ruhmeshalle und Bavaria*, 2. erweiterte Auflage, München 1997; Rattelmüller, P. E., *Die Bavaria, Geschichte eines Symbols*, München 1977; Otten, F., *Ludwig Michael Schwanthaler 1802-1848. Ein Bildhauer unter König Ludwig I. von Bayern*, München 1970, 60-64. 130-131; Reidelbach, H., *König Ludwig I. von Bayern und seine Kunstschöpfungen*, Neudruck, Hannover 1985, 241-244.

<sup>50</sup> Aus dem Tagebuch des Alois Flir von 1864 (s. Otten, *Ludwig Michael Schwanthaler...*, 60). Bewundert wurden von Ludwig auch andere Kolossalstatuen wie der Koloß von Rhodos oder exzeptionelle Denkmäler wie die Reitergruppe Alexanders d. Gr. für die Gefallenen am Granikos (s. Rattelmüller, *Die Bavaria...*, 18).

<sup>51</sup> Gesamthöhe der Statue: 18,10 m; Höhe von Sohle bis Scheitel: 15,77 m; Höhe der Basis: 8,92 m. Zur technischen Konstruktion s. Hoepfner, *Der Koloß von Rhodos...*, 85-87.

<sup>52</sup> Brief von Klenzes an Ludwig I. von 1834 (s. Otten, *Ludwig Michael Schwanthaler...*, 60).

verlorene Promachos und ihre Wirkung auf der Akropolis vorstellte<sup>53</sup>. Es sollte also etwas entstehen, das ähnlich war wie das verlorene Vorbild im Hinblick auf die Funktion und Aussage als Verkörperung und Beschützerin des Staates sowie auf die Größe und die Aufstellungsweise auf einer Anhöhe und vor einer Staatsarchitektur, eine Statue, die der Rolle Münchens als eines zweiten, eines "Isar"-Athen angemessen war<sup>54</sup>.

In der Ikonographie hingegen entstand schließlich eine völlig davon abweichende Statue, welche durch die Attribute des Bärenfells um den Oberkörper, der Eichenkränze auf dem Haupt und in der linken Hand und des Büschels aus Eichenlaub in der rechten Hand auf das Deutschtum verwies. Ihr Schwert, das Bavaria ebenfalls in der Rechten hält, ist als allgemeines Herrschaftszeichen, der Löwe zu ihren Füßen als Zeichen für Kraft und Stärke zu verstehen<sup>55</sup>. Das Standbild ist bereits dem beginnenden Historismus zuzurechnen, der nach den erfolgreichen Befreiungskriegen gegen Napoleon und der Neuordnung der Staatenwelt im Wiener Kongreß auf der Suche nach Neuorientierung die Wurzeln der eigenen Kultur beschwört<sup>56</sup>. Die bildliche Assoziation mit der Athena Promachos liegt hier schon recht fern, vergleicht

<sup>53</sup> Von Buttlar, A., "Ideale Ansicht der Stadt Athen in antiker Zeit", in: Baumstark, R. (Hrg.), *Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I.*, München 1999, 531-532 Kat.-Nr. 398; Lieb, N., "Katalog der Gemälde", in: Lieb, N./Hufnagel, F., *Leo von Klenze. Gemälde und Zeichnungen*, München 1979, 120-121 Kat.-Nr. G 55 Farbabb. VIII; zu den Vorzeichnungen der Athena Promachos für dieses Gemälde, die mindestens teilweise von Schwanthaler stammen, s. Hufnagel, F., "Katalog der Zeichnungen", in: Lieb/Hufnagel, a. a. O., 203-204 Kat.-Nr. Z 289-290; Otten, *Ludwig Michael Schwanthaler...*, Abb. 169. Vgl. auch die Darstellung der Promachos in Zeichnungen Schinkels: von Buttlar, A., "Entwurf einer königlichen Residenz auf der Akropolis", in: Baumstark (Hrg.), a. a. O., 535-538 Kat.-Nr. 403.

<sup>54</sup> Zu München als dem neuen Athen s. Nerdinger, W., "'Ein Bild des reinen Hellenismus in unsere Welt verpflanzen'. Leo von Klenzes Bauten für Isar-Athen", in: Baumstark (Hrg.), *Das neue Hellas...*, 187-201; Rattelmüller, *Die Bavaria...*, 14; Otten, *Ludwig Michael Schwanthaler...*, 60.

<sup>55</sup> Der Entwurf von Klenzes aus dem Jahr 1834 sah eine Statue in kurzem Chiton mit einer Ägis vor, welche mit der Rechten eine Herme mit Lorbeer bekränzt und in der Linken einen weiteren Lorbeerkranz hält; zu ihren Füßen lagert ein Löwe (Fischer, *Ruhmeshalle...*, 22-24, Abb. 5; Otten, *Ludwig Michael Schwanthaler...*, Abb. 168; Karnapp, B.-V., "Entwurf für die Ruhmeshalle mit Bavaria", in: Baumstark (Hrg.), *Das neue Hellas...*, 613-614 Kat.-Nr. 471; Reidelbach, *König Ludwig...*, 241). Zu den verschiedenen Vorstufen der endgültigen Version Schwanthalers s. Volk, P., "Schwanthalers Bavaria": *Pantheon* 57, 1999, 193-198 und dens., "Bozzetto für das Standbild der Bavaria", in: Baumstark (Hrg.), a. a. O., 614-615 Kat.-Nr. 472; Fischer, a. a. O., 25-27, Abb. 6; Otten, a. a. O., 61-62, Abb. 170-173. Zur Bedeutung der Attribute und des Löwen s. Fischer, a. a. O., 27-28; Otten, a. a. O., 63.

<sup>56</sup> Hammer, L., "Das Hermannsdenkmal und seine Zeitgenossen: Ein Streifzug durch die deutsche Denkmallandschaft des 19. Jahrhunderts", in: VV.AA., *125 Jahre Hermannsdenkmal. Nationaldenkmale im historischen und politischen Kontext. Symposium zum 125-jährigen Jubiläum des Hermannsdenkmals am 18. August 2000 in Detmold-Hiddesen*, Lemgo 2000, 60. 66; Otten, *Ludwig Michael Schwanthaler...*, 62-64. Ludwig I. hing der Vorstellung an, daß die Mittel- und Kleinstaaten, unter denen Bayern eine führende Rolle einnahm, ein Gegengewicht zu den beiden Großmächten Preußen und Österreich im Deutschen Bund bilden könnten, und dies spiegelt sich in seiner

man die gesuchte Nähe der Statuen Cosimos I. und des Kasseler Herkules zu ihrem Vorbild.

Rezipiert werden konnte sogar die bloße Idee für einen Koloß, der in der Antike erdacht, jedoch nie verwirklicht wurde. Besonders phantasieanregend für spätere Epochen war der angebliche, unerhörte Vorschlag des Deinokrates, den Berg Athos in eine Statue Alexanders d. Gr. umzuwandeln<sup>57</sup>. So soll etwa Michelangelo daran gedacht haben, aus dem Berg Carrara eine Reihe von großen Statuen herauszuarbeiten<sup>58</sup>. 1584 verwirklichte Giovanni Bologna die Idee des Berges als Skulptur in dem über 10 m hohen Koloß des Apennin in der Medici-Villa von Pratolino bei Florenz: eine scheinbar aus dem Felsen gehauene, in Wirklichkeit aber gemauerte und teils mit Zement und Stein angestückte Statue, die ursprünglich von einer künstlich angelegten Felswand hinterfangen wurde<sup>59</sup>.

Beispiel für ein Denkmal, welches nur allgemein und ohne ein spezielles Vorbild die typische Aufstellungsweise einer bestimmten Gruppe antiker Kolossalstatuen nachahmt, ist die fast 6 m hohe Sitzstatue Abraham Lincolns von Daniel Chester French aus dem Jahr 1922 im Lincoln-Memorial von Washington<sup>60</sup>. Der Bau erinnert mit seinen nicht weniger als 12 Frontsäulen an große Staatstempel der Antike und wird in der Inschrift über der Statue auch als "temple" bezeichnet. Die Statue selbst gibt sich nach Größe und Plazierung wie eine kolossale Kultstatue, ohne aber ein bestimmtes antikes Vorbild zu zitieren und nicht in der Ikonographie eines Gottes, sondern als bekleidete Porträtstatue.

Aufschlußreich ist umgekehrt, welche Kolosse aus inhaltlichen Gründen ganz explizit keine antiken Kolossalstatuen zum Vorbild nehmen wollen. So beispielsweise Denkmäler des deutschen Historismus im 19. Jh., die auf das Deutschtum abheben wie das Hermannsdenkmal (1838-75) in Detmold. Das ohne Schwert 20 m hohe Standbild des Cheruskerfürsten Arminius sollte ja gerade an die gemeinsame Abwehr der Römer unter Varus durch die Germanen im Teutoburger Wald erinnern und damit

---

Denkmalpolitik wieder (Scharf, H., *Zum Stolze der Nation. Deutsche Denkmäler des 19. Jahrhunderts*, Dortmund 1983, 135-186).

<sup>57</sup> Vitruv. 2, pr. 2-3; die Geschichte wird auch von Plin. *Alex.* 72, 4 und Str. 14, 1, 23 von einem Architekten namens Stasikrates bzw. Cheiokrates erzählt; zur Wirkung dieser Überlieferung auf die spätere Kunst s. Körte, W., "Deinokrates und die barocke Phantasie": *Die Antike* 13, 1937, 289-312.

<sup>58</sup> Körte, "Deinokrates...", 295-297; Bush, *The Colossal Sculpture...*, 20; in zwei Grabgedichten wurde Michelangelo sogar mit Deinokrates verglichen.

<sup>59</sup> V.V.A.A., *Risveglio di un colosso. Il restauro dell'Appennino del Giambologna*, Firenze 1988; Bush, *The Colossal Sculpture...*, 229-230, fig. 321; Körte, "Deinokrates...", 297-302, Taf. 21.

<sup>60</sup> Reynolds, D. M., *Masters of American sculpture: the figurative tradition from the American renaissance to the millennium*, New York-London-Paris 1993, 94-97. Höhe der Sitzstatue: 19 Fuß; Höhe der Basis: 11 Fuß.

ein Nationalsymbol für den Befreiungskampf gegen die Fremdherrschaft Napoleons und Ermahnung zur Einigkeit aller deutschen Stämme sein<sup>61</sup>.

Ähnliche Motive bewegten den Bildhauer Gutzon Borglum, der von 1927 bis 1941 die über 50 m hohen Büsten der amerikanischen Präsidenten George Washington, Thomas Jefferson, Theodore Roosevelt und Abraham Lincoln aus den Granitfelsen des Mount Rushmore, des höchsten Bergs in South-Dakota, meißelte<sup>62</sup>. Er lehnte alles Griechisch-Römische ab, was aus Europa importiert wurde und dessen Jahrtausende zurückliegende, teils nicht einmal mehr nachvollziehbare ursprüngliche Bedeutung nach seiner Auffassung keineswegs den zeitgemäßen Anforderungen an die Aufgaben der Kunst in Amerika angemessen war. Stattdessen sah er es als seine Aufgabe an, die Werte, Errungenschaften und Stärke Amerikas durch eine eigene, amerikanische Kunst unverwüstlich in Stein zu hauen, in einer Größe, die den Dargestellten entspricht und den Betrachter emotional überwältigt. Die Geburtsstunde des Riesenwerkes schlug in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, einer Zeit großer Prosperität und großen Selbstbewußtseins in den USA, in der man voller Enthusiasmus glaubte, alles erreichen zu können, und Borglum war ein ausgesprochener Patriot, der erklärte: "Our age will some day be called 'the Colossal Age'"<sup>63</sup>. Es ist eine Ironie der Geschichte, daß ausgerechnet dieser Bildhauer mit dem Denkmal von Mount Rushmore genau das verwirklichte, was einst Alexander d. Gr. zgedacht war: einen ganzen Berg in einen Koloß zu verwandeln. Das Denkmal am Mount Rushmore will nicht mehr von der Anlehnung an ein antikes Vorbild profitieren, sondern für sich stehen. Trotzdem: Im Grundgedanken, der mit einer solch unglaublichen Schöpfung verbunden ist, hätte Borglum wohl mit Deinokrates übereingestimmt, der Vitruv zufolge bei der

---

<sup>61</sup> Mellies, D., "Die Bau- und Forschungsgeschichte des Hermannsdenkmales – ein Resümée", in: VV.AA., *125 Jahre Hermannsdenkmal...*, 41-57; Barmeyer, H., "Das Hermannsdenkmal als deutsches Nationaldenkmal zwischen Befreiungskrieg und Reichsgründung", in: VV.AA., *125 Jahre Hermannsdenkmal...*, 85-100; Scharf, *Zum Stolze der Nation...*, 49-57; Tittel, L., "Monumentaldenkmäler von 1871 bis 1918 in Deutschland. Ein Beitrag zum Thema Denkmal und Landschaft", in: Mai, E./ Waetzoldt, S. (Hrg.), *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich*, Berlin 1981, 220-222. Zur technischen Konstruktion s. Hoepfner, *Der Koloß von Rhodos...*, 87. Ein weiteres, aber erst 1877 bis 1883, als Reaktion auf den Sieg im Deutsch-Französischen Krieg und der Gründung des Kaisertums entstandenes überregionales Nationaldenkmal ist die 12,50 m hohe Statue der Germania vom Niederwalddenkmal bei Rüdesheim, die in der Rechten die Reichskrone, in der Linken ein gesenktes Schwert hält und einen Eichenkranz auf dem Haupt trägt; ihren Brustpanzer ziert ein Adler (Hammer, "Das Hermannsdenkmal...", 67-68; Scharf, a. a. O., 67-91; Tittel, a. a. O., 223-225, Abb. 8).

<sup>62</sup> Die Höhe der Köpfe beträgt etwa 18 m. Zum Denkmal s. Smith, R. A., *The Carving of Mount Rushmore*, New York, 1985; Muggler, F., "Monumentale Präsidenten": *Steinmetz + Bildhauer* 101, 2, 1985, 18-21.

<sup>63</sup> Smith, *The Carving...*, 18-22. Die amerikanische Kunst des 19. Jhs. war noch stark an der europäischen orientiert (s. Reynolds, *Masters...*, 15-18; Muggler, "Monumentale Präsidenten...", 19).

Unterbreitung seines Vorschlags zu Alexander gesagt haben soll: "...cogitationes et formas adfero dignas tuae claritati"<sup>64</sup>.

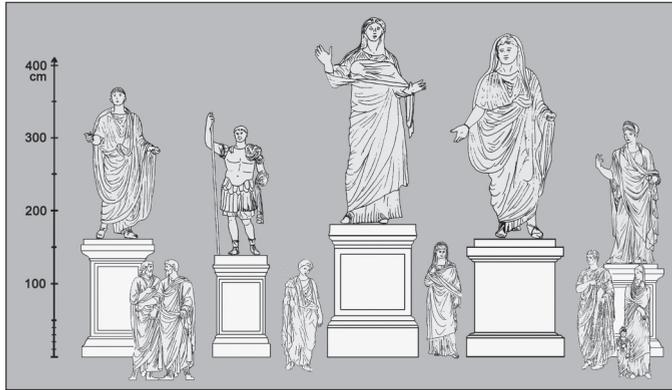


Abb. 1. Kolosse im Vergleich zum Menschen: Passanten an römischen Statuendenkmälern und an der Säule im Schloßpark von Blenheim Palace (bei Woodstock) (oben: Zeichnung B. Ruck; unten: Foto F. Feraudi-Gruénais).

<sup>64</sup> Vitruvius, 2, pr. 2.



Abb. 2. Reiterstatue Mark Aurels auf dem Kapitol in Rom und Reiterstatue Cosimos I. auf der Piazza della Signoria in Florenz im Vergleich (links oben: Foto R. Binek; rechts oben: Foto F. Feraudi-Gruénais; links unten: Foto St. Fiorani; rechts unten: Baumstark, "Das Nachleben...", 101 Abb. 15).

KOLOSSE UND IHRE GROSSEN VORBILDER AUS DER ANTIKE

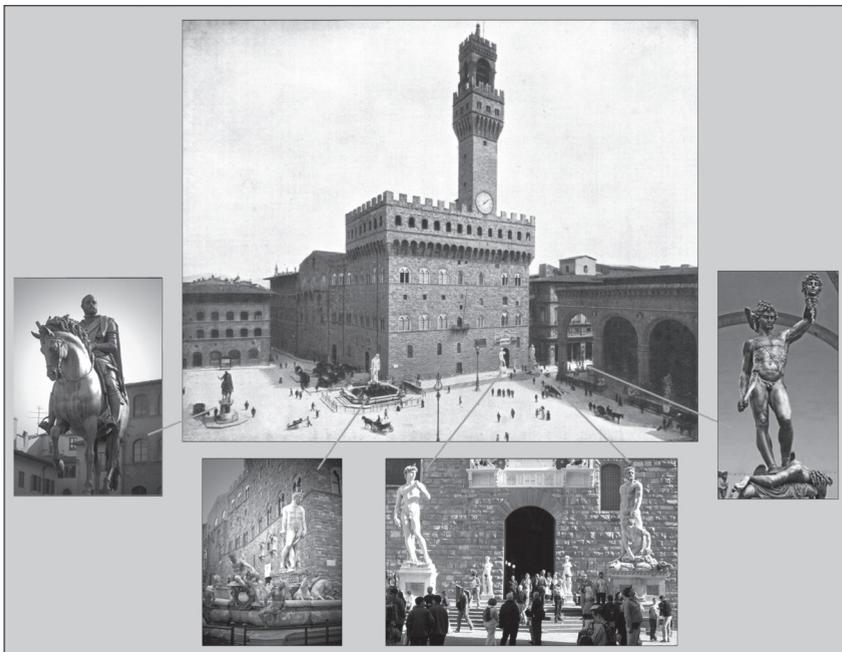
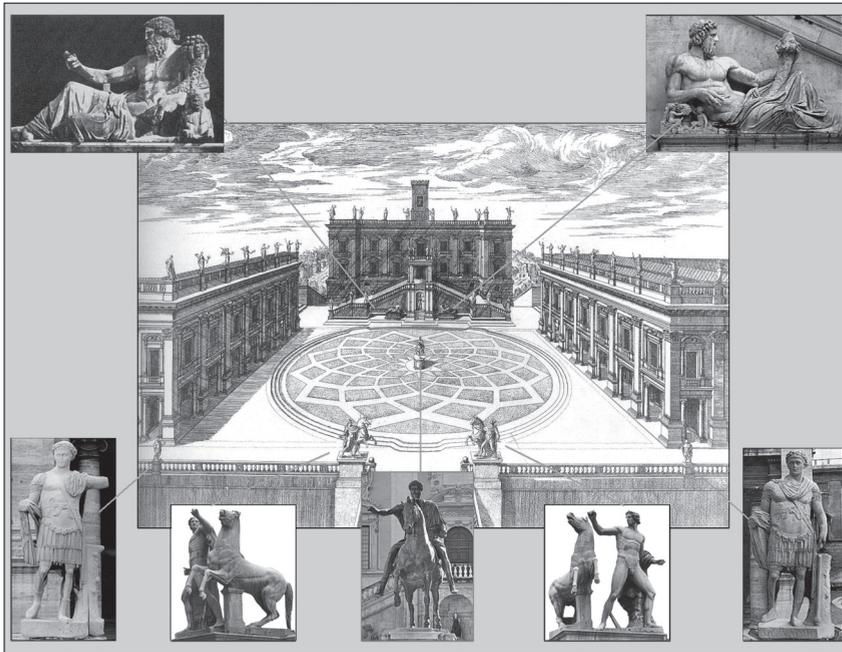


Abb. 3. Aufstellungskontexte im Vergleich: Kolossalstatuen um 1600 auf dem Kapitolsplatz in Rom und auf der Piazza della Signoria in Florenz (B. Ruck).

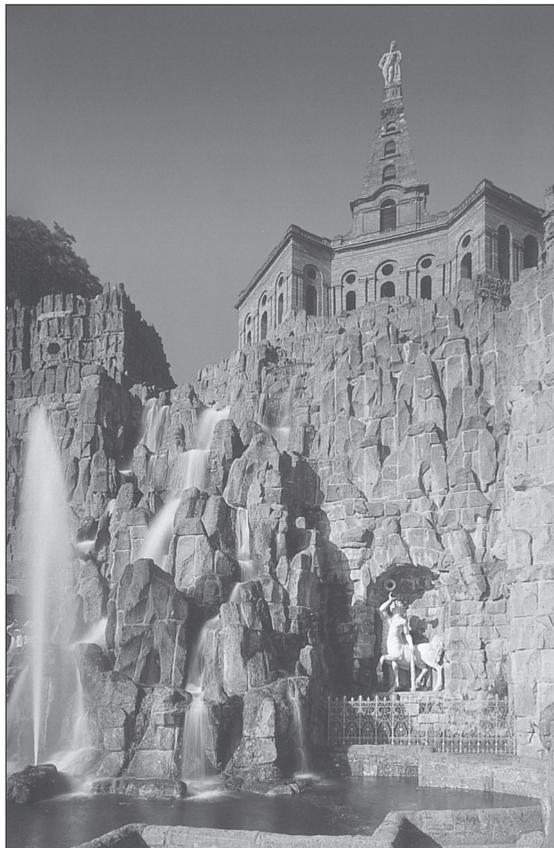


Abb. 4. Kassel, Schloß Wilhelmshöhe: Blick auf Oktogon und Herkulesstatue vom Schloß und vom Enkelados-Becken aus (Ludwig, *Der Herkules in Kassel...*, 5. 15).



Abb. 5. Herkulesstatue auf dem Oktogon in Kassel (Höhe = 8,25 m) und Herkules Farnese in Neapel (Höhe = 2,92 m) im Vergleich (links: Foto [www.monumedia.de](http://www.monumedia.de); rechts: De Caro, St., *Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli 1999, 44).



Abb. 6. Ansicht der geplanten Gartenanlage von Schloß Wilhelmshöhe (Alessandro Specchi, 1706) (Ludwig, *Der Herkules in Kassel...*, 7).

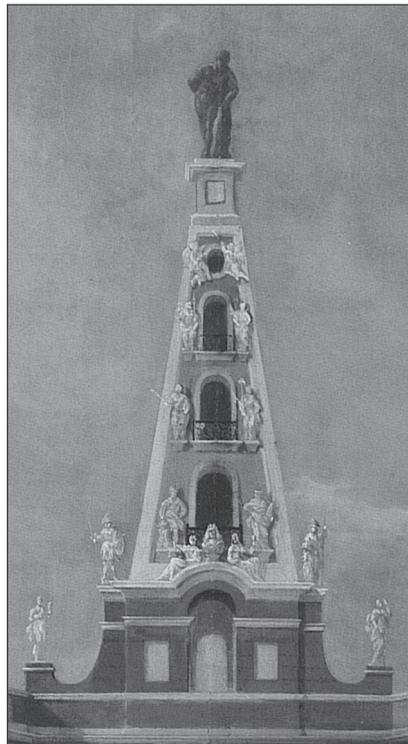


Abb. 7. Pyramide auf dem Oktogon (Jan van Nickelen, 1716-1721) (Ludwig, *Der Herkules in Kassel...*, 44).

# UN JARDÍN DE ESTATUAS SIN OJOS. EL LEGADO DE LA ANTIGÜEDAD EN LA VIENA FIN-DE-SIGLO

EDUARD CAIROL\*

*A mis hijos Elionor y Berenguer*

*Nosotros consideramos a la Antigüedad [...] como  
un espejo mágico del que esperamos obtener nuestra propia  
imagen en una apariencia extraña y más nítida.*

H. von HOFMANNSTHAL  
*El libro de los amigos*

## *Resumen.-*

La constelación de nuevos valores éticos, filosóficos y estéticos que cristalizan en la así denominada Modernidad Vienesa, parece constituir una especie de tabula rasa respecto al pasado, a partir de la cual se desplegará el mundo contemporáneo. Sin embargo, la indiscutible novedad de dichos planteamientos no puede ocultar la paradoja de su surgimiento como consecuencia de una reinterpretación radical del legado artístico y cultural de la Antigüedad.

## *Abstract.-*

The constellation of ethical, philosophical and aesthetical new values that cristalize in the so-called Wiener Modernity, seems to represent something like a tabula rasa concerning the Past, from which on our contemporary world will display enterelly itself. However, the undiscussed novelty of all those points of view cannot hide the paradox of their arise as a consequence of a radical reinterpretation of the artistic and cultural heritage of the Antiquity.

*Palabras clave:* Antigüedad, Hofmannsthal, Modernidad, Viena Fin-de-siglo.

*Key words:* Antiquity, Hofmannsthal, Modernity, Vienna Fin-de-siècle.

---

\* Universidad Pompeu Fabra (Barcelona), Facultad de Humanidades, Área de Historia del Arte.  
Correo electrónico: eduard.cairol@upf.edu.

## I

No solo había abandonado su ciencia, sino que además no sentía el menor deseo de recuperarla. Se acordaba de ella como de algo muy lejano[...] Todo lo que hubiesen podido decir aquellos arrugados labios no era más que vanidad hueca, algo que sólo mostraba la corteza disecada de los frutos del árbol de la ciencia, sin ofrecer su esencia ni su verdadero contenido, incapaz de procurar el placer de su íntima comprensión. Lo que la ciencia enseñaba era una alucinación arqueológica sin vida, en una lengua muerta al arbitrio de los filólogos. No permitía captar con el alma el sentimiento y el corazón, o como se le quiera llamar.

Aunque podría formar parte de algún alegato crítico contra la estéril erudición de la arqueología académica, el texto anterior procede sin embargo de *Gradiva. Una fantasía pompeyana*, una mediocre novela publicada por el escritor alemán Wilhelm Jensen, en 1903<sup>1</sup>. Ambientada entre Italia y Alemania, la obra nos presenta la inverosímil peripecia de un joven arqueólogo alemán que viaja hasta las ruínas de Pompeya persiguiendo una figura esculpida en un bajorrelieve de la Antigüedad. Dejando a un lado la fragilidad del argumento, *Gradiva* resulta sumamente interesante por su acumulación de tópicos sobre la Antigüedad greco-romana característicos de finales del siglo XIX. Entre esta confusa amalgama de lugares comunes, como una preferencia por la autenticidad de lo griego a expensas de lo romano derivado, destaca la fiel expresión del malestar epocal con respecto al conocimiento y la imagen de la Antigüedad fijados por la autoridad de la filología y la arqueología denominadas clásicas. A la frialdad y las limitaciones de las disciplinas académicas, se opone en la novela el alumbramiento de un “sexto sentido” en presencia del cual, tal y como expone dramáticamente Jensen, “los muertos se despertaban y Pompeya volvía a la vida”<sup>2</sup>, es decir, un conocimiento que permita rescatar, de entre los escombros de la erudición, el “corazón” palpitante de una Antigüedad viva.

Se trata ya, en 1903, de una posición crítica frente a la historiografía oficial, ampliamente extendida en medios no académicos e inspirada fundamentalmente por Nietzsche, con su recuperación de la Grecia arcaica, musical y dionisiaca, y sus inyectivas en contra del conocimiento histórico, expuestas respectivamente en *El nacimiento de la tragedia* (1872) y la *II Consideración intempestiva* (1874)<sup>3</sup>. Un pun-

<sup>1</sup> Jensen, W., *Gradiva. Una fantasía pompeyana*, La Tempestad, Barcelona 2005, 42.

<sup>2</sup> Jensen, *Gradiva...*, 43.

<sup>3</sup> La cuestión del estudio y la divulgación del legado cultural de la Antigüedad es absolutamente fundamental en el pensamiento de Nietzsche. Ya en sus conferencias, publicadas más tarde en forma de libro, *Sobre el porvenir de nuestras escuelas*, dictadas en Basilea en 1872, año de la publicación de *El nacimiento de la tragedia*, proclama la necesidad de reformar radicalmente la enseñanza de la “cultura antigua” con el fin de elevar la calidad de la educación en Alemania. Pues, según Nietzsche, no es posible alcanzar una auténtica cultura sin la emulación de la Antigüedad. Mas, ya en 1872, el mundo griego es

to de vista que aspira a una reinterpretación y revitalización profundas del legado de la Antigüedad, obligando así a replantear de un modo genérico las relaciones entre Tradición y Modernidad, y que constituye uno de los ingredientes fundamentales de la cultura del Fin-de-Siglo en el ámbito germánico, y más específicamente, de la literatura y el arte producidos en el crisol del mundo contemporáneo que fue la ciudad de Viena alrededor del año 1900.

En efecto, frente a una muy extendida, pero probablemente ingenua, concepción de la Modernidad como ruptura radical con el pasado, se alza la opinión que sostiene que, de un modo general, las grandes revoluciones se originan siempre en un intento de restaurar la verdad de un determinado período histórico, siendo ello específicamente válido también para la Modernidad<sup>4</sup>. Todavía más concretamente, de acuerdo con este último punto de vista, el conjunto de manifestaciones culturales surgidas alrededor del cambio de siglo en la capital del Imperio Austro-Húngaro que configuran la así llamada Modernidad Vienesa y que constituyen los episodios tal vez más decisivos en el camino a la revolución artística y filosófica del siglo XX, resultarían en realidad absolutamente inseparables de un proyecto de renovación y reinterpretación del legado de la Antigüedad.

## II

Dicho planteamiento resulta especialmente verosímil cuando partimos no tanto de la profunda conmoción experimentada durante el siglo XX por los lenguajes de las diversas disciplinas artísticas y académicas, como del contexto intelectual en que germina la Wiener Moderne; un contexto indudablemente caracterizado por su vocación de continuidad respecto a la tradición, tal y como aparece claramente expresado en la urbanización del Ring, donde se acumulan muestras de los más variados estilos históricos. Esta ecléctica acumulación, cuyo espíritu ha reconstruido tan certeramente Hermann Broch, revelaría, por un lado, la ruptura del continuum de la tradición; y, por otra parte, la voluntad de reanudar dicha continuidad. Algo parecido sucedería con los planes de estudios siguiendo los que se formaron la práctica totalidad de los miembros de la vanguardia artística vienesa, caracterizados por un claro dominio del

---

para el autor un mundo muerto, que nada tiene que decir al estudiante de la época. Y es que la enseñanza de la cultura antigua es resultado de una inercia que se perpetua mecánicamente, y no de “una nostalgia angustiosa por los griegos [...] como sólido apoyo en el río de la barbarie” (p. 85). Y sin embargo “la cultura comienza precisamente desde el momento en que se sabe tratar lo que está vivo como algo vivo, y la tarea de quien enseña la cultura comienza con la represión del ‘interés histórico’, apremiante por todas partes (p. 66)”, tema éste último de la *La Consideración intempestiva*, titulada precisamente *Sobre la utilidad y los perjuicios de la Historia para la vida*. Cfr. Nietzsche, F., *Sobre el porvenir de nuestras escuelas*, Tusquets, Barcelona 2000.

<sup>4</sup> Vid., Schorske, C. E., *Viena Fin-de-Siècle. Política y cultura*, Barcelona 1981, 223.

aprendizaje de las lenguas clásicas (latín y, posteriormente, griego) sobre otras disciplinas más modernas, como las ciencias naturales y el propio idioma alemán<sup>5</sup>.

Es en este ambiente, saturado de referencias a la Antigüedad clásica, donde comprensiblemente se forja el Psicoanálisis de Freud, con sus abundantes remisiones a episodios y figuras extraídos de la Mitología antigua; o las arquitecturas de Adolf Loos y Otto Wagner, cuya obra aspira a dialogar con los grandes modelos de la Antigüedad. Es en este contexto, también, donde destaca la figura de Hugo von Hofmannsthal, exquisito poeta, dramaturgo, ensayista y narrador, cuya obra entera parece girar alrededor del conflicto entre Tradición y Modernidad, lo que le convierte en el portavoz privilegiado del leit-motif fundamental de la cultura del Fin-de-siglo. Y así, a la luz de dicho conflicto podría ser interpretada incluso la célebre *Carta de Lord Chandos*, publicada en 1902 y habitualmente considerada como el testimonio dramático de la crisis creativa de su autor o como uno de los primeros y más conspicuos ejemplos de la denominada crisis de la conciencia lingüística finisecular<sup>6</sup>.

En el texto, Hofmannsthal nos presenta a un erudito y escritor de perfil renacentista, versado en el conocimiento de las fuentes de la Antigüedad clásica y familiarizado con prácticamente todos los modelos ofrecidos por la tradición y cuya mayor aspiración consiste en realizar su propia contribución a dicho cuerpo cultural, percibido como una gran unidad. Salustio, Julio César, Cicerón, pero asimismo Narciso, Proteo, Perseo y Acteón, las historias de Paris y de Dafne, aparecen a los ojos del neófito cual eslabones de una misma cadena, cuyo sentido último es posible descifrar, o “jeroglíficos de una sabiduría secreta e inconclusa, cuyo álito, a veces, creía yo sentir, como tras un velo”<sup>7</sup>. Y, sin embargo, el milagro o la ilusión de dicha experiencia, que podríamos denominar *natural* de la cultura y que correspondería a la que se da en el interior de una tradición, se desvanece un día, casi de improviso. Entonces, las palabras, en especial términos abstractos como “espíritu”, “alma” o “cuerpo”, se deshacen en la boca del narrador como hongos podridos; es decir, de repente su significado resulta todo menos evidente. Diríase que el continuum de la tradición se ha hecho añicos para este punto de vista que coincide con el característico del sujeto moderno: “Todo se descomponía en partes, y cada parte en otras partes, y nada se dejaba ya abarcar con un concepto”<sup>8</sup>.

El sentido de esta experiencia se vuelve más evidente cuando Lord Chandos emprende la confrontación con el legado cultural de la Antigüedad, de Platón a Séneca

<sup>5</sup> Véanse los concluyentes datos aportados por Le Rider, J., *Hugo von Hofmannsthal. Historicisme et Modernité*, Paris 1995, 16-17.

<sup>6</sup> Vid. como ejemplo el capítulo titulado “La herrumbre de los signos. Hofmannsthal y la *Carta de Lord Chandos*”, en el ya clásico texto de Claudio Magris, *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, Barcelona 1993, 39-72.

<sup>7</sup> Hofmannsthal, H. Von, *Carta de Lord Chandos*, Colegio de Arquitectos, Murcia 2000, 27.

<sup>8</sup> Hofmannsthal, *Carta de Lord Chandos...*, 31.

o Cicerón: “Podría darles la vuelta y ver cómo jugaban frente a frente; pero sólo lo hacían entre sí, y lo más profundo, lo personal de mi pensamiento quedaba excluido de su corro”<sup>9</sup>. Así, concluye Hofmannsthal, “conocí la sensación de una espantosa soledad: yo estaba como encerrado en un jardín poblado de estatuas sin ojos”<sup>10</sup>. La imagen resulta certera e impactante. Expulsado del seno de la tradición, ésta ya no puede ofrecer mirada alguna de complicidad al hombre moderno, que experimenta así el horror de su propia soledad. Se trata de la experiencia de la agonía o la muerte de la tradición, tal vez la más perentoriamente sentida por la generación de Hofmannsthal, formada –tal como vimos– todavía en el interior de la misma pero violentamente arrastrada a su periferia en el curso de unos pocos años como consecuencia del progreso vertiginoso de la modernidad. Una experiencia traumática de pérdida del centro que se reflejaría en la desaparición del sujeto sancionada por la filosofía neo-empirista de Ernst Mach, cuyo *Análisis de las sensaciones* (1885) tanta influencia parece haber tenido sobre Hofmannsthal.

De aquí, es decir, de la reserva frente a una Modernidad cuya deriva propia comporta el sacrificio del legado cultural de la tradición, se originaría la peculiar posición de Hofmannsthal y el Modernismo vienés en general, a medio camino entre la continuidad y la ruptura. Una posición, como ha afirmado Jacques Le Rider, “conservadora”, en el sentido más alto y más estricto del término<sup>11</sup>. Dispuesta, por lo tanto, a asumir el extrañamiento, la ruptura del continuo de la tradición que representa la Modernidad; y, al mismo tiempo, totalmente comprometida con el mantenimiento o la conservación del legado tradicional a través de su transformación y reinterpretación. Todo ello, pues, en el bienentendido que solamente lo vivo puede ser conservado, y que es la transformación aquello que garantiza y que perpetúa la vida. Se trataría, en fin, de reconocer, de admitir la muerte de la cultura y el arte de la Antigüedad en la imagen osificada que ha fijado de ella un saber erudito reducido paulatinamente a un puñado de clichés, pero sólo para insuflar una nueva vida a ese legado a través de su explosiva metamorfosis. Resuena aquí, muy claramente perceptible, el eco del vitalismo nietzscheano, en un contexto social y cultural repetidamente caracterizado como asfixiante, esclerótico y saturado de convenciones de todo tipo: morales, estéticas, formales, etc... Restaurar la vida, perdida entre las formas heredadas y los convencionalismos: tal parece ser el programa de Hofmannsthal. “La mayoría de personas no viven de ningún modo en la vida, sino en sus apariencias, en una suerte de álgebra donde no hay nada real [...]. Yo quisiera experimentar intensamente el ser de todas las cosas y sumergirme en él a fin de descubrir su au-

<sup>9</sup> Hofmannsthal, *Carta de Lord Chandos...*, 31.

<sup>10</sup> Hofmannsthal, *Carta de Lord Chandos...*, 31.

<sup>11</sup> Le Rider, *Hofmannsthal...*, 26/ 12.

téntico, profundo sentido”<sup>12</sup>. Pero este sentido último, la vida propia de las cosas, se resiste obstinadamente a ser fijado, y sólo puede ser aprehendido a través de sus sucesivas, de sus infinitas metamorfosis: “La metamorfosis es la vida de la vida, ella es el verdadero misterio de la naturaleza creativa; persistir es fijarse, morir”<sup>13</sup>. Y, sin embargo, tal como añade inmediatamente Hofmannsthal, ello no contradice el hecho de que “toda la dignidad humana está ligada a la persistencia, al rechazo del olvido, a la fidelidad”<sup>14</sup>. Es preciso, pues, *transformar* para mantener con vida. En esta fórmula podría resumirse la posición de Hofmannsthal respecto al legado de la tradición, en tanto que ilustrativa del punto de vista adoptado por una gran mayoría de escritores y de artistas de la Viena Fin-de-siglo. Hofmannsthal permanecerá fiel a lo largo de toda su trayectoria, con una excepcional coherencia, a esta idea de Bildung (cultura, educación) como *conservación* de la herencia cultural a través de su incesante *reapropiación*.

Este proceso, que concierne a la tradición en su globalidad, si bien se expresa paradigmáticamente a través de nuestra relación con el legado de la Antigüedad, aparece ya en la fase conclusiva del conflicto desarrollado en la célebre *Carta de Lord Chandos*, es decir, de la incapacidad de manejar el lenguaje recibido a través de una dilatada línea sucesoria, a consecuencia de la auto-expulsión de la Modernidad del continuo tradicional, de acuerdo con la interpretación defendida más arriba. La nueva forma de existencia adoptada por Lord Chandos introducida por el narrador, una vez perdida aquella ingenuidad que posibilitaba la familiaridad con los grandes modelos morales del pasado, nos es descrita como una vida mucho más cercana a las cosas, capaz de percibir el latido íntimo de cada objeto, prácticamente en los mismos términos en que aparecía formulado el programa del joven Hofmannsthal de reencontrar el flujo de la vida tras la corteza de las convenciones. Claro que ningún lenguaje humano nos parece capaz de aprehender ese “auténtico, profundo sentido” de las cosas, reveladoramente comparado por el autor a fenómenos vitales, tales como el movimiento de las vísceras o de la sangre en el interior del organismo. Pero, pese a todo, la descripción de esos estados singulares de consciencia se produce en el texto, y ello gracias a algo que no suele repararse habitualmente, a saber: a través de anécdotas y de episodios entresacados de la historia y la literatura de la Antigüedad, desde la destrucción

---

<sup>12</sup> Carta de H. von Hofmannsthal a Edgar Freiherr von Bebenburg, *vid.* Pollak, M., *Vienne 1900. Une identité blessée*, Paris 1992, 133.

<sup>13</sup> Carta a Richard Strauss, *vid.* Le Rider, *Hofmannsthal...*, 10. La noción de *metamorfosis* es, indudablemente, tomada de Goethe y su “metamorfosis de las plantas”. *Vid.* Lacoste, J., *Goethe. Science et philosophie*, Paris 1997, 15-21. La cuestión de la *metamorfosis* interpretada en este caso como clave de bóveda de toda la trayectoria de Hofmannsthal y muy especialmente de sus libretos para las óperas *El caballero de la rosa*, *Ariadna en Naxos* y *La mujer sin sombra* constituye el objeto de la monografía de Chauviré, Ch., *Hofmannsthal y la metamorfosis*, Alfons el Magnànim, València 1997.

<sup>14</sup> Le Rider, *Hofmannsthal...*, 133.

de Alba Longa narrada por Tito Livio, hasta el extraño caso del amor desmedido del orador Craso por una murena domesticada. Y, así, el desenlace del texto parece desmentir el núcleo dramático del mismo... Pero sucede que el acercamiento a los textos del legado tradicional ha cambiado sustancialmente en esta segunda parte de la *Carta*. En efecto, ahora la experiencia *precede*, desborda a la fórmula heredada, y *se apropia* de la palabra recibida, sacándola de su estado de coagulación.

Todo ello también resulta claramente ilustrado en uno de los textos de Hofmannsthal que suponen una reflexión explícita acerca de la relación de la Modernidad con el legado clásico. Se trata, claro, del breve relato *Instantes griegos*, en particular de su última sección, la que responde al título de *Las estatuas*. Una vez más nos hallamos en dicho frente a una versión dramatizada del tema de la fractura en el continuo de la tradición que representa la Modernidad, pero en este caso aplicado a las formas de la plástica griega. También aquí, de un modo profundamente lacerante, las fórmulas y categorías acuñadas por el conocimiento erudito se revelan de una vanidad y a la vez de una impotencia absolutas para acompañar y aferrar la experiencia de contemplación de la escultura antigua. La decepción producida por la parafernalia de clichés relativos a la cultura griega en el autor, una vez que éste se halla situado frente a fragmentos reales de la misma, es desoladora. “Flotaban hacia mí nombres, figuras que se superponían sin belleza alguna, como si yo las disolviera en un humo verdoso y se consumieran en él”<sup>15</sup>. La vida, lo auténticamente real de todas las cosas, una vez más, parece ocultarse tras las sombras de palabras y conceptos. “Estos griegos, me preguntaba, ¿dónde están? Intenté hacer memoria pero sólo recordaba los recuerdos, como cuando los espejos se reflejan mutuamente en un juego sin fin”<sup>16</sup>. La extrañeza, el alejamiento del sujeto moderno con respecto a la Antigüedad parecen insuperables con la mera ayuda de categorías abstractas. “Antigüedad imposible, me decía a mí mismo, imposible conocimiento, inútil búsqueda [...] Nada de esto está aquí presente”<sup>17</sup>. ¿Y qué hacer, entonces? Pero, de repente, algo completamente inesperado sucede. Ante a un grupo de estatuas arcaicas, el narrador del relato sufre un éxtasis que le transporta más allá del tiempo y del espacio presentes, a un pasado común al de las figuras representadas. No nos interesa ahora indagar en el platonismo de Hofmannsthal y su creencia en la metempsicosis. Pero sí el hecho de que el observador llega a sentir a las imágenes como parte de sí, en una vivencia que las restaura a su realidad original. “Era un estar entretejido con ellas, un común fluir con ellas hacia alguna parte”. Ahora, el visitante puede exclamar ya: “¡Pero, Dios mío, qué reales son! Tienen

---

<sup>15</sup> “Las estatuas”, en Hugo von Hofmannsthal, *Instantes griegos y otros sueños*, Cuatro, Valladolid 2001, 160.

<sup>16</sup> Hofmannsthal, *Instantes griegos...*, 160.

<sup>17</sup> Hofmannsthal, *Instantes griegos...*, 163.

una presencia que corta la respiración”<sup>18</sup>. Sólo cuando han enmudecido la memoria de un saber libresco y el irritante discurso del guarda del museo, sólo cuando el visitante se ha desprendido de toda erudición y entretejido las estatuas a su propia experiencia, se ha producido el milagro de la resurrección, del retorno a la vida de dichas esculturas. Pero, con todo ello, tal vez uno de los aspectos más significativos del singular e hipnótico texto sea que, más allá de proclamar la urgente necesidad de una recreación del legado de la Antigüedad a partir de la propia experiencia, incluye una muestra de ese mecanismo de reapropiación en virtud del cual las formas antiguas son transformadas con vistas a su conservación. En efecto, las lacónicas y más bien vagas referencias de Hofmannsthal a los originales griegos contemplados por su protagonista no ofrecen, sin embargo, duda alguna de que nos hallamos ante sendas muestras de arte arcaico. Y así, el narrador se refiere a unas “estatuas femeninas con largas túnicas [...] graves y pétreas, con ojos oblicuos”<sup>19</sup>. “Tienen rostros extraños, labios fruncidos, arcos ciliares acentuados, mejillas poderosas”<sup>20</sup>. Se trata, indudablemente, de un conjunto de cinco *Koré*, o esculturas femeninas del período griego arcaico, que representan a cinco sacerdotisas de un culto misterioso y que suscitan en el autor la reminiscencia de un “glorioso sacrificio” acompañado por “un movimiento rítmico más fuerte que la música y distinto de ella”<sup>21</sup>.

Estamos ya muy lejos ahora de la imagen equilibrada, serena y marmórea de la Grecia clásica tal y como había sido elaborada por los primeros historiadores del arte de la Antigüedad, durante el siglo XVIII y una gran parte del XIX, como Winckelmann. Más bien nos hallamos ante una Grecia primitiva, irracional, por donde campan a sus anchas el caos y el “espíritu musical”: “No me hallo ante lo más extraño de un mundo extraño? ¿Y no mira aquí, desde cinco rostros virginales, el horror eterno del caos?”<sup>22</sup>. La Antigüedad susceptible de resultar significativa, de parecer todavía familiar a Hofmannsthal y a sus contemporáneos sólo puede ser una Grecia no ilustrada, situada bajo el imperio del mito, instintiva, belicosa, matriarcal, fuertemente erotizada, pero al mismo tiempo auténtica, genuina, sin refinar. Una Grecia forjada a partir de Nietzsche, Schliemann y Bachofen, capaz tanto de escandalizar a la mojigata burguesía vienesa como de causar el entusiasmo de Schnitzler, Freud o Lou Andreas-Salomé<sup>23</sup>.

<sup>18</sup> Hofmannsthal, *Instantes griegos...*, 167.

<sup>19</sup> Hofmannsthal, *Instantes griegos...*, 167.

<sup>20</sup> Hofmannsthal, *Instantes griegos...*, 167.

<sup>21</sup> Hofmannsthal, *Instantes griegos...*, 167.

<sup>22</sup> Hofmannsthal, *Instantes griegos...*, 167.

<sup>23</sup> Para el dramaturgo austriaco Arthur Schnitzler y su evidente interés por revelar los mecanismos ocultos de la conducta sexual en la sociedad de su época, puede verse el estudio de Gay, P., *Schnitzler y su tiempo. Retrato cultural de la Viena del siglo XIX*, Barcelona 2002, espec. 81-110.

### III

Justo enfrente del antiguo Consejo del Imperio, desde el año 1918 reconvertido en Parlamento, erigido en estilo neohelénico por el arquitecto oriundo de Dinamarca Theophil Hansen entre 1872 y 1883, se alza la Fuente de Palas Atenea. Diseñada por el propio artífice del edificio del Consejo, la Diosa de la Sabiduría aparece acompañada por alegorías de ríos y de figuras femeninas, que simbolizan la prosperidad y los poderes legislativo y ejecutivo. Ornada con sus atributos habituales (casco, escudo y lanza), se nos presenta como la protectora de la Ciudad, defensora de la paz e inspiradora de las artes, en un intento de establecer una conexión entre la ciudad-estado de la Antigüedad y la Monarquía constitucional de Francisco José y la Emperatriz Sissí.

En el marco de las referencias historicistas del Ring vienés, la invocación a Atenea no debería sorprendernos en absoluto. Nacida directamente de Zeus sin intervención femenina y ella misma celosa guardiana de su virginidad (símbolo de la invencibilidad de Atenas), la figura de Palas Atenea sintetiza perfectamente el código moral de la sociedad vienesa del siglo XIX, sustentada sobre la preeminencia de la identidad masculina y la represión de la sexualidad en la mujer. Vencedora de Medusa, sacerdotisa de antiguos misterios, su victoria se considera como un triunfo de la civilización sobre la superstición y la barbarie. La imagen de Atenea representada por el joven pintor Gustav Klimt como decoración de uno de los tímpanos situados en la caja de la escalera principal del Museo de Historia del Arte vienés, entre los años 1890 y 1891, reproduce fielmente todos estos rasgos, propios de una protectora de las artes (inventora de la trompeta y la flauta) y de las ciencias (fue la primera en enseñar las Matemáticas). Elegida por Klimt para representar a la cultura helénica, Atenea está modelada convencionalmente sobre un fondo arquitectónico, como si se tratara de una joven vienesa contemporánea vestida para asistir a una fiesta. Con este segundo encargo, realizado tras la decoración del Burgtheater (1886-1888), Gustav Klimt estaba a punto de convertirse, junto a su socio Franz Matsch, en el pintor oficial del Imperio y sucesor de Hans Makart al frente de la estética historicista.

Pero, tal y como demuestra Carl Schorske, en los años inmediatamente posteriores, la progresiva crisis de los valores estéticos y morales en que se había asentado la época de la reforma urbanística de Viena, pareció encarnarse en la rebeldía de una nueva generación contra todos los dogmas establecidos por la anterior. En todos los ámbitos, desde lo político hasta lo artístico y lo literario, los jóvenes liberales, agrupados en colectivos como Jung-Wien (escritores) o Die Jungen (artistas plásticos), protagonizaron rebeliones contra el orden establecido. A pesar de su posición entre los artistas oficiales, Klimt asumió ya en 1897 el liderazgo de la nueva escuela pictórica, a cuyos representantes apartó de la principal asociación de artistas de Viena, fundando así la célebre Sezession. Ya en 1898, uno de los dos paneles del díptico ejecutado para el salón musical de Nikolaus Dumba nos ofrece un interesante anticipo

del nuevo rumbo tomado por Klimt, especialmente por lo que respecta a la imagen de la Antigüedad. En efecto, el segundo panel nos presenta una alegoría de la música con una clamorosa ausencia de modelado en las figuras y que incluye un rostro de Sileno, divinidad silvestre asociada al aspecto misterioso y oscuro de la naturaleza, y de la que ya se había ocupado el mitólogo Friedrich Creuzer en un texto de 1806. En esta breve obra, Sileno se nos aparece como representación simbólica de la embriaguez, así como del conocimiento obtenido por entusiasmo, incompatible con el discurso y expresable sólo a través del baile, atributos todos ellos que concuerdan perfectamente con una concepción del arte musical como la defendida por Schopenhauer y por Nietzsche. Pero, poco después de esta primera toma de posición a favor de una imagen de la Antigüedad menos apolínea y más irracionalista y más musical, se produce la ruptura definitiva, por parte de Klimt, con los valores de la generación de la Ringstrasse; ruptura que será llevada a cabo precisamente en el terreno de la interpretación del legado tradicional. Ya en 1797, en el cartel para la primera exposición de la Sezession, Klimt había elegido de nuevo un tema clásico para escenificar su progresivo distanciamiento con respecto al arte oficial. Para aquella ocasión tan especial concibió una composición de fuerte asimetría, en virtud de la cual una superficie totalmente vacía pasaba a ocupar el centro del espacio pictórico. En la parte superior, el mítico héroe Teseo se representa derrotando al monstruoso Minotauro, con la imponente espada que le identifica como depositario del poder del padre Zeus. Impulsor de la Liga Ática y de la gloria y la prosperidad de Atenas, Teseo puede ser considerado, por lo tanto, como un héroe civilizador. Así, de acuerdo con esta interpretación, Klimt estaría haciendo referencia en su cartel a la refundación de la cultura por parte de los jóvenes de la Sezession y, en definitiva, a un relevo generacional en el terreno de las artes<sup>24</sup>. Desde el margen derecho del cartel, una figura casi plana, representada en forma de bajorrelieve, de la diosa Atenea parece proyectar una especie de vigilancia protectora sobre el héroe que combate, mientras exhibe con una particular ostentación todos sus atributos guerreros: el yelmo, la lanza y, sobre todo, un enorme escudo con la imagen de la gorgona Medusa cuya espantosa mirada, al decir de Homero, paralizaba de terror a sus adversarios. Sin duda, Atenea ya no aparece aquí como la refinada protectora de las artes y las letras, la diosa virgen nacida de Zeus sin mediación de mujer que ha llevado la civilización a Atenas. Más bien, la imagen parece hacer alusión a los oscuros orígenes de una divinidad originaria de Libia a tra-

<sup>24</sup> Esta es la interpretación desarrollada por Schorske, *Viena Fin-de-Siècle...*, 225. Dos datos apuntados por el autor parecen especialmente significativos en esta dirección. Se trata, por una parte, del mismo nombre del movimiento, en referencia a la *secessio plebis* de los romanos, institución en virtud de la cual el pueblo podía tomar las riendas del poder en el caso de una mala administración por el gobierno de la Ciudad; y, por otro lado, de la denominación escogida para el órgano oficial del movimiento, la revista *Ver Sacrum*, en alusión a los festivales celebrados en la Roma antigua con ocasión de la renovación del ciclo anual coincidiendo con la llegada de la primavera.

vés de Creta, considerada invencible en el combate y vinculada, a través de su escudo, con las gorgonas, sacerdotisas de antiguos ritos místéricos. Una Atenea que alejándonos del marmol inmaculado del Partenón nos remite a la Grecia arcaica, a las civilizaciones cretense y micénica. En este sentido, y si tenemos en cuenta que el vencedor del Minotauro, símbolo de los instintos animales, habría participado también, según algunas versiones del mito, en la exitosa campaña de su primo Hércules contra las Amazonas, resulta legítimo interpretar que Atenea, más que proteger a Teseo, contempla a éste con el desdén de quien se sabe en posesión de un poder ancestral y superior, usurpado momentáneamente por un advenedizo<sup>25</sup>.

Dicho planteamiento, en fin, alcanza su mejor expresión con la inquietante y turbadora Palas Atenea pintada al óleo sobre tabla en 1898. La acusada lateralidad del cartel para la Sezession se ha convertido ahora en una rigurosa frontalidad que aproxima la imagen a los iconos bizantinos o a los ídolos más primitivos. Se mantienen todos los atributos de la diosa guerrera, pero el rostro de la gorgona se ha trasladado al pecho de Atenea en forma de égida, es decir, de manto protector, lo que produce un efecto de reduplicación con respecto a su propio rostro, cuya mirada hipnótica y penetrante resulta de este modo subrayada. Nos hallamos sin duda frente a una diosa guerrera capaz de someter a cualquier adversario, dotada de un oscuro poder con el que doblegar toda resistencia. Una divinidad femenina de los tiempos del matriarcado, que nos remite al pasado oculto de nuestra cultura. Y es que, tal y como Johann Jacob Bachofen había señalado ya en una importante obra de 1861, *El matriarcado*, es, precisamente, la diosa Atenea la figura que, por la transformación experimentada a lo largo de los siglos –de la divinidad que encarna todos los poderes de la feminidad a la diosa virgen nacida solamente de varón– mejor nos permite comprender el paso desde el primitivo matriarcado a la sociedad patriarcal<sup>26</sup>. Ahora bien, es preciso, según Bachofen, ver en el matriarcado el primer estadio de la civilización, atribuir al mismo el inmenso valor de haber arrancado al ser humano de la animalidad para conducirlo a la senda de la cultura. Aun cuando el nuevo orden establecido con posterioridad haya borrado escrupulosamente toda memoria de aquellos tiempos más cercanos a la felicidad del origen, es necesario reconocer el valor civilizador, la importancia crucial de la antigua ginecocracia como fundamento para el desarrollo de toda una cultura en el más pleno sentido del término, aunque opuesta en muchos aspectos a la de nuestros tiempos históricos; así, en efecto, en las sociedades matriarcales, la luna ocuparía el lugar del sol como principal divinidad cósmica, y la noche el espacio preferente del día en la división del tiempo.

<sup>25</sup> Vid., Le Rider, J., *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris 2000, 188-189, quien va más allá de la interpretación de Schorske.

<sup>26</sup> Vid., Bachofen, J. J., *El matriarcado. Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo, según su naturaleza religiosa y jurídica*, Madrid 2005, 64-65/ 166-167.

Ya el escritor C. W. Ceram, en su divulgativo texto sobre los grandes hitos de la arqueología moderna, había llamado la atención sobre el impacto popular provocado por los sensacionales hallazgos del alemán Heinrich Schliemann a lo largo de las últimas décadas de siglo<sup>27</sup>. El gran mérito de Schliemann, fascinante self-made man, habría consistido nada menos que en sacar a la luz toda una cultura común a los territorios de Grecia y Turquía, originada probablemente en la isla de Creta y rápidamente identificada con los tiempos homéricos, hasta entonces considerados legendarios, en una operación comparable únicamente al impacto provocado por los descubrimientos de Pompeya y Herculano, a mediados del siglo XVIII, en el imaginario colectivo. Posteriormente, otros autores más rigurosos han probado fehacientemente la influencia de los descubrimientos de Schliemann en Troya, Micenas o Tirinto, sobre Freud o incluso Hofmannsthal.<sup>28</sup> La exhumación de la Grecia prehelénica por parte de Schliemann va a coincidir cronológicamente con una oleada de obras eruditas que, alejándose de los clichés académicos, se sumergen de buen grado en una reconstrucción apasionada y apasionante de la civilización anterior al mundo clásico, en sintonía con la revolucionaria *El origen de la tragedia*, de Nietzsche (1872). Dichas obras parecen, en colaboración con el fundamental texto de Bachofen, haber procurado el horizonte hermenéutico para la reinterpretación por parte de Gustav Klimt de los tipos femeninos inspirados en la cultura de la Antigüedad, ya se trate de divinidades fluviales, como las Náyades, de figuras como Hygeia o Atenea, e incluso de programas iconográficos completos, como el concebido para el denominado Friso Beethoven. La expresión entre desafiante y extática (cuello enhiesto, barbilla levantada) de las heroínas mitológicas del pintor austríaco, parece haber sido extraída directamente de una descripción de los rituales dionisiacos, como la realizada por Erwin Rhode en su obra *Psique. El culto de las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos* (1890-94): “Eran, por lo general, mujeres las que se agitaban en el torbellino de la danza [...] Los que toman parte en las danzas solemnes se hunden ellos mismos en una especie de manía, una espantosa tensión de todo su ser”<sup>29</sup>. Según Rhode, las oficiantes del rito dionisiaco visten largas túnicas, como la enigmática Hygeia del panel consagrado por Klimt a la medicina, en los polémicos paneles de la Universidad, y como ella aferran con sus manos serpientes y aspides. El cabecilla de los artistas disidentes de la Sezession sólo estaba plasmando, por lo tanto, en su obra pictórica una iconografía extraída de los estudios filológicos de la época y marcada por el “descubrimiento” de una Grecia dionisiaca, orgiástica e irracional. Pero, a su vez, dicho “descubrimiento” se hallaba en absoluta sintonía con las investigaciones contempo-

<sup>27</sup> Ceram, C. W., *Dioses, tumbas y sabios*, Barcelona 2003, 61-62.

<sup>28</sup> Vid., Le Rider, *Modernité viennoise...*, 186-187.

<sup>29</sup> Rhode, E., *Psique. El culto de las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos*, Granada 1995, 418-419.

ráneas acerca de los caracteres sexuales debidas, entre otros, al filósofo y escritor vienesés Otto Weininger, autor de *Sexo y carácter* (1903), según el cual la mujer se halla naturalmente inclinada a la sexualidad, siendo incapaz de racionalidad y moralidad de cualquier tipo. En virtud de esta radical contraposición, la mujer se convertirá para la Viena Fin-de-siglo en arquetipo de un carácter irracional e instintivo donde se encarna la oposición a los valores de racionalidad y orden de la generación anterior.

En su mano derecha, la Palas Atenea de 1898 ostenta, ya no la convencional Niké de la imagen realizada por Klimt para la escalera del Burgtheater, sino una figura utilizada por el propio pintor en otra ocasión anterior, a saber, la *Nuda Veritas*, una mujer incitantemente desnuda que simboliza la voluntad de los artistas de la Sezession en lo tocante a liberarse de todas las convenciones susceptibles de ocultar el verdadero aspecto de la realidad. Entre estos prejuicios se hallaba la afirmación incuestionable de la superioridad del arte clásico sobre cualquier otra fase del desarrollo de la Antigüedad. Estimulados por Nietzsche y su revaloración del pensamiento presocrático, y por los estudios de J. J. Bachofen sobre la época del matriarcado en Creta y en la Atenas preclásica, la generación de Die Jungen llevó a cabo una auténtica revolución en el gusto que habría de afectar decisivamente el desarrollo del arte contemporáneo, a lo largo del siglo XX. Dicha revolución consistió en el acercamiento sin prejuicios a las obras de arte de las épocas denominadas arcaicas, con el fin de hallar en ellas la inspiración necesaria para el desarrollo de un nuevo arte. Para decirlo con las palabras del historiador del arte Erwin Panofsky a propósito del Renacimiento italiano:

“Cuando el trabajo sobre un determinado problema artístico llega a un punto tal que a partir de premisas aceptadas parece infructuoso seguir insistiendo en la misma dirección, acostumbran a surgir aquellos grandes retornos al pasado [...] que crean justamente, a través del abandono de lo ya aceptado, es decir, a través de un retorno a formas de representación aparentemente “más primitivas” la posibilidad de utilizar ahora el material de despojo del viejo edificio para la construcción del nuevo”.



## MUSEUMS AND LITERATURE: MARGUERITE YOURCENAR'S *MÉMOIRES D'HADRIEN*

ROSARIO ROVIRA\*

### *Abstract.-*

*Mémoires d'Hadrien* is one of the most famous historical novels. The writing process was long, it started when Marguerite Yourcenar travelled to Italy in the 20's and visited Hadrian's villa and it lasted until 1951, year of the publication of the book. To create, Hadrian's character, Yourcenar sought inspiration in the historical sources related to Hadrian but also in the objects she saw in several museums. Thanks to them she could put a face to Hadrian and the rest of characters in the book and start an interesting friendship with several members of the staff.

### *Resumen.-*

*Memorias de Adriano* es una de las novelas históricas más conocidas. Su proceso de redacción fue largo, se inició durante un viaje de Marguerite Yourcenar a Italia en los años 20 durante el que visitaría Villa Adriana y se extendió hasta 1951, fecha de su publicación. Para crear el personaje de Adriano, Yourcenar se basó principalmente en las fuentes históricas de época romana pero también en los objetos que pudo ver en diversos museos. Gracias a ellos pudo poner rostro a Adriano y al resto de personajes que aparecen en el libro pero también entablar una fructífera amistad con el personal.

*Key words:* Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Literature, Museum.

*Palabras clave:* Yourcenar, *Memorias de Adriano*, Literatura, Museo.

---

\* The British Museum, London. E-Mail: [crovira@thebritishmuseum.ac.uk](mailto:crovira@thebritishmuseum.ac.uk)

On the 24th of January in 1949, the day of Hadrian's birthday, Marguerite Yourcenar received a trunk with some of the possessions she had left in Europe before she had travelled to the United States 10 years before<sup>1</sup>. The trunk contained several documents, letters and other possessions, most of which ended up in the fireplace but she also found some pages that started with the line "*Mon cher Marc*"; this would be the starting line of *Mémoires d'Hadrien*. This was also the beginning of the final writing process of the book.

The adventure had begun in 1924 during a journey to Italy with her father, *Michel de Crayencour*, when they visited the villa that the emperor Hadrian had built in the outskirts of Rome, near *Tibur*, modern *Tivoli*. The young Marguerite who was 21 year old at the time, was so impressed with the site that she decided there and then that she wanted to write a book about Hadrian<sup>2</sup>.

It was not going to be a smooth process and *Mémoires d'Hadrien* would only finally be published in 1951, but it became an immediate success both for the public as for the literary critics. It is one of the most popular historic novels and Yourcenar earned her reputation as a writer thanks to it. *Mémoires d'Hadrien* was her return to novel writing and at the same time marked a change from her previous works. If she had used a great deal of her personal experiences before, in her new book Yourcenar put herself in the shoes of a character very far from her in time and essence.

Hadrian would become for Marguerite Yourcenar something more than the subject of one of her books; Hadrian would accompany her during her whole lifetime, to the point that, when she and her partner Grace Frick got the news that the latter had only a few months to live, Yourcenar wrote in one of her notebooks that that day, 10th of July 1974, was the anniversary of Hadrian's death, 1736 years before<sup>3</sup>.

Yourcenar was born in 1903 in Brussels into an upper class family and following the tradition she was educated at home through tutors and by her own father, who infused her with a love for literature and art. It was he who tried to convince the 11 year

---

<sup>1</sup> The date appears in the notebook related to the year 1949, she would later change the date to 15 or 16 January 1949 or even November of December 1948 in the chronology and *Carnets de notes* of *Mémoires d'Hadrien* of the *Bibliothèque de la Pléiade*. For the arrival of the trunk from Switzerland see: Yourcenar, M., *Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Éd. du Centurion, Paris 1980, 146-147; Yourcenar, M., *Ouvres Romanesques*, Éd. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1982, XXIII (*Chronologie*)/ 524-525 (*Carnets de notes de "Mémoires d'Hadrien"*). For the changes of the date of arrival of the trunk see: Savigneau, J., *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Éd. Gallimard, collection Folio, Paris 1990, 277-278; Goslar, M., *Yourcenar. Biografia. Quanto sarebbe stato insipido essere felice!*, Aperia Editori, Roma 2003 (Italian edition of French original, *Yourcenar. Biographie. "Qu'il eût été fade d'être heureux"*, Éd. Racine, Bruxelles 1998), 203.

<sup>2</sup> Yourcenar, *Les yeux ouverts*..., 151.

<sup>3</sup> Houghton Library, bMS 372.2 (302). There is also a list with the deaths dates of members of Marguerite Yourcenar's family in which the deaths dates of her literary characters such as Hadrian or Zenon are included.

old Marguerite to read a bilingual Loeb edition of the *Meditations* of *Marcus Aurelius* as a way for her to learn English. Despite her interest in the Graeco-Roman world, this was a step too far and she made her father lose his temper who ended up throwing the book through the window, although the book would later have an influence on the *Mémoires d'Hadrien* in defining the way in which an emperor could talk about his experiences. The evocation of the past and of one's own life was an important aspect of the writing process of *Mémoires d'Hadrien*, an idea that Yourcenar thanked to the influence of Proust, this influence helped her to make the book a reconstruction of the past rather than a collection of dates. Alongside Proust, Flaubert also was a modern influence on the book, with his idea that the Roman period was a period in which man was the main character in History as it was a period when religion was not as predominant as it was going to be with Christianity<sup>4</sup>.

Writing *Mémoires d'Hadrien* was not going to prove to be an easy task and Yourcenar would only finish the book in 1951, after having started it several times and having published several books and articles in the meantime. The book had several creative stages; it started as a series of dialogues in which the historical figures who had met Hadrian would speak but the author considered that it was only through the form of an autobiography that a wider picture of Hadrian could be provided. The character of the emperor would also change over the years, at the beginning he was going to be portrayed as a patron and artist but after long periods of research, the final version is far more complex and all the sides of Hadrian are shown, both the man and the emperor<sup>5</sup>.

Many years after the publication of the book, the author blamed the complexity of the subject, a man close to his death who reflects about his life, for the delay in writing the book; it was far too much for the abilities and experience of a 21 year old writer<sup>6</sup>.

When Yourcenar took up the final writing of the book again in 1949, she had been living in the United States 10 years, far from the intellectual circles she had frequented in Europe before WWII. She had not published a book for a long period and she had just been diagnosed with a heart disease; coincidentally the same type of illness that Hadrian suffered from. It is not difficult to imagine that in these circumstances the writer might have found the necessary inspiration and will to finish the book that would take her back to the literary scene and would make her the first woman to en-

---

<sup>4</sup> For the influence of Proust see as an example the letter to Christian Murciaux: bMS 372.2 (4964) (7<sup>th</sup> March 1952) = Yourcenar, M., *D'Hadrien à Zénon. Correspondance 1951-1956*, Éd. Gallimard, Paris 2004. Most of the letters published in this volume are deposited in the Houghton Library in Harvard.

<sup>5</sup> Yourcenar, *Les yeux ouverts...*, 152.

<sup>6</sup> Yourcenar, *Les yeux ouverts...*, 152.

ter the French Academy in 1981. Yourcenar had changed Europe for the United States in 1937; escaping both from the political situation and her own complicated love life. She came back to Europe for a short period between April of 1938 and November 1939; after this she would not come back until the publication of *Mémoires d'Hadrien* in 1951. She would never live in Europe again but she would travel around the world for long periods until her death in *Petite Plaisance*, the house that she and her partner Grace Frick had bought in Maine.

Although *Mémoires d'Hadrien* is a historic novel it is based on the two main sources about Hadrian, the *Historia Augusta* and the work of Dio Cassio as well as in the epigraphic, numismatic and the rest of the documentation from Hadrian's period as can be seen from the  *carnets*  and in the long bibliographic note published as annexes in the following editions of the book. These historical sources would provide the facts but these were only the "bones" of Hadrian's life, "flesh" would be added by literary creation but also by museums; between their contents Yourcenar would find a face for Hadrian, Antinous and the rest of the characters that appear in the *Mémoires*. She did not only find iconographic inspiration but also shelter from the hard times she was suffering, as in the Wadsworth Atheneum in Hartford, Connecticut. Yourcenar visited this museum often, not only because of her friendship with the director Arthur Everett Austin, who organised the theatre play written by her, *La Petite Sirene* in 1942, but also because in one of their rooms there was a view of the Pantheon painted by Bernardo Bellotto. This painting, originally attributed to Canaletto<sup>7</sup>, was a shelter for the writer in a period of her life where she had lost the inspiration to write. She was also inspired in this period by Piranesi, of whom she bought four engravings because they reminded her of the time in which the last Romans may have seen Villa Adriana, before the site was devoured by the archaeologists<sup>8</sup>.

Although Hadrian's villa was the spark that started the book, Yourcenar had seen Hadrian for the first time in a museum, during a visit to the British Museum between 1914 and 1915 with his father, at the time that they were living in London, trying to escape from WWI. This first Hadrian was a bronze head that had been found in the Thames in 1834; it is possible that the statue may have been made to commemorate the visit of the emperor in 122 AD<sup>9</sup>. There is also a bronze arm that comes from the same place and it perhaps could have belonged to the same statue. Although this is not yet confirmed, Yourcenar considered that they belonged to the same statue and published them together in illustrated editions of *Mémoires d'Hadrien*. This portrait

---

<sup>7</sup> This painting was considered as a work of Canaletto for many years, only recently it was attributed to Bernardo Bellotto, nephew of Canaletto. Beddington, C. "Bernardo Bellotto and his circle in Italy. Part I: not Canaletto but Bellotto": *The Burlington Magazine* 146, October 2004, 665-674.

<sup>8</sup> Yourcenar, *Les yeux ouverts...*, 52

<sup>9</sup> Potter, T.W., *Roman Britain*, London 1997<sup>2</sup>, 54, fig. 36.

of Hadrian, along with a head now in the Graeco-Roman Museum of Alexandria, were the base of the iconographic image of Hadrian as she wrote to Jean Ballard in 1951<sup>10</sup>.

The bronze head from Alexandria comes from Dendera and it was bought in the antiquities market in 1930 for the NY Carlsberg Glyptotek of Copenhagen but when the *Service de Antiquites* opposed the exportation of the object, it ended up in the Graeco-Roman museum in Alexandria<sup>11</sup>.

Yourcenar did not visit Egypt until 1982 so, unlike with the bronze head from the British Museum, she might only get to know this piece through the bibliography she used for *Mémoires d'Hadrien*, probably though the book of Paul Graindor, *Bustes et Statues-Portraits de l'Égypte Romaine* that she mentions in the bibliographical note. Graindor underlined that both the Alexandrian bronze and the British Museum one share some similarities, as the simplification of the beard and the wavy hair, a stylisation that would be characteristic of the work of a provincial artist<sup>12</sup>. Despite the bronze from Alexandria is no longer considered a Hadrian portrait anymore but a pseudo Hadrian, the portrait of a man with a beard following the fashion of the time. Graindor considered that the bust was of Hadrian, despite the stylisation, because of the type of beard and eyes. The type of beard would indicate that it was made before Marcus Aurelius, when the fashion for longer beards started. Also the type of eyes would indicate an early chronology because the glass eyes disappear after *Septimius Severus* period. He also suggested that in the area where the hair finishes there would be a crown of radial rays similar to the one that the emperors have in Alexandrian coins after Nero. Nevertheless, Poulsen, the director of the NY Carlsberg Glyptotek of Copenhagen had already doubted in 1937 that the head of Alexandria could be identified as Hadrian<sup>13</sup>. Yourcenar was on good terms with the institution as we can see in some letters from 1954 to Raissa Calza, from the *Museo di Ostia*, where she offers herself as an intermediary to obtain photographs for Calza, not only from the NY Carlsberg Glyptotek but also from some other museums in England (she does not provide any details) or even the *Musée du Louvre*<sup>14</sup>. In the bibliography of *Mémoires d'Hadrien* she even mentions a book by Poulsen, *Greek and Roman Portraits in English Country Houses* published

<sup>10</sup> Letter to Jean Ballard (7<sup>th</sup> October 1951) (Yourcenar, *D'Hadrien...*, 78-80).

<sup>11</sup> Graeco-Roman Museum of Alexandria, Inv. 22902.

<sup>12</sup> Graindor, P., *Bustes et statues-portraits d'Égypte romaine*, Le Cairo 1937.

<sup>13</sup> Poulsen, F. "L'art du portrait en Égypte romaine": *REA* 39, 4, 1937, 387. Lahusen, G./ Formigli, E., *Römische Bildnisse aus Bronze. Kunst und Technik*. München 2001, 209-210, n. 125; Evers, C., *Les portraits d'Hadrien. Typologie et ateliers*, Bruxelles 1984, 284; Grimm, G., "Paulina und Antinous. Zur Vergoettlichung der Hadrianschwester in Aegypten": *Festschrift Kl. Parlasca*, Erlangen 1990, 38, Taf. 22.2.23; Kiss, Z., *Études sur le portrait imperial romain en Égypte*, Paris 1984, 59, abb. 120/ 121; Zanker, P., *Provinzielle Kaiserporträts*, München 1983, 14, n. 28; Jucker, H., "Römische Herrscherbildnisse aus Ägypten": *ANRW* II.12.2, Berlin-New York 1981, 714.

<sup>14</sup> bMS Fr 372.2 (4341) = Yourcenar, *D'Hadrien...*, 321.

in London in 1923 but she did not know of the review that had appeared in REA in which he doubted the attribution of the bronze head of Alexandria.

This lack of knowledge of the bibliography available was one of the remarks in one of the few negative reviews of the book, the one written by Charles Picard and published in the *Revue Archeologique* in 1954<sup>15</sup>. The archaeologist, who did not like historic novels, reproached Yourcenar, among other things that she did not know anything about the social structure of *Italica*, as in the book Hadrian says that there were not Greek statues and that Hellenism was unknown in the area. He complained also about the lack of bibliography on Antinous statues and also the lack of images. Obviously this last issue was about to be solved with the new illustrated editions of the book, although the quality of photography is not exceptional. Yourcenar felt terribly offended by this negative review as she mentioned to her friends the princess Schakhovskoy<sup>16</sup> and to Alexis Curvers, Belgian poet and editor of a magazine where Yourcenar would publish some articles. The writer thought that there were some other reasons behind the review, not only archaeological reasons. She thought about writing an answer to the review but it was never published and only a draft is kept in the manuscript of *Journal de Mémoires d'Hadrien* still unpublished.

Yourcenar liked these two bronze portraits because in them, she saw the brutal emperor (in the case of the Hadrian from the British Museum) but also the thoughtful man (in the bronze head from Alexandria) and both of them allowed her to evoke the complexity of the emperor. Despite the erudition of Yourcenar and her knowledge of the evidence of Hadrian's period we can see in the election of these objects a gap between literary creation and archaeology. Both pieces are excellent examples of provincial art but they can not compete with other sculptures of Hadrian found in Rome.

Something similar happens in the case of Antinous since the favourite images of the writer were the Marlborough gem and the relief with Antinous-Silvanus found in a *villa* in *Lanuvium*, not far from Rome<sup>17</sup>. What Yourcenar liked of these two objects was the human element in them; the possibility that Hadrian could have been the owner of the gem while in the case of the relief, the fact that the name of the sculptor, *Antoninianus*, is preserved.<sup>18</sup> These details added warmth to the objects that was more difficult to find in other pieces of greater artistic value such as the Antinous Mondragone found in Frascati and now in the *Musée du Louvre*, another favourite of

---

<sup>15</sup> Picard, C., "L'empereur Hadrien vous parle": *RA* XLIII, Janvier-Juin 1954, 83-85. *Mémoires d'Hadrien* did not prove to be very popular between ancient historians as also Ronald Syme and Evaristo Breccia wrote negative reviews of the book. Syme, R., "Fictional History Old and New: Hadrian", in: *Roman Papers VI*, Oxford 1991, 157-181; Savigneau, J., *Marguerite Yourcenar...*, 347 (for Breccia).

<sup>16</sup> *BMS Fr 372.2* (5156) = Yourcenar, *D'Hadrien...*, 365.

<sup>17</sup> Meyer, H., *Antinoos. Die archäologischen Denkmäler unter Einbeziehung des numismatischen und epigraphischen Materials sowie der literarischen Nachrichten*, München 1991, 155, IC3.

<sup>18</sup> Meyer, *Antinoos...*, 96-98, I75 (with earlier bibliography).

Marguerite Yourcenar. Again the evocative power of the objects supersedes their artistic value. Nevertheless it was a postcard of the Antinous of the Uffizi in Florence that accompanied Yourcenar along her journey to the United States; one of the few objects that helped her maintain a relationship with Hadrian during the first decade in America.

After the immediate success of the book following its publication in 1951 it was decided that a *de luxe* new edition with images would be published for which Yourcenar would personally choose the images. The search for these images would create a correspondence between the writer and the museums. In many cases the letters only refer to commercial transactions or relate to the rights of publication of the images as it happens with the British Museum, but in the case of the *Musée de Avenches* and the *Museo di Ostia* the correspondence is much more fruitful and it helps us to understand the writing process of *Mémoires d'Hadrien*.

Yourcenar's relationship with the *Musée de Avenches* dates back to the research period for the book and gave her the confidence enough to write to them, especially if the queries were related to numismatics. A relationship that we can call of an academic nature<sup>19</sup>.

Her relationship with the *Museo di Ostia* is much more personal. At some point during the return of Marguerite Yourcenar to Europe when *Mémoires d'Hadrien* was published she must have visited Ostia and got to know Raissa Calza, the secretary and archaeologist in charge of the photographic archive. Raissa Calza was an interesting character who shared with Yourcenar an upper class origin and an eclectic mixture of interests. Raissa was born in Odessa but would move to Italy with her father after the Russian Revolution. She would meet her second husband, the surrealist painter De Chirico in Rome when she was the first dancer in the play *Niobe* in Pirandello's company. They both moved to Paris in 1925 when she started to study archaeology with Charles Picard, the author of the only negative review of *Mémoires d'Hadrien*. When they divorced in 1930, she would return to Italy and started to work in Ostia; in 1946 she married Guido Calza, director of the excavations of Ostia. This marriage would secure her position in Ostia which was quite fragile due to the impossibility at providing a degree certificate and her poor Italian. Raissa Calza published numerous books about Roman sculpture and some guides of Ostia until her death in 1979<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> See: bMS Fr 372 (858) = Yourcenar, *D'Hadrien...*, 59, a letter to J. Bourquin, curator of the *Musée d'Avenches* to whom she thanks for their help with Hadrian objects from the museum and at the same time that she joins the *Société Pro Aventico*.

<sup>20</sup> About Raissa Calza's life: Nicotra, L., *Archeologia al femminile*, Roma 2004; Fagioli, D., *Ricordando Raissa*, Roma 1989. Her main publications are: Calza, R. (ed.), *Scavi di Ostia 5. I ritratti. 1, Ritratti greci e romani fino al 160 circa d.C.*, Roma 1964; Calza, R. (ed.), *Scavi di Ostia. 9, I ritratti. 2, Ritratti romani dal 160 circa alla metà del III secolo d.C.*, Roma 1978; Calza, R. (ed.), *Iconografia romana imperiale: Da Carausio a Giuliano (287-363 d.C.)*, Roma 1972.

She would help Yourcenar to get many of the images she would need for the illustrated edition as the ones she had were not good enough. It seems that during a conversation with Yourcenar, in which they were looking at photographs of Antinous that the writer had collected because she liked to study the different representations of Antinous; Calza reached the conclusion that Antinous's role in antiquity was similar to the one that Nijinski had had in the Russian ballets of beginnings of the XXth century: the right person in the right moment. Nijinski had been for Diaghilev, choreographer and owner of the Russian ballets the pinnacle of his aspirations as a scene director and this may have been what Antinous had been for Hadrian, a "human ideal", to use Yourcenar's own words<sup>21</sup>.

In one of the letters that Yourcenar wrote to Calza, she would later write that the statue of Antinous from the Museum of the Diocletian's baths was very similar to Rimbaud. Antinous was as Rimbaud was in his own time and even now a symbol of adolescent beauty; a type of beauty that was, according to Yourcenar, one of the characteristics of the Ancient World<sup>22</sup>. Despite the comparison between Antinous and Rimbaud, a parallel comparison between Hadrian and Verlaine was never suggested although both men were equally able to combine ruthless actions with the most refined actions either in architecture or poetry.

Adolescent beauty had been an important influence on her first novels where it was linked to passion and passion was one of the aspects of Hadrian she felt more fascinated with. Antinous was, in fact, a usual topic in her work, from a first book that was turned down by different publishing houses to several conferences that were given after the publication of *Mémoires d'Hadrien*.

Marguerite Yourcenar would keep a close relationship with museums along all her life, during her childhood they were a place to learn, a place to discover the human body and where she first met one of the men who would shape her life, Hadrian. Museums would become places of shelter and meeting points with people who share with Yourcenar similar approaches, not only to art but to life.

---

<sup>21</sup> Yourcenar, *Les yeux ouverts...*, 162.

<sup>22</sup> BMS Fr 372.2 (5640) (Paris 10<sup>th</sup> February 1954) = Yourcenar, *D'Hadrien...*, 313. A letter where she asks for some photographs of statues of Antinous that she will be using in a conference about *Le portrait d'Antinous*. Other letters to Raissa Calza that always regarded images: bMS Fr 372.2 (5640) (24<sup>th</sup> May 1952) where Yourcenar mentions her visit to Italica; bMS Fr 372.2 (4<sup>th</sup> July 1952) = Yourcenar, *D'Hadrien...*, 169-172; bMS Fr 372.2 (4341) (Paris, 1<sup>st</sup> March 1954); bMS Fr 372.2(4341); (Paris, 15<sup>th</sup> March 1954) = Yourcenar, *D'Hadrien...*, 338.

## LA ANTIGÜEDAD COMO PARADIGMA DE LA ESCULTURA GALLEGA CONTEMPORÁNEA

M<sup>a</sup> DOLORES VILLAVERDE\*

### *Resumen.-*

El arte antiguo alcanzó la perfección y es el considerado más perfecto. Pasa el tiempo, cambian los estilos y a partir de 1750 empieza a producirse un cambio en las formas frente a la exuberancia del barroco, la época anterior. Sobre todo en arquitectura y escultura ansiaron respetar las leyes del arte clásico, pretendiendo una vuelta al arte de la antigüedad.

En la escultura gallega desde 1750 se intenta volver a la elegancia y belleza de los antiguos griegos, aunque no se consiga la perfección de sus maestros por la rigidez y frialdad que impera en el arte de esos años.

### *Abstract.-*

Ancient art reached perfection and tends to be considered perfect. Time goes by and styles too. From 1750 onwards, changes in creation begin to take place, opposite to the previous excess we find in baroque style. Architects and sculptors were eager to respect classic art so they somehow turned back to the classics.

As for Galician sculpture, from 1750 onwards, it tries to imitate the elegance and beauty of the ancient Greece. Notwithstanding this, the perfection of the masters is not achieved due to stiffness, coldness and rigidity during the time being.

*Palabras claves:* Escultura, Galicia, Clasicismo.

*Key words:* Sculpture, Galicia, Classical.

## **INTRODUCCIÓN.**

Desde siempre se nos dijo que la energía ni se crea ni se destruye, sino que se transforma. De igual forma, el arte no desaparece, se transforma a través del tiempo, de los cambios de gusto o innovaciones que se van produciendo con el paso de los siglos, siglos que no son más que una medida que ha inventado el hombre para medir y contar los acontecimientos históricos, culturales y artísticos gracias a los que vin-

---

\* Universidad de La Coruña, Departamento de Composición Arquitectónica, Área de Historia del Arte. Correo electrónico: [doviso@cdf.udc.es](mailto:doviso@cdf.udc.es).

culamos cada suceso a un momento histórico determinado y sabemos qué estilo artístico surgió en ese período de tiempo.

Todos los autores que han abordado el concepto de arte e historia del arte confiesan su incapacidad para llegar a una identificación satisfactoria y clara del primero de ellos y, por lo tanto, no se alcanza una definición adecuada de la segunda. Se puede deducir que el hombre tiende a organizar su mundo a través de la creación de formas y cosas bellas. Pero dicha actividad transcurre en un momento y lugar concreto, lo que tiene como consecuencia que, el producto resultante viene determinado por el “gusto de la época en que se realiza”.

En la Antigüedad se habían alcanzado altas cotas de perfección en el mundo del arte, que se considera superior y más perfecto, y de toda la antigüedad es el arte griego el único capaz de alcanzar el más alto sentido de la belleza, pero a esta época se sucedería una época de oscuridad y barbarie, de la que empezaría a salir gracias a la labor de Giotto. Con todo, este momento de recuperación distará mucho de llegar a la perfección, lo que no se alcanzaría hasta el siglo XVI, gracias sobre todo a la labor de los grandes del Alto Renacimiento. A llegar a la “cumbre” no queda más que esperar nuevamente la decadencia.

Teniendo todo esto en cuenta resulta interesante analizar cómo a partir de 1750 aproximadamente empieza a producirse un cambio en las formas artísticas que empiezan a renegar de la ornamentación barroca dando paso a la sobriedad y contención frente a la exuberancia de la época anterior. Los arquitectos, escultores y pintores de esos años rechazan las extravagancias del estilo barroco, con una única ambición: no infringir las leyes de lo denominado “buen gusto”. Sobre todo en arquitectura y escultura ansiaron respetar fielmente las leyes del arte clásico, pretendiendo una vuelta al Renacimiento, y por lo tanto al arte de la antigüedad.

### **NEOCLASICISMO Y ECLECTICISMO ESCULTÓRICO EN GALICIA.**

En Galicia se cuenta con un gran patrimonio artístico, pero cuando se opina sobre la historia del arte gallego resulta habitual destacar el barroco, algo lógico si se tiene en cuenta la proliferación de obras tanto eclesiásticas como civiles que se crearon en ese momento histórico, es el momento en que se reforman o completan las cinco catedrales, surgen nuevas devociones... pero, con la llegada de la segunda mitad del siglo XVIII se imponen otros criterios y artistas que llevarán el nuevo estilo a esta comunidad:

En escultura desde el último tercio del siglo XVIII se impone la presencia de la pierna exonerada, peculiaridad que aparece por influjo de José Gambino<sup>1</sup> (escultor

---

<sup>1</sup> Nace en 1719 en Compostela, muere en 1775. Para hacer un rápido repaso biográfico al autor, ver Couselo, J., *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago 2005, 359-368; Mariño, X. X., “Xosé Ferreiro: vida e obra”: *Anuario de Estudos do Barbanza*, 1, 2005, 87-108.

que introdujo en Galicia los principios estilísticos rococós así como innovaciones iconográficas y compositivas<sup>2</sup>) y cuya difusión llegará hasta la estatuaria de hoy en día, de él también toman el gusto por los perfiles clásicos que se mantienen durante todo el neoclasicismo, estilo en el que se engloba la obra de José Ferreiro, quien se forma con su suegro Gambino y se convierte en el artista fundamental y más conocido del arte neoclásico en Galicia. A sus manos debemos el retablo mayor con los relieves de San Miguel de Castro, el retablo mayor de la iglesia parroquial de Carnota, la Minerva que corona la facultad de Químicas en Santiago, algunos de los retablos de San Martín Pinario, el Santiago matamoros del palacio de Rajoy...<sup>3</sup>

Las esculturas de Ferreiro y sus contemporáneos se caracterizan por rostros serenos e idealizados, un tipo de canon esbelto y sobre todo por que con la llegada del siglo XIX aparece la que será característica de la imaginería de ese siglo: el perfil curvilíneo, con una marcada "S" en la falda, que no es más que una derivación de la *curva praxiteliana*. Su cuñado Antonio Pernas Suárez o su yerno Vicente Portela, son artistas neoclásicos que trabajan continuando con los principios del maestro Ferreiro.

Pero a medida que avanza el siglo el papel de la escultura en esta comunidad decae y durante los últimos tercios del siglo XIX la labor de los imagineros se define con una palabra: inercia. La tendencia ecléctica siempre se vio como una escultura de baja calidad, poco imaginativa que repite fórmulas dieciochescas, pero no todo es malo en el arte de estos años, escultores como José Jacobo Liñares o Francisco Rodeiro repiten una y otra vez modelos barrocos, echando mano para sus composiciones de modelos creados por Gambino, Ferreiro o Manuel de Prado.

Como lo mejor es siempre ilustrar el tema con ejemplos concretos seleccioné una serie de piezas que sirven para entender la evolución del neoclasicismo y eclecticismo escultórico en Galicia y su proximidad y deuda incuestionable con el arte antiguo.

## NEOCLASICISMO.

El monumento de Jueves Santo de José Ferreiro<sup>4</sup> es una obra destinada a ocupar un lugar importante en el centro del crucero de la iglesia del monasterio compostelano de San Martín Pinario durante la Semana Santa (fig. 1). Una festividad como la de Jueves Santo debía celebrarse con todo el esplendor como corresponde a una de las solemnidades litúrgicas del año más importante. Esta celebración estaba, y está,

<sup>2</sup> Para saber algo más sobre la vida y obra de José Gambino remito a la obra de Álvaro, M., *Gambino, 1719-1772*, Vigo 1997.

<sup>3</sup> Couselo, *Galicia artística...*, 318-331.

<sup>4</sup> Para conocer mejor el significado del monumento, su puesta en escena y su reconstrucción es imprescindible remitirse a los estudios de Juan M. Monterroso Montero sobre la obra: "A apoteose eucarística": en García Iglesias, J.M. (comis. exp.), *Galicia Terra Unica- Galicia Renace*, Santiago 1997, 233-255; y "Apuntes sobre el Monumento de Jueves Santo de San Martín Pinario": *Galicia no Tempo*, Santiago 1992, 409-427.

presidida por el monumento de Jueves Santo (donde se ha de guardar la Hostia consagrada en la misa del Jueves Santo). El realizado por Ferreiro para San Martín Pinario es un enorme monumento que conjuga la presencia de virtudes cardinales y teologales con Evangelistas y una serie de ángeles portadores de los elementos de la Pasión. El responsable de la traza fue Fray Plácido Caamiña mientras ejecuta la obra José Ferreiro Mariño. Manuel Landeira Bolaño lo pinta<sup>5</sup>. La festividad del Jueves Santo se reviste de un carácter festivo para conmemorar la Pasión y Muerte de Cristo y se preside la celebración con el monumento, que se compone de treinta y tres figuras de las que se conservan veintinueve. En todas las piezas se puede apreciar la recuperación de la tradición clásica. Las figuras se pueden organizar en tres grupos: ángeles, Evangelistas y virtudes (cardinales y teologales).

Los ángeles, actúan como portadores de los instrumentos de la Pasión son un buen ejemplo del entusiasmo que sintió Ferreiro por los cuerpos infantiles, que con sus mórbidas carnaciones y aspecto sonriente, apuntan rasgos berninescos<sup>6</sup> y recuerdan a los Eros o Cupidos clásicos.

El artista representa a estos angelitos como niños desnudos y alados, tapándose púdicamente con un pequeño velo (indicando así que estos seres ocupan un lugar tan singular en lo esfero de lo sagrado que no se les reconoce un referente sexual).

Los ángeles recorrerían la escalinata del monumento, mientras los Evangelistas estarían en los intercolumnios del templete que coronaría el monumento. La aparición de la figuras infantiles estaría justificada pues acuden en son de adoración y homenaje al monumento con los instrumentos, junto a esto, con su presencia infantil y juguetona en contraste con los instrumentos que transportan nos recuerdan que la misa es la renovación sacramental de la Eucaristía y que el pan y vino consagrados son la ofrenda de Jesucristo en la cruz para salvar a los hombres<sup>7</sup>.

El Evangelista San Mateo aparece acompañado de un angelito como responde a los textos bíblicos, y que repite las características de los anteriores<sup>8</sup>, siendo evidente el recuerdo a la escultura helenística el Niño de la Oca. Un posible precedente de Mateo estaría en el profeta Daniel de la Capilla Sixtina, pero sobre todo en la efigie se aprecian claras referencias fidíacas<sup>9</sup>.

San Marcos aparece junto a su símbolo: el león alado, de los Evangelistas es el que muestra más marcada la curva praxiteliana al retrasar la pierna izquierda.

<sup>5</sup> García Iglesias, J.M., *Galicia hacia la modernidad*, La Coruña 1998, 46.

<sup>6</sup> Monterroso, J.M., "La apoteosis eucarística", en: *Galicia Terra Unica- Galicia renace*, Santiago de Compostela 1997, 238.

<sup>7</sup> Monterroso, "La apoteosis...", 250.

<sup>8</sup> Monterroso, "La apoteosis...", 238.

<sup>9</sup> Mariño, X. X., "Xosé Ferreiro...", 91.

San Lucas se representa con el toro alado, su rostro en multitud de ocasiones se puso en relación con la cara del Laocoonte, incluido el trabajo del pelo y la barba.

La iconografía de San Juan trasladada al que lo observa de nuevo a la estatuaria clásica. Por su perfil, sus cabellos y modelado evoca al grupo de Apolo y Dafne de Bernini, pieza que simplemente sirve de hilo conductor para llegar a otro “Apolo”, que es el auténtico modelo de la imagen, el famoso Apolo Belvedere<sup>10</sup>.

La alegoría de la Fe es la única virtud que se presenta de pie coronando el monumento, también la que muestra una belleza más idealizada y un contraposto más evidente similar a la disposición de las piernas de la Venus de Milo y la Victoria de Samotracia. La imagen repite las formas de la Fe que su suegro José Gambino realizó años antes para la fachada de la Azabachería de la catedral de Santiago. En esa ocasión la imagen se talló en piedra, de carácter más monumental y con una composición inspirada en la iconografía de Cesare Ripa<sup>11</sup> donde habla de las iconografías de distintas imágenes siempre inspiradas por las formas de la antigüedad<sup>12</sup>.

El lazo que une a la estatuaria neoclásica con el arte antiguo no se rompe y una serie de artistas vinculados a Ferreiro y su taller dejan patente que no rompen ni se desvinculan de la tradición clásica. Entre estos continuadores de Ferreiro destaca Vicente Portela, su yerno, que continúa con los postulados y formas de hacer aprendidos de su suegro y maestro.

Dos de sus piezas realizadas para pequeños templos del rural sirven para confirmar lo dicho:

En primer lugar Nuestra Señora del Rosario de San Lorenzo de Granxa<sup>13</sup> (fig. 2). María se eleva sobre un trono de nubes del que surgen dos cabezas angelicales que se vuelven para contemplarla. Viste túnica ceñida a la cintura, velo blanco y manto que flanquea sus hombros. Extiende la mano derecha ofreciendo a los fieles el rosario y con la izquierda sostiene al Niño, que aparece en acción de bendecir.

La imagen de Nuestra Señora del Rosario aparece inventariada como talla del siglo XVIII en los libros parroquiales.

Los rasgos son definitorios del estilo de Vicente Portela, la figura se asienta sobre una pierna retirando ligeramente la otra para conseguir un movimiento en “S”, se destaca el gran pliegue central de las vestiduras, el rostro de una belleza serena e idealizada, y el acusado perfil curvilíneo de los ropajes característico en la escultura

<sup>10</sup> Monterroso, “La apoteosis...”, 241.

<sup>11</sup> Ripa, C., *Iconologia o vero descriziones di deverse imagini cavate dell'antichità e di propria invenzione*, Roma 1603.

<sup>12</sup> Álvaro, M., *Gambino...*, 89.

<sup>13</sup> San Lorenzo de Granxa pertenece al ayuntamiento de Boqueixón (A Coruña) y a la diócesis de Santiago de Compostela.

decimonónica. De igual manera el tipo iconográfico es el introducido por Ferreiro, agarrando María al Niño directamente sobre el brazo izquierdo.

En segundo lugar, su Santa Lucía de la iglesia parroquial de Santa Cruz de Ribadulla<sup>14</sup> (fig. 4). La santa se representa como una mujer joven de gran belleza vestida con una doble túnica, la inferior que llega a los pies y la superior hasta las rodillas con un manto que se tercia y abotona sobre el hombro izquierdo. Lleva al pecho la mano derecha y en la izquierda un plato con dos ojos.

No hay noticias sobre la imagen que presenta las directrices del estilo neoclásico: serenidad del rostro de facciones perfectas y belleza idealizada, tendencia a la composición cerrada al llevar la mano derecha al pecho. Se aprecia ya la presencia de las pierna exonerada y un gran pliegue central consiguiendo un perfil curvilíneo.

En ella existen evidentes similitudes con la imagen de Santa Apolonia que Portela realizó a principios de siglo para la iglesia compostelana de San Benito del Campo.

### ECLECTICISMO.

Como decía Gaya Nuño “la de la escultura es una técnica de difícil espontaneidad, máxime en la escultura religiosa...y este solo indicio lo es también de una tendencia conservadora de cualquier tradición”<sup>15</sup>. Esta será una de las flaquezas o incorrecciones que siempre se le achacaron a la escultura ecléctica gallega. Pero lo que aparentemente es un fallo es también una virtud pues deja claro una vez más que no se puede obviar su deuda con la escultura de la antigüedad.

Dos escultores compostelanos serán de los más populares y prolíficos en su época: José Jacobo Liñares y Francisco M<sup>a</sup> Rodeiro. En sus trabajos repiten imágenes clásicas. No hay más que observar el San Sebastián de J. J. Liñares para la ermita del Pico Sacro, ligada al Camino de Santiago y al culto jacobeo, que se localiza en una pequeña localidad próxima a Compostela (fig. 3):

El San Sebastián<sup>16</sup> de J.J. Liñares repite la iconografía tradicional: joven imberbe desnudo y atado a un árbol en el momento de sufrir martirio ofreciendo su torso a las saetas que lanzan los verdugos. En su cuerpo aparecen la saetas con las que sufre martirio y de algunas de las heridas brota sangre. Aparece firmada en la peana por Liñares, quien se encarga de realizar la imagen del patrón de la ermita en 1847.

Este escultor ecléctico conecta con las generaciones anteriores a él siguiendo especialmente los modelos de Ferreiro que repetirá una y otra vez.

En la imagen de S. Sebastián, Liñares pone de manifiesto su habilidad para insistir en la reiteración de modelos de su maestro y nos sirve para apreciar el tratamiento

<sup>14</sup> La iglesia parroquial se emplaza en la capilla del famoso pazo de Ortigueira.

<sup>15</sup> Gaya, J.A., *Arte del siglo XIX, Ars Hispaniae* v. 19, Madrid 1966. 165.

<sup>16</sup> Para conocer el arte religioso de estas parroquias, véase, Villaverde Solar, D., *Patrimonio artístico de Galicia. Arciprestazgo de Ribadulla*, La Coruña 2000.

que ambos artistas otorgan al cuerpo: mantiene sus correctas proporciones, perfección clásica, parece el cuerpo de un efebo clásico que no padece tormento mientras levanta el sereno rostro al cielo en el que se aprecian de nuevo las características de Ferreiro: boca pequeña y cerrada, mentón prominente, perfecto arco de cejas y nariz, repitiendo incluso el mismo estudio del nudo del paño del San Sebastián que Ferreiro hace para el retablo de Santa M<sup>a</sup> de Cuntis. De igual forma presenta evidentes semejanzas con el San Sebastián de Gambino para el retablo mayor del pazo de Oca que al verlo recuerda a la escultura renacentista, concretamente al esclavo moribundo de Miguel Ángel, pero su interés por el estudio anatómico, la tensión y torsión del cuerpo trasladan al helenismo griego, y lleva a pensar en el grupo del Laocoonte.

Francisco Rodeiro nace en Compostela, allí se forma pero trabaja a lo largo y ancho de la comunidad. Sus imágenes mantienen una serie de características comunes: caras mofletudas e ingenuas en los niños, abundancia de pliegues en las vestimentas, cinturas muy ceñidas, cabellos rizados, y composiciones en triángulo isósceles.

Su San Pelayo de la parroquial de Codeso<sup>17</sup> aparece representado en el momento de su martirio, con la espada con que lo despedazan, como un niño vistiendo calzón y túnica cortas, con un manto que, apoyado sobre su hombro derecho cae luego por la espalda. Lleva en la mano izquierda la palma de los mártires, mientras eleva hacia el cielo el brazo derecho.

No existen datos sobre esta imagen de San Pelayo que se conserva en la iglesia donde existió una capilla y retablo a él dedicado, en ella encontramos muchos de los rasgos característicos de su obra: cara mofletuda con la frente muy ancha, cintura muy ceñida, abundancia de pliegues en las vestiduras (paralelos en la parte superior), orlas doradas en los bordes, peana de suelo desigual sobre tablero cuadrado<sup>18</sup>.

Para la parroquial de Foxáns dejó Rodeiro varias tallas. Una Santa Lucía que se presenta como una mujer de facciones jóvenes vestida con doble túnica, una larga - llega a rozar la peana - y la exterior, que alcanza las rodillas. Sobre ellas un manto que enrolla en el hombro izquierdo y cae terciado deslizándose a la altura de la cadera. Se la representa con una larga palma del martirio en la mano derecha y un plato con dos ojos sobre la izquierda.

En el resumen de cuentas de los años 1850-70 se incluye el pago de trescientos sesenta reales por una imagen de Santa Lucía. Las características que presenta hacen posible su atribución al escultor compostelano Rodeiro: rostro ovalado y mofletudo con un mentón prominente carente de expresión, abombamiento del tórax, ropas cubiertas de pliegues redondeados que en la parte superior de la falda son paralelos para luego juntarse en el centro terminando en un perfil curvilíneo al rozar la peana des-

<sup>17</sup> Santa Eulalia de Codeso depende del ayuntamiento de Boqueixón.

<sup>18</sup> Cardeso Liñares, J.: “El arte en el valle de Barcala: Presencia jacobea, el escultor Rodeiro, la visita de Mayo y Leis”: *Compostellanum* XXXV, 1990, 541- 643.

igual sobre tablero cuadrado, la disposición del manto que se enrolla en un brazo y cae deslizándose.

San Verísimo de Foxáns, que la iconografía lo presenta como un hombre de mediana edad barbado con el cuchillo que lo degolló clavado en el cuello y una espada sobre la mano izquierda. Viste una larga túnica azul ceñida a la cintura y un manto rojo que se enrolla sobre el hombro izquierdo y que se cruza deslizándose. Eleva su rostro al Cielo con gesto suplicante.

Por la cantidad de trescientos sesenta reales se realizaron tres imágenes para la parroquia, las de San Verísimo y sus hermanas Julia y Máxima. Esta imagen de estilo ecléctico repite fórmulas habituales en la obra de Rodeiro: el santo de rostro anguloso, frente ancha y cabello peinado en rizos se viste con ropas cubiertas de pliegues redondeados y profundos que arrancan paralelos de la cintura para unirse en el centro de la falda. La larga túnica de orlas doradas roza la peana desigual apoyada sobre un tablero cuadrado y la disposición del manto enrollado sobre un brazo es también peculiar el artista.

## CONCLUSIÓN.

Estas son sólo algunas, muy pocas, de las imágenes que se tallan en Galicia desde 1750 hasta los últimos tercios del XIX. Toda la estatuaria del momento intenta mantener los mismos cánones y elegancia de la antigüedad bien sea temática profana o religiosa, incluso las imágenes de Cristo se revisten de ese idealismo formal, como ejemplo basta con observar el grupo de la Piedad que preside uno de los colaterales de la iglesia parroquial de San Andrés de Illobre (Vedra) (fig. 5).

Jesús yace muerto extendiendo las piernas hacia el lado derecho tras bajarlo de la cruz, apoyándose sobre las rodillas de su Madre que aparece sentada extendiendo la mano izquierda y elevando la vista al cielo en un gesto de dolor, mientras con la mano derecha recoge cariñosamente la cabeza del Hijo. Lleva clavada una daga que le atraviesa el corazón.

El único dato que nos aproxima al momento de la compra de esta imagen es un inventario de 1860, en él se hace una relación de los retablos e imágenes de la iglesia. Entre ellas, “la Sagrada imagen de N. Sra. de la Angustia ...en medio del altar mayor, nueva”<sup>19</sup>.

La escena, representa el momento del Descendimiento de la cruz. El dolor de María contrasta con la serenidad del Hijo que parece descansar dormido haciendo que nos olvidemos de la agonía padecida. El artista no pretende incitar a los fieles con el impacto de unas imágenes gesticulantes sino a través del carácter de la escena. María es partícipe de la Pasión de Jesús en esa mirada de resignación mientras sujeta su cuerpo muerto. Un perfecto cuerpo el de Cristo sin llagas de la Pasión que

---

<sup>19</sup> Inventario de 1860. Libro de fábrica: 1772-1909, s/n.

abriga más similitudes con el sueño del héroe clásico que con la imagen de Jesús ya cadáver.

Tras este rápido repaso a algunas de las piezas y autores más interesantes del neoclasicismo y el eclecticismo gallego, se llega rápidamente a una conclusión: es innegable la deuda con los clásicos. Se intenta volver a la elegancia y belleza de los antiguos griegos, aunque no se consiga la perfección de sus maestros por la rigidez y frialdad que impera en el arte de esos años. Esta estatuaria resulta muchas veces fría y carente de expresividad, pero mantiene la corrección de poses y medidas de los autores que los inspiraron así como las técnicas compositivas, dejando patente que no se puede negar u obviar lo ya existente desde hace millones de años, piezas sin las que estos autores no hubiesen sido nada y sin las que no se podría explicar el arte de estos años, porque ¿acaso no es la marcada “S” de las faldas decimonónicas una derivación de la curva praxiteliana? Y las imágenes de Cristo en la cruz o de San Sebastián ¿es que no evocan a los atletas de Grecia como el Discóbolo o el Apoxiomeno? Seguramente mucho más fríos y menos expresivos, pero como bien decía el gran Pablo Picasso “Siempre resulta preciso buscar la perfección. Evidentemente, esta palabra no posee el mismo significado para todos...”<sup>20</sup>.



Fig. 1. Ángeles portadores del monumento de Jueves Santo de San Martín Pinario (Santiago), obra de José Ferreiro, último tercio del siglo XVIII (Gil, X./ Castro, X./ Moretón, N., *Galicia Terra Unica-Galicia Renace*, Santiago 1997, 249).

<sup>20</sup> Citado por Exley, H., *Para los amantes del arte*, Madrid 1995, 33.



Fig.2. Nuestra Señora del Rosario de la parroquia de San Lorenzo de Granxa (Boqueixón), obra de Vicente Portela, último cuarto del XVIII - primer tercio del XIX.



Fig.3. San Sebastián de la ermita del Pico Sacro (Boqueixón), obra de José Jacobo Liñares, 1847.



Fig.4. Santa Lucía de la parroquia de San Verísimo de Foxáns (Touro), obra de Francisco Rodeiro, 1850-70.



Fig. 5. Grupo de la Piedad de la parroquia de San Andrés de Illobre (Vedra), de autor anónimo, 1800.

## EL VÍNCULO DEL ARTE GRIEGO CON LOS TRATADOS SOBRE MORFOLOGÍA ARTÍSTICA

JOSÉ MAYOR\*

### *Resumen.-*

El vínculo que proponemos es la vigencia que constituye la visión del cuerpo humano en el arte griego y como ésta influye sobre los tratados de morfología artística de los siglos XV y XVI, e incluso, a finales del XIX y mitad del XX, que proponen que se rememore el canon medido del cuerpo humano vivo.

### *Abstract.-*

The bond that we propose is the force that is the vision of the human body in art and Greek as it influences the morphology treaty artistic XV and XVI, and even in the late nineteenth and mid-century, which propose rememore Canon measured in the human body alive. To do so, the terms and systematic observation go hand in hand with our brief journey through the history of treaties on human morphology.

*Palabras clave:* Morfología, Cuerpo Humano, Movimiento.

*Key words:* Morphology, Human Body, Movement.

El vínculo que proponemos es la vigencia que constituye la visión del cuerpo humano en el *arte griego* y como ésta influye sobre los tratados de morfología artística del XV, XVI, e incluso, a finales del XIX y mitad del XX, que proponen que se rememore el canon medido del cuerpo humano vivo. Para ello, los términos *observación* y *sistematización* van de la mano en nuestro breve recorrido por la historia de los tratados de morfología humana.

Tradicionalmente se considera a Hipócrates uno de los precursores de la medicina, por el hecho de insistir en la *observación* como base de la práctica clínica, o sea el *método hipocrático*. Por ello, consideramos que analizó algunos aspectos funcio-

---

\* Universidad de Murcia, Facultad de Bellas Artes, Grupo de Investigación ZEUS. Correo electrónico: jmayor@um.es. Éste trabajo no hubiera sido posible sin la atención y generosidad con la que el profesor Dr. Juan Bordes Caballero me mostró, al permitirme indagar en su biblioteca privada poseedora de la colección más amplia e importante de tratados sobre la figura humana.

nales del cuerpo humano pero sin rigor anatómico, dados los escasos conocimientos que poseía de la estructura interna del cuerpo humano. En cambio, la figura de Aristóteles es más significativa en este análisis que proponemos por la *sistematización* que aplicó en el estudio de la anatomía estructural.

En el terreno de la *gimnastica* los ejercicios físicos en aquella época tenían objetivos religiosos, terapéuticos o guerreros. Referente a la representación del movimiento humano, debemos apuntar que existe documento pictórico en la decoración de varias cerámicas griegas. Estas decoraciones suelen ser, entre otras, figuras de atletas en la realización de alguna actividad física-deportiva.

En este contexto preparadores físicos o *paidotribos* poseían conocimientos de algunos movimientos humanos aplicados a la gimnasia que se realizaba durante la época helenística. Mas tarde, en la Roma Clásica, el objetivo de la preparación física estaba puesto en el entrenamiento del guerrero. Por otro lado, Roma preparó al atleta profesional para lucirlo en circos.

Después de estos períodos, el largo espacio que comprende la Edad Media se caracteriza, al menos en sus inicios, por una fuerte reclusión interior, gran ascetismo y recogimiento cultural ante los pueblos extranjeros y bárbaros. En consecuencia, la Edad Media, sólo nos ofrece algunas formas de ejercicios para la formación del caballero y prácticas acrobáticas. Estos acróbatas fueron los primeros gimnastas de la nueva era, ya muy próxima del Renacimiento.

Durante el Renacimiento de la cultura clásica, los humanistas que rescataron textos antiguos, entre los que destaca Jerónimo Mercurialis (1530-1606), *De arte gymnasticae* (Venecia, 1569) emplearon desde el principio el término “*Gimnastica*” en el mismo sentido utilizado por los Griegos, el arte de la gimnasia, entendido como el conjunto de ejercicios corporales que tenían como finalidad primera el mantener la salud y preservar el estado físico. Algunos años más tarde, Petrus Faber (1540-1600) con su *Agonisticón* y *De Re Athletica*, aporta también una documentación considerable.

Langlade, en su *Teoría general de la gimnasia*, señala: “las magníficas escuelas del Renacimiento hicieron de la educación física, una parte importante de la educación e incluyeron en los programas de actividades los ejercicios de equitación, carreras pedestres, saltos, esgrima, diversos juegos con pelotas, que eran practicados todos los días por alumnos, al aire libre y sin limitación de tiempo”<sup>1</sup>.

Dentro de este movimiento humanístico hay que situar la labor de Leonardo da Vinci (1452-1519). Como en el arte griego, Leonardo observó al ser vivo. Numerosas son las notas que Leonardo tiene de la metamorfosis que se produce en el movimiento de los diferentes segmentos del cuerpo.

---

<sup>1</sup> Langlade, A., *Teoría general de la gimnasia*, Buenos Aires, 1986, 62.

El análisis del movimiento humano como temática innovadora en las anatomías artísticas, debemos apuntar que comienza a considerarse con rigor analítico-anatómico y científico en esta etapa histórica de la mano de Leonardo con estudios gráficos y anotaciones que quedan reflejados en varios códices y manuscritos, pero existe uno que nos interesa muy especialmente, es un texto atribuido a Carlo Urbino, el Códice Huygens de 1560<sup>2</sup>.

Este texto reconstruye minuciosamente el manuscrito original demostrando un excepcional valor documental. Está acompañado de un largo análisis sobre tres temas fundamentales en el pensamiento de Leonardo:

- La teoría de las proporciones.
- El estudio de los movimientos del cuerpo humano.
- La concepción de la perspectiva.

El autor del códex original, el pintor Carlo Urbino, célebre en la época por sus conocimientos en la ciencia de la perspectiva, traslada fielmente el pensamiento de Leonardo. Debemos señalar que la alianza del arte y la ciencia son dos grandes ambiciones del Renacimiento.

Este manuscrito conservado en la Pierpont Morgan Library de New York, con el código M.A. 1139, llamó la atención de Erwin Panofsky porque reúne un material gráfico y textual de indudable valor documental que no se había estudiado con anterioridad a su hallazgo en 1915. No contiene ningún dibujo original de Leonardo, pero el autor del códice, recurre a los dibujos originales para construir coherentemente un tratado que puede enriquecer los conocimientos sobre la teoría artística de Leonardo.

Panofsky propuso el nombre de Aurelio Luini como autor del códice, pero diversos especialistas en esa época avanzaron hipótesis que van desde Ambrosio Figino, Bernardino Campi, Paolo Lomazzo y Georlamo Figino. El códex se atribuye finalmente en 1977 al pintor Carlo Urbino de Crema y bajo certificado en 1981. Carlo Urbino es considerado por los especialistas un artista más completo e ilustrado que Aurelio Luini.

Una vez descifrado y contextualizado, este material ha permitido precisar las ideas de Leonardo sobre las proporciones, perspectiva y movimiento. Los cuatro primeros libros que forman el códice, evidencian la coherencia de su concepción del cuerpo humano como una unidad infinitamente proporcionada y móvil, tratando de determinar mediante métodos geométricos la forma y estructura del cuerpo humano. El material gráfico del segundo libro está centrado en la teoría de los movimientos humanos, explota sistemáticamente la implicación cinética del celebre *Uomo Vitruviano* de Leonardo.

---

<sup>2</sup> Dada la dificultad en consultar y analizar el texto original, nuestro análisis se centrará en un ensayo realizado por Erwin Panofsky en 1940 (*vid.*, E. Panofsky, *Le Codex Huygens et la Théorie de l'art de Léonard de Vinci*, Flammarion, 1996).

El dibujo de esta imagen posee un aspecto o característica que recuerda a la cronofotografía moderna. Estas figuras experimentan fielmente el deseo de Leonardo de teorizar mediante la observación de los movimientos corporales y visualizarlos en base a una concepción única en el Renacimiento. Leonardo percibe el movimiento como una transición ininterrumpida de un estado a otro en la que las etapas de movimiento manifiestan transitoriamente las mutaciones que ocurren en los fenómenos naturales, por ello, la teoría de los movimientos del cuerpo humano es inseparable, para Leonardo, de los estudios del movimiento del agua, en sentido científico y artístico. No solamente sus dibujos transmiten la semejanza del microcosmos con el macrocosmos, sino que poseen el aspecto o la faceta de ingeniería humana.

Refiriéndonos a la construcción gráfica de los estudios de movimiento, vemos que está concebida para formar y determinar los movimientos naturales por medio de círculos trazados a partir de centros, situando a estos en las principales articulaciones del cuerpo, representando a los huesos y a los tendones por las líneas convergentes. Debemos anotar que los dibujos del manuscrito que poseen esa tendencia “cinematográfica” no están todos, sin excepción, calcados de dibujos originales de Leonardo; algunos tienen aspectos gráficos más manieristas, y por lo tanto son posteriores.

Estos dibujos pertenecen al segundo libro del código, donde Leonardo determinó el espesamiento de las articulaciones al doblarse, o la dilatación y la contracción de los músculos al plegarse o extenderse la rodilla o el codo, y finalmente logró reducir todos los movimientos a un principio general que puede describirse como el principio de *movimiento circular continuo y uniforme*.

De este modo, Carlo Urbino se convierte en un ejecutor testamental y se propone crear una versión del libro *Libro del Moto Actionale* que se ha perdido, o lo más probable, que Leonardo jamás escribió.

El surgimiento de un movimiento nuevo, a caballo de los siglos XV y XVI, como consecuencia de unas nuevas condiciones de vida propiciadas por cierta estabilidad y seguridad en las ciudades facilitaron y favorecieron un despertar en todos los campos de la actividad humana. Este nuevo conjunto de inquietudes permite reencontrar la Antigüedad clásica y por lo tanto redescubrir la “gimnástica”. La observación del cuerpo en movimiento volverá a ser el método sobre el que se basa la morfología artística moderna.

Los humanistas, entre los que destaca Jerónimo Mercurialis (1530-1606), fisiólogo y médico, estudió en Bolonia y obtuvo el grado en Padua, analizó y estudio a los médicos clásicos griegos alrededor de unos siete años, cristalizando su trabajo en un tratado titulado *De arte gimnástica* en 1569; en el cual recopiló todos los ejercicios o métodos naturales utilizados para avanzar la curación de cualquier enfermedad. Este tratado le dio gran reputación por toda Europa, ofreciéndole el senado, una cátedra de medicina en Padua. Su gran labor fue analizar críticamente los textos de

Hipócrates y sus discípulos. Ocupó la cátedra de Bolonia y posteriormente la de Pisa hasta su muerte en 1606.

“La fisiología es la Anatomía en movimiento”, según esta célebre frase de Albrecht Von Haller (1708-1777) podríamos comenzar nuestra incursión en éste campo. La fisiología como la anatomía, históricamente era considerada una parte de la medicina. El gran hincapié que la fisiología hizo en la investigación de los mecanismos biológicos con la ayuda de la física y la química, convirtió a la fisiología en una disciplina independiente en el siglo XIX; sin embargo, hoy se tiende a la fragmentación y a la unión con la gran variedad de ramas especializadas que existen en las ciencias de la vida reconociéndose tres grandes divisiones: fisiología general, relacionada con todos los procesos básicos que son comunes a todas las formas vivas; la fisiología y la anatomía funcional de los seres humanos y de otros animales, incluyendo la patología y los estudios comparativos, y la fisiología vegetal, que incluye la fotosíntesis y otros procesos de la vida de las plantas.

Parece probable que los primeros estudios sobre fisiología animal fueran realizados por el físico médico alejandrino Herófilo de Calcedonia (siglo III a.c), que anatomizó los cuerpos de algunos criminales. Hasta unos 1.900 años más tarde no se llevaron a cabo muchos estudios fisiológicos.

La fisiología animal moderna se fundamentó con la figura del médico inglés William Harvey (1578-1657), descubridor de la circulación de la sangre en 1616, cuyo verdadero valor subyace en la solidez de su método basado en la comprobación más que en sus hallazgos. Sus explicaciones se debieron al estudio anatómico, mecánico y cuantitativo, de disecciones y experiencias en animales vivos, sin apelar a autoridades previas. Sus trabajos constituyen un respaldo a la nueva ciencia mecanicista y a los supuestos del análisis cuantitativo y experimental.

Por otra parte, el biofísico italiano Giovanni Alfonso Borelli (1608-1679), matemático y astrónomo eminente, amigo de Galileo, publicó estudios sobre la motricidad animal en los que sugería que la base de la contracción muscular estribaba en las fibras musculares. Trató el análisis del vuelo de los pájaros, el proceso de natación de los peces, el movimiento del corazón y de los intestinos.

El interés en las características biomecánicas del cuerpo humano se ha desarrollado junto con la sofisticación matemática. Los trabajos tempranos de Leonardo da Vinci (1452-1519), Galileo Galilei (1564-1642) y Giovanni Alfonso Borelli (1608-1679) demuestran la curiosidad del hombre y su deseo de describirlo en términos cuantitativos.

La fisiología moderna es deudora del trabajo realizado durante el siglo XVIII por el científico suizo Albrecht Von Haller (1708-1777).

Durante la Ilustración, la fisiología acabó separándose de la anatomía y convirtiéndose en disciplina autónoma. Una de las figuras más destacadas de este periodo fue Albrecht Von Haller. La magnitud de su obra fue inmensa; escribió textos de ca-

rácter enciclopédico, religioso, etc. Nació en Berna en 1708, estudió medicina, matemáticas y botánica. La parte mas importante de su labor científica y de su obra fue la que corresponde a la fisiología. Para él, esta disciplina era *anatomía animata*, es decir, “ciencia del movimiento vital”. El movimiento de un organismo animal era para Haller el resultado de una fuerza específica -“fuerza vital”- radicada en la estructura material y orgánica de las fibras en que ese movimiento acontece. La fibra animal es portadora de dos fuerzas distintas entre sí; una “muerta”, la simple elasticidad observable en el cadáver, y otra “viviente”, sobreañadida a la anterior, demostrable únicamente en el animal vivo y capaz de adoptar formas diferentes según la índole de la fibra que posee. Esto nos sitúa ante el gran descubrimiento de Haller: la irritabilidad de los músculos. Llegó a las siguientes conclusiones: (a) ciertas partes del organismo sólo poseen contractibilidad mecánica; (b) otras, sólo poseen sensibilidad que pierden cuando se seccionan los nervios; (c) otras, aún seccionados los nervios, son capaces de reaccionar con un movimiento a los estímulos; (d) hay partes dotadas de sensibilidad e irritabilidad. La estructura anatómica de cada una de esas partes del organismo permitió establecer la tesis general de que la sensibilidad es propiedad específica del nervio, y la irritabilidad, es exclusiva del músculo.

La visión de los fisiólogos durante el XVIII se basaba en la aceptación de la necesidad de las ciencias físico-químicas, de la anatomía general y en la experimentación sobre animales vivos. Con estas premisas se fundó la fisiología moderna que todavía hoy se encuentra en vigor con algunos retoques.

Es en el siglo XIX, cuando el movimiento del cuerpo humano irrumpe como temática innovadora en las anatomías artísticas, pues era un problema pictórico de vanguardia que demandaba soluciones, arraiga en las anatomías artísticas alemanas a través del profesor Harless, que además de estudiar los cambios de las formas exteriores con actitudes fijas los codifica en función de los tres planos abstractos de orientación espacial.

De otro lado, La *Bibliothèque Scientifique Internationale* del prestigioso editor parisino Félix Alcan, publica sucesivos títulos de estudios dedicados al movimiento humano desde la fisiología y la estética. Algunos de estos autores son: J. B. Petigrew, *La locomoción chez les animaux* (1887); Paul Soriau, *L'estetique du mouvement* (1889); y Georges Demenÿ, *Mecanisme et éducation des Mouvements* (1904) y *Études de Physiologie artistique faites au moyen de la cronofotografie* (1893). Este último estudio lo publica con el cronofotógrafo francés Jules Marey.

Georges Demenÿ (1850-1917), continuador de Marey, también incursionó en la práctica de la fisiología creando la denominada “Escuela francesa de gimnasia”. Fisiólogo y pedagogo francés, fue director del curso de Superación de Educación Física de la Escuela de París, formó parte del círculo de gimnasia racional desde 1881 hasta 1886, participando en innumerables eventos en su país y fuera de él.

Demeny llegó a la conclusión de que ninguno de los sistemas existentes de gimnasia tenía base científica, ya que utilizaban ejercicios que no satisfacían las exigencias del desarrollo físico, por ello, se dio a la tarea de preparar un sistema que integrara esas exigencias. Terminó de perfeccionar su sistema en los años de la primera guerra mundial.

Sus análisis se basaron en los siguientes parámetros: los ejercicios deben ser dinámicos y no estáticos; los movimientos de las partes del cuerpo se deben realizar con amplitud completa; por su forma, los ejercicios deben ser circulares; durante los ejercicios, los músculos que no participan deben permanecer relajados; proponía ejercicios que servían de preparación para la práctica deportiva y planteaba que el proceso de enseñanza de la gimnasia debía comenzarse con movimientos sencillos, y separadamente las distintas partes del cuerpo, para al final, realizarlo en conjunto.

El estudio de la marcha, el análisis del movimiento humano y la educación física confluyen en varias líneas de trabajo. Nuestro estudio se centra en el análisis del movimiento humano desde el dibujo y para la plástica, por ello no indagaremos en territorios que nos desvíen de nuestro planteamiento inicial, pero consideramos necesario el presentar de un modo breve a los autores que han tratado, de un modo más cercano a nuestros intereses que otros, en el estudio del movimiento humano.

Después de captar el movimiento en un punto de su desarrollo gracias a la instantánea fotográfica, solo había un paso para la descomposición del movimiento; se trató de capturarlo en sus fases consecutivas. Es aquí donde se ve con certeza la herencia que el cine, al ser éste hijo directo de la fotografía, lleva de los distintos descubrimientos que aparecieron en el siglo XIX, basados en el fenómeno de la persistencia retiniana.

Los primeros trabajos que analizaron el movimiento en fases consecutivas se deben a Eadweard J. Muybridge (1830-1904). En 1872 Muybridge realiza en California, por encargo de un millonario criador de caballos, series de fotografías instantáneas sucesivas que muestran las posiciones de los animales durante la carrera. El procedimiento utilizado era realmente primitivo: consistía en una batería de veinticuatro cabinas provistas de aparatos fotográficos, cada uno de los cuales debía ser atendido por un operador; a una señal, los veinticuatro operadores preparaban sus placas; cada aparato era obturado por medio de un hilo que, a corta altura sobre el nivel del suelo, atravesaba una pista y se fijaba en un muro. El caballo en movimiento iba rompiendo cada uno de los hilos en forma sucesiva, descubría el objetivo y registraba una fotografía por vez, mientras recorría la pista frente a las veinticuatro casillas. Esta serie de fotografías provocó numerosas discusiones y sorpresas al ser publicadas ya que modificaba totalmente la visión de dibujantes y pintores acerca de la posición de las patas de los caballos durante el galope.

Desde este punto de vista, Muybridge es el primero en obtener imágenes en movimiento ya que desarrolla el zoopraxiscopio, una adaptación de la linterna mágica

del jesuita Anastasio Kircher. A partir de estas experiencias, en 1884 la Universidad de Pensilvania contrata a Muybridge para que realice estudios sobre los movimientos humanos realizados en distintas actividades: bailando, haciendo piruetas, acarreado agua e incluso boxeando. Durante el periodo que estuvo Muybridge trabajando en la Universidad se obtuvieron cerca de 10.000 imágenes. Muybridge y Marey fueron de los primeros fotógrafos y cronofotógrafos que enfocaron sus trabajos para ser utilizados por los artistas plásticos (Duchamp y Boccioni entre otros) que demandaban soluciones gráficas sobre el movimiento.

El fisiólogo y cronofotógrafo Etienne-Jules Marey, nacido en Beaune (Francia) en 1830, fue a París en 1849 para matricularse en la facultad de medicina y estudiar cirugía y fisiología. Se graduó como médico en 1859, y en 1864 fundó un pequeño laboratorio en París donde estudió la circulación de la sangre, publicando *Le mouvement dans les fonctions de la vie* (1868). Desde 1863, Marey perfeccionó los primeros fundamentos de su “método gráfico”, que estudiaba el movimiento utilizando instrumentos de registro y gráficos. Utilizando polígrafos e instrumentos similares tuvo éxito en analizar con diagramas el caminar de un hombre y de un caballo, el vuelo de los pájaros y los insectos. Los resultados publicados en *La machine animale* (1873), despertaron mucho interés y llevaron a Leland Stanford y Eadweard Muybridge a proseguir sus propias investigaciones, por medio de la fotografía, en el movimiento de los caballos. A su vez, la influencia de Muybridge y las personas próximas a Marey, incluyendo a Alphonse Penaud, llevaron al fisiólogo a estudiar la fotografía para el estudio del movimiento.

Marey renunció en gran medida en 1881 a los procedimientos mecánicos e ideó recursos fotográficos que permitieran registrar los patrones de articulación y las líneas de trayectoria de los cuerpos en movimiento, derivando en patrones de continuidad del movimiento. Marey estaba más interesado en los signos gráficos mensurables del movimiento, que en los cambios internos de la estructura anatómica del modelo. Obtuvo *diagramas* de oscilación de sus modelos con el obturador de la cámara abierto, registrando un punto brillante blanco sobre un modelo vestido de negro sobre fondo negro.

Estos diagramas han inspirado recientemente los estudios sobre movimiento humano del equipo de profesores de Bolonia y Venecia, A. Lolli, Zocchetta y Peretti, cristalizando en la publicación *Il movimento: passo, corsa e salto*.

En 1882 Marey abrió la Estación Fisiológica en el *Bois de Bologne*, fundada por la ciudad de París, con Georges Demeny como asistente inventó una cámara de placa fija cronomatográfica equipada con un obturador de tiempo. Utilizándola, tuvo éxito al combinar en una placa varias imágenes sucesivas en un simple movimiento. Para facilitar el disparo desde diferentes posiciones, la cámara se colocó dentro de una gran cabina de madera que corría sobre raíles. Entre 1882 y 1888 se tomaron numerosas placas en la estación incluyendo las famosas figuras geométricas.

Entre 1890 y 1900 Marey asistido por Demeny hasta 1894, hicieron un número considerable de tiras de película de análisis del movimiento de gran calidad estética y técnica. En 1894 Marey aceptó la renuncia de Demeny, que deseaba explotar comercialmente sus métodos magistrales, y publicó *Le mouvement*, un trabajo importante que cubría todas sus investigaciones. Su obra ejerció una considerable influencia en los inventores pioneros del cine en la década de 1890.

También existen trabajos publicados actuales sobre un artista norteamericano, Thomas Eakins (1840-1916), pintor realista, que en una fase de su formación en París, no tuvo muchos inconvenientes en localizar los artículos que Marey publicó por sus experimentos fotográficos en revistas científicas de la época. Eakins se interesó profundamente en el movimiento humano como objetivo en sus indagaciones para extrapolarlo a la creación plástica propia.

El fotógrafo alemán Ottomar Anschütz (1846-1907) aportó una serie de análisis de movimientos de hombres y animales. Al igual que Muybridge, alineó un gran número de cámaras para captar en distintas fases los movimientos. En 1887-1891 construyó el *Taquiscopio Anschütz*, de tracción eléctrica: se fijaban imágenes de fases (diapositivas de vidrio) sobre una placa giratoria, que se iluminaban por transparencia a oscuras en secuencia rápida. El resultado era imágenes en movimiento. Publicó un pequeño desplegable de doce tomos de un joven lanzando una piedra.

Albert Londe (1858-1917), fotógrafo francés, fue uno de los pioneros de la fotografía médica y más particularmente de la fotografía de rayos X. Realizó diversas investigaciones en el terreno de la cronofotografía, siendo esta técnica secuencial la que le permite descomponer el movimiento del caballo, las diferentes fases del paciente epiléptico, del histérico o, de profesiones tan dispares como la del acróbata, todo ello, para intentar construir una tipología del cuerpo. Algunos estudiosos lo consideran el padre de la fotografía instantánea, dada su especialización en los obturadores y la iluminación combinada. Realizó trabajos fotográficos de distintos oficios y profesiones que saldrían a la luz de la mano de Paul Richer, quien incluirá primero sólo seis en su trabajo *Physiologie Artistique de L'home en mouvement* (1895) y finalmente en su volumen III de *Nouvelle Anatomie Artistique* (1921) añade sesenta y cuatro series.

Otra de las grandes figuras destacables dentro del análisis anatómico del movimiento de la figura humana es el doctor Paul Richer. Sus preocupaciones sobre morfología y movimiento humano se materializaron en numerosos títulos y más de veinticinco años de investigaciones. Los más destacables sobre el tema que nos ocupa, bajo nuestro entender son los que se reproducen a continuación.

Durante los primeros años veinte del siglo pasado, se desarrolló extensamente el análisis del movimiento del cuerpo humano desde los tratados anatómicos, desde la fotografía, la pintura y escultura como los futuristas, dado que era un problema de vanguardia que ese momento demandaba soluciones.

En el año 1924, el alemán Siegfried Mollier publicó un tratado anatómico que destacamos por ser muy sistemático y completo. Subrayamos el estudio pormenorizado del movimiento del cuerpo humano, aplicando un método en diversas actitudes fijas, ya que la aplicación de una metodología para analizar los movimientos simples del cuerpo humano ha sido transversal en muchos casos, como un capítulo dentro de un tratado más amplio de anatomía. Queremos destacar con ello el trabajo del profesor Siegfried Mollier *Plastische Anatomie* (1924), y la edición posterior de 1938.

Dentro de nuestro recorrido por el devenir del análisis del movimiento debemos destacar la actividad artística y docente realizada por el profesor Oskar Schlemmer (1888-1943). Su labor sólo puede entenderse en el marco de la Bauhaus, donde participa como profesor desde 1919 a 1929. Allí se intentaba conciliar el avance de la técnica con la evolución artística; así, desde una línea de vanguardia contestataria y, en cierto modo atrevida, se llegaron a aplicar al teatro las innovaciones de las artes plásticas. Asimismo, Moholy-Nagy elaboró un proyecto basado en una forma objetiva de movimiento y en una organización abstracta del espacio a través de diferentes técnicas entre las que se encontraban las cinematográficas.

La aportación más genuina de Oskar Schlemmer en la Bauhaus se puede considerar precisamente el desarrollo de la investigación sobre la expresividad escénica en torno al cuerpo humano, al movimiento y al espacio.

Basándose en la observación, el cuerpo constituye para Schlemmer un objeto de estudio prioritario y el principal y más inmediato medio escénico; así, la importancia del cuerpo en su pensamiento se nos manifiesta de forma permanente y reincidente. Experimenta sobre las posibilidades geométricas de la interacción entre cuerpo y espacio mediante el movimiento, utilizando como punto de partida y de referencia constante, la geometría de las propias dimensiones corporales. Es destacable el trabajo de Oskar Schlemmer, especializándose en la enseñanza del dibujo de desnudos en movimiento o iluminados de manera inhabitual, huyendo siempre del dibujo de Academia. Con sus figuras del hombre, Schlemmer fue, en alguna medida, un predecesor de Le Corbusier, quien en 1948 haría de su Modulor el patrón de todas las cosas. Por ello, la forma del cuerpo constituye en sí el primer análisis sobre la expresividad corporal.

A modo de conclusión, podríamos decir que a finales del XIX y comienzos del XX, se produce una identificación total entre los textos de fisiólogos, métodos que teorizan sobre la gimnasia, y los tratados de morfología artística, algunos incluso eran “para el artista y el gimnasta” Obras como la de Diana Watts, *Renaissance of the Greek Ideal* (1914), defendían las tesis de rescatar el canon viviente que rememore los cuerpos que exaltaban la escultura griega. Este culto a la forma física es un movimiento constante y pendular que observamos renace en la últimas décadas del siglo XX.

## MIRADAS TRANSVERSALES DE LA FOTOGRAFÍA DE DESNUDO MASCULINO A LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

JESÚS MARTÍNEZ OLIVA\*

### *Resumen.-*

Las alusiones a la Antigüedad Clásica han jugado un papel decisivo en la fotografía de desnudo masculino, siendo una constante desde mediados del S. XIX hasta prácticamente nuestros días. Junto al pretexto (alibi) artístico y al deportivo el recurso a la alusión a una idealizada Antigüedad Clásica fue uno de los mecanismos más utilizados para esquivar la censura impuesta por una economía representacional patriarcal en la que el hombre no podía aparecer como un objeto pasivo para la mirada de otros. En el texto se trazan dos itinerarios de esa citación a la Antigüedad Clásica: por un lado la generación Pictorialista de finales del siglo XIX y principios del XX y por otro las revistas de beefcake de los años 50 y 60.

### *Abstract.-*

The allusions to Classic Antiquity have played a decisive role in male nude photography. They have been a constant since the half of nineteenth century almost to the present day. As well as the artistic and sportive pretext the allusion to an idealized Classic Antiquity was one of the most employed mechanisms to avoid the censure of a patriarchal representational economy in which the man can't appear as a passive object to another's gaze. In the text two itineraries of the citation to Classic Antiquity are traced: on one hand the Pictorialist generation of the end of the XIX century and beginning of XX and on other the beefcake magazines of the 50's and 60's.

*Palabras clave:* Fotografía, Desnudo masculino, Homoerotismo, Antigüedad Clásica.

*Key words:* Photography, Male Nude, Homoeroticism, Classic Antiquity

### **TEORÍAS EN TORNO A LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO MASCULINO COMO OBJETO DE LA MIRADA.**

Como es sabido, a partir de los años ochenta a la luz del aparato teórico generado por los diversos feminismos y los estudios *gays* y *lésbicos* se empieza a analizar la maquinaria ideológica que alimenta la economía representacional de los géneros en la cultura occidental. Son fundamentales en este sentido desde los análisis de Laura

---

\* Universidad de Murcia, Departamento de Bellas Artes. Correo electrónico: [jesusmar@um.es](mailto:jesusmar@um.es)

Mulvey en su influyente “Visual Pleasure and Narrative Cinema”<sup>1</sup> en el que a partir del análisis de las películas de la etapa clásica de Hollywood muestra cómo los hombres son los que miran y las mujeres son el objeto de la mirada, hasta las apreciaciones de John Berger sobre las implicaciones del género en la mirada y en la representación. En su famoso ensayo, *Ways of Seeing*<sup>2</sup>, analiza cómo en la representación del desnudo en la pintura occidental se repite el binomio los hombres actúan/las mujeres aparecen (“Men act, women appear”).

Presentado de forma muy sintética este es el marco teórico que propicia que se empiece a reflexionar sobre otras cuestiones que parecen poner en entredicho parte de estos planteamientos como la representación del cuerpo masculino desnudo, como supuesto objeto de la mirada femenina y también de otros hombres. Así, teóricos como Richard Dyer<sup>3</sup> analizan las condiciones bajo las que la erotización del cuerpo masculino deviene aceptable, mostrando toda una serie de estrategias y recursos utilizados para que el cuerpo del hombre pueda ser mirado sin violar los códigos convencionales de la mirada.

Cuando la fotografía apareció en 1839, tomó gran parte de las tradiciones y códigos existentes en las artes plásticas, sin embargo su realismo sólo sirvió para acentuar la problematicidad de la representación del hombre desnudo. La realidad del desnudo en la fotografía lo abre al escrutinio, lo hace vulnerable. La pintura aunque fuera erótica o incluso pornográfica era Arte y se la contemplaba en la atmósfera aurática del museo, pero la fotografía como apunta Margaret Walters estaba diseñada para ser consumida en privado<sup>4</sup>. Además el acto de tomar una fotografía se ha asociado con una serie de fantasías sexuales relacionadas con el rol activo del que mira, del *voyeur*.

*“Taking a picture is seen as a sexual act; the photographer has become a kind of cult figure, a licensed voyeur, a pop sexual hero. The dream of the camera as-phallus is spelled out in a famous scene from Antonioni’s film Blow-up; the less often acknowledged implications —of sadism arising from impotence— emerge as well”<sup>5</sup>.*

Esta es la encrucijada en la que se enmarca el tema de esta comunicación: la fotografía de desnudo masculino hasta finales de los años setenta, cuando se empezaron a levantar las prohibiciones que se cernían sobre ella, ha tenido que sortear toda una serie de requisitos para salvaguardar los códigos normativos de representación del cuerpo del hombre. En este sentido la citación a la Antigüedad Clásica jugó un papel

<sup>1</sup> Mulvey, L., “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, en: Caughie, J./ Kuhn, A., *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality*, London-New York 1992, 22-34 (trad. española: *Placer Visual y Cine Narrativo*, Valencia 1991).

<sup>2</sup> Berger, J., *Ways of Seeing*, Hardmondsworth 1972.

<sup>3</sup> Dyer, R., “Don’t look now: The male pin-up”, en: *The Sexual Subject...*, 265-277.

<sup>4</sup> Walters, M., *The Nude Male: A new Perspective*, London 1978, 289.

<sup>5</sup> Walters, M., *The Nude Male...*, 292.

decisivo como subterfugio para hacer aceptables las imágenes fotográficas de hombres desnudos. Una asociación que aparece desde el nacimiento de la fotografía y cuya estela se prolonga hasta los años setenta del siglo XX como subterfugio y aún hoy día se utiliza como cliché estético.

Uno de los objetivos de este trabajo es desvelar el papel que la referencia a la Antigüedad clásica ha ido jugando en la economía representacional del desnudo masculino en el ámbito fotográfico ya que podríamos decir que desde los orígenes de la tecnología fotográfica el desnudo se ha ido continuamente adaptando a la economía representacional de la masculinidad imperante en cada época,

*“This modification in representation operates on both the mise en scène of the image and on the very form of the body itself. Its effect is to remove anything which might conflict with the prevailing notions of masculinity and so call into question the basis on which patriarchy is built. It is therefore possible, by tracing these shifts in representation, to map out the changing moral and political climates in which the images were originally produced. Viewed in retrospect, popular images of the male body act as a social litmus; an historical indicator”<sup>6</sup>.*

Por otra parte combine recordar que hasta fechas recientes el desarrollo de la fotografía de desnudo masculino ha estado estrechamente ligado a la homosexualidad: en una sociedad donde el cuerpo del hombre era un tabú y donde el público femenino estaba muy lejos de ser un consumidor de “pornografía”, a los únicos que podía interesar el atractivo de estas fotografías era a los homosexuales. Imágenes de hombres desnudos, inmersos en un supuesto contexto grecolatino y aderezados con atrezzo clasicista, han fraguado un imaginario que ha sido muy importante para la identidad homosexual durante muchas generaciones<sup>7</sup>. Sus variaciones, las diversas formas en las que ha aparecido y sus cambios dan cuenta de la propia evolución de dichas identidades y de las negociaciones de éstas con el régimen heteronormativo y su férrea vigilancia para salvaguardar la norma.

---

<sup>6</sup> Foster, A., *Behold the Man: The Male Nude in Photography*, Edimburgo 1988, 8.

La aparición de los discursos sobre la sexualidad a mediados de XIX (*Scientia Sexualis*) y de la fotografía son coetáneas. La idoneidad de la fotografía como elemento decisivo en la construcción de identidades viene dada por su base tecnológica, que permite la reproducción y la circulación clandestina y por sus cualidades icónicas que mediante su realismo testifican la existencia real de ese cuerpo, de esa carne que representan. La fotografía se convirtió muy pronto en el medio privilegiado para recordar la historia y dar testimonio de las vivencias, sueños, fantasías y creencias de las primeras comunidades urbanas de homosexuales.

<sup>7</sup> Waugh, Th., *Hard to Imagine, Gay Male Eroticism in Photography and Film, from their Beginnings to Stonewall*, Columbia 1996, 26-27.

## EL ALIBI O PRETEXTO DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA.

El desnudo masculino en un principio sólo pudo existir inscribiéndose en el ámbito artístico. Es curioso que incluso imágenes dirigidas a especialistas, como estudios de anatomía y movimiento para artistas o para experimentos científicos y médicos e imágenes destinadas a un consumo erótico tengan claras referencias al arte clásico. El subterfugio artístico tuvo un amplio desarrollo en Francia donde una serie de fotógrafos como Eugène Durieu empezaron a realizar fotografías de desnudo destinadas a artistas y pintores que las utilizaban como modelos para sus obras. Pintores como Degas, Manet, Courbet..., hicieron uso de estas imágenes. Sin embargo, como se puede adivinar este tipo de desnudos académicos eran vistos desde otra perspectiva por una audiencia secundaria, que hacía un uso erótico de estas imágenes (fig. 1).

Esta excusa o justificación para conseguir una imagen aceptable es lo que los teóricos anglosajones denominan el *alibi* o “pretexto”, algo que ha sido un requisito indispensable hasta prácticamente los años ochenta, cuando una imagen homoerótica del hombre ha ido conquistando la arena pública y ha influido incluso en las representaciones mayoritarias del hombre (un claro ejemplo de esto fue la campaña de Calvin Klein realizada por Bruce Weber a principios de los ochenta).

Otra de las más comunes tradiciones a las que se recurrió para representar el cuerpo del hombre, desde los comienzos de la andadura de la fotografía fue la referencia a la estatuaria y la cultura clásica. Las esculturas de Grecia, Roma, y después las representaciones del desnudo en el Renacimiento o en el Neoclasicismo mostraban mediante el cuerpo del hombre el “estado”, el “honor” y la “verdad”. Curiosamente el cuerpo femenino fue utilizado para encarnar la “justicia” y la “libertad”, cualidades no siempre asociadas con el varón. La estatura, posición y musculatura del cuerpo masculino en la tradición occidental han hecho equivaler siempre virilidad con el poder y con la verdad.

Las fotografías de finales del siglo XIX y principios del XX de Von Gloeden, Galdi o Von Pluschow en Europa y las de Holland Day en Norteamérica, a pesar de su carga homoerótica, alcanzaron una gran popularidad ya que no ponían en peligro el status quo patriarcal, debido a la asociación con el pasado clásico remoto y exótico. Las fotos se realizaban en el contexto mediterráneo que era visto por los países del norte como lugares donde existían unos códigos de género preindustriales, donde había una supremacía de lo masculino, una mayor integración con la naturaleza y una mayor homosocialidad.

Aunque no es el objeto de nuestro estudio, sí es necesario por lo menos mencionar que otro de los pretextos junto al artístico y a la referencia a la cultura clásica que ha utilizado la fotografía para representar el desnudo masculino ha sido el deportivo. El *revival* de los juegos Olímpicos a finales del Siglo XIX simboliza la institucionalización del deporte en las sociedades industriales como una forma de consumo y de ocio que iba alterar la presencia del cuerpo masculino en el dominio público. Esto da

pie a toda una producción fotográfica que va desde las imágenes del culturista Eugene Sandow de finales de XIX, hasta la eclosión de revistas de *bodybuilding* de los cincuenta (la llamada *Physical Culture*) (figg. 2/ 3).

Podríamos, pues, afirmar que la fotografía homoerótica anterior a Stonewall está marcada por toda una serie de códigos de subterfugio, sublimación y vergüenza con los que se ha tenido que enmascarar el placer de contemplar imágenes de hombres hasta no hace demasiado tiempo. El pretexto, como nos dice Thomas Waugh<sup>8</sup>, es el marco determinante para el erotismo gay, incluso para el arte bohemio e ilícito más liberado del marco social.

### IMÁGENES DE LA ANTIGÜEDAD Y FOTOGRAFÍA HOMOERÓTICA.

Vamos ahora a trazar un recorrido (sin un ánimo de ser exhaustivos, dado los límites de este trabajo) por algunos de los momentos clave de esa citación a la Antigüedad Clásica en la fotografía homoerótica. Nos detendremos en la generación Pictorialista de finales del Siglo XIX y principios del XX y las revistas de *beefcake* (término popular para designar las revistas de culturismo) de los años 50 y 60, como dos manifestaciones paralelas, pero contradictorias de apropiarse de imágenes de la Antigüedad para hacer aceptables las fotografías de desnudo y a un mismo tiempo construir un imaginario homoerótico.

Entre 1880 y 1920 una serie de fotógrafos en Europa y Estados Unidos conocidos como la generación Pictorialista utilizaron la fotografía para dejar constancia de la heterogeneidad del deseo y de la emergencia de toda una nueva discursividad en torno a la homosexualidad.

El Barón Wilhelm Von Gloeden es sin duda el más conocido de los pioneros de la fotografía homoerótica dentro de la corriente pictorialista, y quizás el artista *gay* más importante antes de la primera guerra mundial. Nacido en 1856, en plena era victoriana, cuando tenía veinte años se trasladó a Taormina (Sicilia) para intentar curar su tuberculosis. Tras perder la fortuna familiar se dedicó a la fotografía y supo encontrarle su lado más lucrativo. Aparte de postales de monumentos y paisajes sicilianos empezó a recrear una visión de lo que para él debía haber sido la Grecia Antigua, un lugar idílico poblado de efebos desnudos.

Este tipo de fotografías encontraron rápidamente su público, la mayoría turistas acaudalados de paso por Italia, a los que Gloeden les enseñaba diferentes categorías de imágenes algunas de ellas muy cercanas a la pornografía. Toda una elite cosmopolita homosexual era una entusiasta cultivadora de este tipo de imágenes; el hecho

---

<sup>8</sup> En el Renacimiento hay algunos ejemplos de interés por el modelo pederástico griego como los poemas de William Shakespeare a un joven desconocido o los versos de Miguel Ángel a Tomasso di Cavaliero, pero no pasó de ser una moda pasajera que cultivó una reducida elite.

de que Oscar Wilde y su círculo conociera a Von Gloeden y Holand Day es algo bastante indicativo.

Como ya hemos apuntado en esta época, de poca apertura de miras, el interés por la Antigüedad era perfectamente aceptable y una visión romantizada de la misma permitía mostrar desnudos masculinos sin ningún tipo de cortapisas. Como sabemos este subterfugio se había utilizado también en la pintura de una Europa cristiana en la que los cuerpos desnudos sólo cabían bajo el pretexto de referencias a la cultura greco-romana fundamentalmente a través de pasajes y alusiones a personajes mitológicos.

Tenemos que atender al contexto para entender la relectura que los movimientos homófilos y los círculos intelectuales estaban haciendo de la homosexualidad en la Antigüedad Clásica. Es a finales del Siglo XIX coincidiendo con el nacimiento de la homosexualidad como un concepto médico y jurídico cuando se emprende desde la propia comunidad un rescate del mundo Antiguo como un lugar idílico para la existencia de las relaciones homosexuales que no tiene precedente<sup>9</sup>.

Estos comienzos de la historia del movimiento de emancipación homosexual estuvieron marcados por las teorías biologicistas del tercer sexo de Thomas Hirschfeld que fueron las que tuvieron un mayor predicamento. Sus teorías uranistas entendían la homosexualidad como una mezcla de lo masculino y lo femenino. Frente a estas argumentaciones surgieron las teorías que se han denominado “masculinistas”. Esta visión fue defendida por un grupo de intelectuales entre los que destacaron Benedict Friedlaender, John Henry Mackay y Adolf Brand<sup>10</sup>. Estos entienden que la homosexualidad es el fluir de una especie de Eros de hombre a hombre, que es un instinto social masculino y por lo tanto se resisten a entender la homosexualidad como cualquier forma de afeminamiento. El “masculinismo” recupera los modelos culturales helénicos especialmente los del modelo pederasta de desarrollo y constitución del hombre, en el que un menor (eromenós) es iniciado y educado por un hombre adulto (erasta). Para Friedlaender los atenienses, que a un mismo tiempo eran cabezas de familia, padres y amantes de hombres representan un modelo ideal que instituye una bisexualidad primaria que reconcilia los actos homosexuales con un orden heterose-

---

<sup>9</sup> Los textos fundamentales son: Friedlaender, B., *The Renaissance of Eros Uranios*, Berlin 1907; Blüher, H., *The Role of Eroticism in Masculine Society*, Jena 1917; Adolf Brand fundó la pionera revista homosexual, *Der Eigene*, difusora de una imagen y una idea viril de la homosexualidad en las primeras décadas del pasado siglo.

<sup>10</sup> Revistas como *Physique Pictorial*, incluía también un apartado de arte culturista, o sea dibujos de artistas *gays*. En él dibujantes como George Quaintance, Neel Bates (Blade) o Tom of Finland enseñaron una obra explícitamente homosexual en la que se va configurando el erótico mundo de fantasía del hombre homosexual que tendrá vigencia hasta hoy día. Quaintance produjo escenas de musculosos vaqueros desnudos con botas y sombreros típicos, como en *Lake Apache*; tanto las versiones del oeste norteamericano como de la Grecia clásica y Roma (*Baths of Ancient Rome*) están impregnadas de un claro erotismo, aunque son lo bastante inocentes con la intención de escapar a las acusaciones legales.

xual. Una perfecta sintonía entre la familia heterosexual y un Estado homosocial; los lazos de amistad y camaradería son formas de patriotismo y la base en la que se sustenta el Estado (fig. 4).

Von Gloeden se mueve en ese conjunto de visiones de la homosexualidad claramente victorianas en las que se aceptaba con menos reticencias una visión de la homosexualidad como una forma de androginia -el efebo juega un papel decisivo aquí- que la erotización de hombres adultos. El adolescente frágil y ambiguo en sus caracteres físicos y gestuales (*suavitas*) forma parte de una estructura de diferencia en la que la otra parte es un espectador varón adulto.

Todas las referencias al mundo antiguo, las coronas de laurel, las columnas, las flautas..., componen una visión bastante ingenua y fantasiosa de la cultura clásica rozando en la mayoría de los casos el *kitsch*. Autores como Waugh insisten en que estos códigos reproducen la visión victoriana de la homosexualidad estructurada en torno a un sistema de diferencias, que van desde el binomio efebo deseado por un adulto, al de lo exótico y lo clásico frente a la cultura de la Europa del norte, o al de la ficción escenificada frente al carácter realista del medio fotográfico. La mayoría de los autores pictorialistas estuvieron muy implicados con esta construcción de la homosexualidad asociada a una diferencia racial y a lo exótico; los códigos raciales mediterráneos, las pieles morenas connotan una fuerte sensualidad táctil y corpórea y al mismo tiempo una inocencia primitiva.

En cualquier caso, en algunos de las imágenes el carácter descarado de disfraz parece mofarse de esta puesta en escena como mero pretexto para mostrar la desnudez. Aún así esta vinculación entre el deseo homoerótico y la escenografía clásica produce una fuerte fetichización de la misma y toda una serie de objetos como columnas, escudos, lanzas, flautas, hojas de parra..., parecen cargarse de connotaciones eróticas, sin ser inherentes a ellos mismos (fig. 5).

Al mismo tiempo que la generación de fotógrafos pictorialistas estaba alimentando dos redes, la artística y las homófila, sus imágenes iban calando también en el inconsciente visual de un público más amplio. Diversas imágenes de Gloeden o Plüschow fueron publicadas en revistas para ilustrar una visión turística de Italia, de su pasado arqueológico o aparecieron en toda una serie de revistas que defendían el naturismo y el nudismo en la Alemania de principios de siglo.

Vamos a acercarnos ahora desde otra perspectiva a la apropiación de ciertas imágenes de la antigüedad para construir un imaginario homoerótico. Nos referimos a la erotización del cuerpo viril, de la musculatura, la fuerza y la lucha. Una de las manifestaciones más contradictorias y complicadas de la fotografía de desnudo anterior a 1969 y que nunca quiso reconocer su motivación erótica. Como sabemos no sólo el efebo sino también la figura de Hércules y la de gladiadores y guerreros atrajo también desde finales del XIX a otro sector del público homófilo; intelectuales y poetas como Walt Whitman alabaron el cuerpo viril y fuerte del atleta. Imágenes de depor-

tistas y culturistas se empiezan a producir a finales de XIX, muchas de ellas destinadas a un público masculino general a través de revistas de deporte y de cultura física. El antecedente más lejano fue la revista *Physical Culture* (1908), una publicación sobre salud y nutrición. Pero la orientación más clara hacia un tipo de revista de deporte y salud especializada para hombres llegó en los años treinta con el *body building*; en ellas no se mostraba a los deportistas entrenando o compitiendo sino que mostraban sus resultados tensando sus músculos delante de la cámara. El pretexto deportivo y el clásico se van a superponer en muchas de las imágenes de esta categoría.

En los años cuarenta el interés por el músculo fue creciendo, el cine fue introduciendo algún torso desnudo, algunas revistas familiares incluyen fotos de actores como Victor Mature cuya fama se debía más a su torso atlético que a su talento como actor. Se creó un panteón de estrellas del músculo: Mr. Olimpia, Mr. América, Mr. Universo. Aún así al final de los cuarenta no existía ninguna revista que se centrara en el cuerpo masculino exclusivamente por su belleza, sin ningún pretexto de por medio.

Bob Mizer, un joven fotógrafo que vivió en las afueras de Hollywood, comenzó a hacer fotografías de la gran cantidad de muchachos que llegaban a Hollywood deseando convertirse en actores, otros simplemente eran buscavidas. El realizaba una especie de *book* o álbum de fotos del modelo y les ponía en contacto con artistas o fotógrafos que estuvieran interesados en trabajar con ellos. Creó una especie de agencia que llamó *Athletic Model Guild* y que muy pronto se convirtió en un éxito. Pero lo que fue más sorprendente es que comenzaron a demandarle las fotos, no para seleccionar un modelo sino por ellas mismas. Unas fotos que se podían pedir por correo y eran enviadas a domicilio. Cuando el Correo Americano empezó a prohibir los anuncios de envío por correo en las revistas para hombres, Mizer decidió publicar sus fotos en una revista que llamó *Physique Pictorial* (1953). De pequeño formato, con tan sólo dieciséis páginas y sin ningún tipo de artículo o editorial tuvo una gran acogida. Fotografías en blanco y negro que ponían de manifiesto la admiración por el cuerpo masculino atlético y bien desarrollado, mostraban marineros, motoristas, modelos posando como estatuas o luchadores en escenarios clásicos de Grecia y Roma. Los elementos y las imágenes de la Antigüedad que se construyen aquí son aún más artificiales y chirriantes que las de la generación pictorialista, los elementos son de vodevil y se percibe con claridad que el foco principal de atención es el cuerpo musculado, abrigado con aceites y lo más desnudo posible. Diversas publicaciones adoptaron nombres con claras reminiscencias a la cultura clásica: *Grecian Guild Pictorial*, *Adonis* o *Demi-Gods*. Aunque se siguen utilizando exteriores abundan las tomas en el estudio que permite una mejor iluminación para sacar mayor rendimiento a las musculaturas de los modelos.

En las páginas de *Physique Pictorial* posaron gente como Ed Fury que a mediados de los cincuenta se convirtió en un personaje del mundo del estrellato del cine.

Gracias a poses estudiadas y a que rara vez se mostraba el cuerpo totalmente desnudo de frente estas revistas se publicaban para “artistas” y “amantes del culturismo”<sup>11</sup>.

El éxito de estos nuevos modelos iconográficos marcadamente viriles también responde a un nuevo enfoque de la imagen de la homosexualidad enarbolada por el propio colectivo y grupos homófilos como la *Mattachine Society*, que intentaban construir una imagen nueva de la homosexualidad alejada de los estereotipos del afeminado y el enfermo. Estos defendieron las revistas de músculos como propias. Sin ser abiertamente homosexuales estaban claramente diseñadas para un público gay y para muchos era la única forma de saber que existían otros semejantes y un medio para ponerse en contacto. La tirada era enorme (40000 copias de *Physique Pictorial*) y no sólo se podían conseguir en Nueva York, Los Ángeles o California, como sucedía con el boletín de la *Mattachine Society*, sino en cualquier parte del país e incluso se distribuían en el extranjero.

Esa panoplia de imágenes aderezadas de referencias a la Antigüedad Clásica, desde los efebos feminizados de Wilhelm von Gloeden, que muestran un intento de asimilar el deseo homosexual a la estructura heterosexual, hasta los modelos hiperviriles de *Physique Pictorial*, pueden servir para trazar un recorrido de cómo se ha ido modelando social y culturalmente el cuerpo homosexual. Fueron imágenes poco visibles en la textura social pero de interés para la historia de las fantasías, los comportamientos sexuales y los hábitos relacionales de la propia comunidad. Además estos trabajos fotográficos han ido rompiendo tabúes y marcando pautas en la representación del cuerpo masculino cuya influencia en la cultura visual de las últimas décadas es incuestionable.

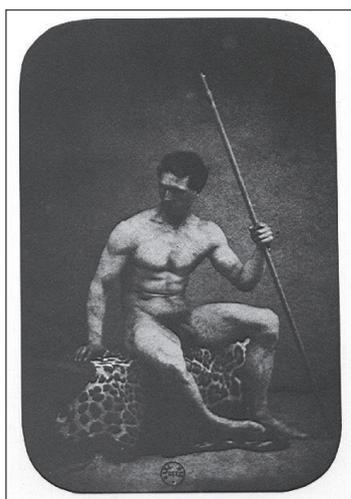


Fig. 1. Eugène Durie, *Nu masculin assis*, 1855 (Waugh, Th., *Hard...*, 64).



Fig. 2. W. Von Gloeden, ca. 1855-1905 (Waugh, Th., *Hard...*, 88).



Fig. 3. Eugene Sandow, 1893.  
Photo by Soroni (Waugh, Th. *Hard...*, 179).



Fig. 4. Wilhelm von Gloeden.  
(<http://vongloedengayhistory.free.fr/>)

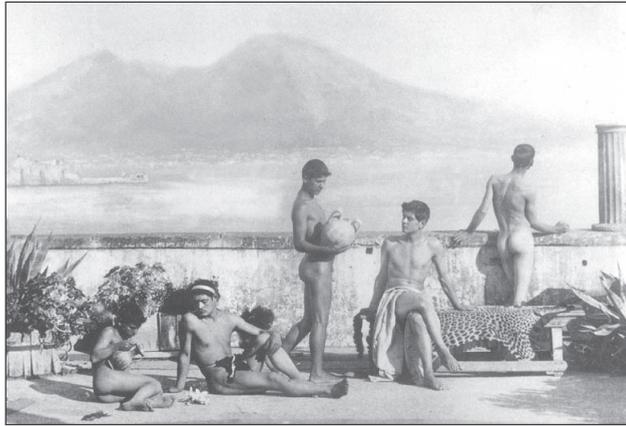


Fig. 5. Wilhelm von Gloeden. (<http://vongloedengayhistory.free.fr/>)

**ICONOGRAPHIC INFLUENCES OF ROMAN ARAS  
IN EARLY CHRISTIAN ALTARS.  
PREVALENCE OF FORMAL AND CONCEPTUAL ELEMENTS  
IN *HISPANIA***

ISAAC SASTRE\*

*Resumen.-*

El acervo cultural de la Antigüedad Clásica ha perdurado en el tiempo, siendo el periodo medieval su primer canalizador y difusor. El de lo cristiano fue uno de los principales ámbitos de conservación de las antiguas costumbres y celebraciones paganas. Este hecho puede observarse en multitud de asimilaciones formales e iconográficas tempranamente codificadas por una religión que paradójicamente estaba decidida a acabar con cualquier signo de paganismo. Ya en los primeros siglos, el altar cristiano será uno de los soportes donde mejor puede encontrarse esa asimilación pagana: las antiguas aras romanas son reutilizadas sistemáticamente como altares cristianos; y si no su diseño es el imitado.

*Abstract.-*

The immense cultural heritage of Classic Antiquity has survived throughout centuries, with the medieval period logically being the first means to channel and spread this vast culture.

The Christian sphere was one of the most important areas to conserve ancient pagans practices and celebrations and images associated to them. This fact can be observed in a variety of formal and iconographic assimilations codified from the most early stages of a religion which, paradoxically, had set its mind on eradicating any sign of paganism as best it could. Ironically, the altar of Christ was the best support where this pagan assimilation could be found, to the extent that the ancient aras were being systematically reused as Christian altars.

*Palabras clave:* aras paganas, altares cristianos, pervivencias formales, pervivencias iconográficas,

*Key words:* roman aras, Christian altars, continuity, iconography.

In the Late Antiquity, the paganism-Christianity dichotomy, which at first sight might seem contradictory, was however one of the most important areas to conserve ancient practices and celebrations and the images associated to them. The fact that a

---

\* Instituto de Arqueología - CSIC-Junta de Extremadura– Consorcio de Mérida.  
Correo electrónico: isaac.sastre@iam.csic.es

pagan culture with pagan, polytheist traditions – formed by a variety of idols and images that spread throughout every aspect of daily life (fig. 1)– formed part of the early Christian mentality, is a usual sign that can be easily observed in a variety of formal and iconographic assimilations codified from the most early stages of a religion which, paradoxically, had set its mind on eradicating any sign of paganism as best it could. The first Councils, both ecumenical and provincial ones, reflect the forcefulness of the anti-pagan actions. However, their persistency also shows the tremendous difficulties that the Church had to face when dealing with this matter. A good example of this is the letter written by Pope Gregory the Great to Abbot Melitón in which he almost assumes the daily difficulty of putting an end to pagan idolatry. In modern day terms, the letter’s conceptual message is saying “if you can’t beat them, join them”.

It is even more shocking that in the first centuries of Christianity the main element of the Christian church, the altar – in which the sacrifice of Christ is celebrated and commemorated – was the best support where this pagan assimilation could be found, to the extent that the ancient aras or altars dedicated to the gods and goddesses of the Roman pantheon were being systematically reused as Christian altars; while they were not reused directly, their designs are definitely an imitation, as is the case with the so called “altar tenante” from Visigoth Spain. It is even possible to trace back some iconographic traits that have survived and are present in both pagan and Christian altars. These motifs speak of two very different beliefs yet share the same cultural and iconographic tradition.

This evidence sheds light on a reality that is radically different to what we are used to thinking about the end of paganism and the beginnings of Christianity: the existence of a strong and direct continuity, not only formal but even conceptual, between Late Antiquity and the Early Middle Ages.

Traditionally, the types of altars that either reuse or imitate old Roman aras have been considered to be one of the most antique incarnations of Christian altars with a strong presence throughout the Mediterranean<sup>1</sup>, as is recorded in the classifications of the first studies on the primitive Christian altar<sup>2</sup> (fig. 2).

R. de Fleury looks for the origins of the Christian altar not only in the Roman one, but also in the Greek examples, or what is the same, in the meaning of the altar in the culture and religious practices of Classic Antiquity. He does so by searching for influences in the consecration act of altars, in the presence of chancels or even in the

---

<sup>1</sup> Duval, N., “L’autel paléochrétien: les progrès depuis le livre de Braun (1924) et les questions à résoudre”, en: *The altar from the 4th to the 15th century*, *Hortus Artium Medievalium*, vol. 11, Zagreb 2005, p. 13.

<sup>2</sup> See the next publications: de Fleury, R., *La messe. Études archéologiques sur ses monuments*, vol. I, 1883; Cabrol, F./ Leclercq, H., *Dictionnaire d’Archéologie chrétienne et de liturgie*, vol. I-XV, Paris 1924; Braun, *Der Christliche Altar in seiner geschichtliche Entwicklung*, München 1924.

shape of liturgical instruments. In this sense, we could find interesting and numerous relationships with primitive Christianity in the French author's description of Olympia Pausanias' altar: "the precinct where victims are presented is enclosed by a balustrade that women and children could approach, but which could only be trespassed by men who were accessing the altar". This is something similar to what happened in basilicas of the Early Christian era, where chancels were used to delimitate the space that housed the altar. Only those initiated in the mysteries of Christ were allowed to access this space – the *sancta sanctorum*. Canons such as number XVIII of the V Council of Toledo – year 633 –<sup>3</sup> prove the often archeologically ratified existence of this liturgical and spatial division between priests and seculars in Hispanic churches during the Late Antiquity and the High Middle Ages<sup>4</sup> (fig. 3). The presence of chancels or other type of delimitation devices is documented in the rest of the Mediterranean in numerous churches, apparently with the same intention of keeping the non-initiated part of the congregation away from certain spaces. Dourthe<sup>5</sup> quotes Saint Agustin's sermon titled *eiusdem de oboedientia* to explain how the intention of these barriers was to try to avoid any incidents caused by the desire of the faithful to be closer to the altar by approaching the most sacred area of the church.

Fleury goes on to compare ancient sacrifices with the celebration of mass, finding, as he calls them, "prophetic similarities" between sacred wine and libations, which are found in the patera, the piece that is so usually sculpted on the marble of pagan aras and which, to his judgment, seem to have served as iconographic models for Christian patens and trays<sup>6</sup>. He also makes a comparison between the relics of Greek altars, so talked about by Pausanias, and Christian martyr relics, which with time became almost mandatory to possess in order to be able to consecrate any altar, serving as the pure essence of such spaces<sup>7</sup>. All this analogies come to demonstrate how

<sup>3</sup> Vives, J., *Concilios visigóticos e hispano-romanos*, Barcelona-Madrid 1963, 198: "(...) eo videlicet ordine sacerdos et levita ante altare communicent, in choro clericos, extra chorum populus".

<sup>4</sup> For the Hispanic domain, consider the following churches as valid examples: Santa Lucía del Trampal, El Gatillo and Casa Herrera, the three of them located in Extremadura, see Mateos, P./ Caballero, L. (eds.), *Repertorio de arquitectura cristiana en Extremadura: Época tardoantigua y altomedieval en: Anejos de AEspA*, 29, 2003; Santa María de Melque y San Pedro de la Mata, in Toledo, see Caballero, L./ Latorre, J.I., *La iglesia y el monasterio visigodo de Santa María de Melque (Toledo). Arqueología y arquitectura. S. Pedro de La Mata (Toledo) y Sta. Comba de Bande (Orense)*, en: *Excavaciones Arqueológicas en España* n° 109, Madrid 1980.

<sup>5</sup> Dourthe, P., "Les déplacements liturgiques dans une basilique paléochrétienne. Casa Herrera en Espagne": *La Maison-Dieu* 197, 1994, 65.

<sup>6</sup> One of the most complete studies about these objects in Hispania in Palol, P., *Bronces hispanovisigodos de origen mediterráneo I: Jarritos y pátenas litúrgicos*, Barcelona 1952.

<sup>7</sup> "(...) Nous en dirons autant d'une stèle trouvée à Carthage dans le temple de Tania, où nous voyons, debout devant un autel surmonté d'un personnage qui étend le bras gauche et tient de la main droite un vase sacré" (de Fleury, *La messe...*, 1883, 94-95.

Christianity also participated in the use of symbols, ceremonies and liturgical traditions that were common to all the other ancient religions of the Mediterranean. Evidently, as Brown<sup>8</sup> very well points out, the first Christians were, as well as Christians, Roman citizens inevitably impregnated with millenary Roman, or even Mediterranean, culture and customs; it is from this cultural baggage that they would pick up the necessary elements and symbols for their new religion.

As an anecdote, it is interesting to observe a doubly contradictory fact in ancient Christian religion whose main character happens to be the use of wine. On the one hand, vines, bunches of grapes and wine craters are well established and recurrent decorative motifs on Christian iconography since very early dates – as early as the 4<sup>th</sup> century – personifying either Christ himself or his sacrifice. However, and in contradiction with this, in this same period it was common to hear critiques from well established Church figures and hermits – who exemplified the vital experiences closest to those of Jesus – who condemned wine as a pagan temptation capable of deviating the best of man from a wholly path<sup>9</sup>. A funerary inscription of the late 4<sup>th</sup> century or early 5<sup>th</sup> dedicated to a certain *Pascentius*, serve of God, was found in Pueblonuevo del Guadiana (in Badajoz, Spain). In the statement we find a description of the type of life he chose to lead, renouncing to the material world: “Pascentio, lover and faithful servant of God, left this world at 28 years old. As soon as he heard Christ’s word, he renounced to the world and its perishable pomp, to festive life and the intoxicating cups of Bacchus, to allow his sober spirit to contemplate the celestial kingdoms. Having battled this fight with strength and joy, God wanted to take him to a prosecuting jury to award him with the palm, the stole and the crown. Those of you who read this and find comfort in the futile hope, learn about what justice really is...”. The text has quotes from Latin authors, both pagan and Christian ones, such as Virgil and Tertulian<sup>10</sup>. On the other hand, as early as the 9<sup>th</sup> and 10<sup>th</sup> centuries we see that communities in the andalusí Hispania maintain both points of view that have existed

---

<sup>8</sup> Brown, P., *Il culto dei santi. L’origine e la diffusione di una nuova religiosità*, Torino 1983.

<sup>9</sup> On wine among the hermits of the Egipcian kellia and on how the abbot defends the brother who tried to escape the temptation of drinking a glass of wine, see Mottier, Y. (coord.), *Les Kellia, ermitages coptes en Basse-Egypte*, Genève 1989-1990, 34.

<sup>10</sup> Salas, J. et alii., *Inscripciones romanas y cristianas del Museo de Badajoz*, Badajoz 1997, 87-88: “*Pascentivs amator dei cvltorqve fidelis ex hac lvce migravit annorvm XXIII / Protimvs vt vocem avribvs percepit carmini cristi renvntiavit mvndo pompisqve tabentibvs eivs feralemqve / Vital temvleniaqve pocvla Bacchi sobrius vt animvs specvlaretvr aetheria regna cvm in isto certamine fortis / dimicaret acleta placvit namqve vt evm arciret abte tribvna datvrvs ei palmam stolam / (a)dqve coronam. Vos qui haec legitis adqve / spe delectamini vana (de)sit et ei ivstitiam m... / ...olite c...*”. Currently kept at the Museo Arqueológico Provincial de Badajoz. See also Ramírez, J. L., “La inscripción de Torrebaja (Pueblo Nuevo del Guadiana, Badajoz) original modelo de la epigrafía cristiana”: *Antigüedad y Cristianismo VIII*, 1991, 89-98.

since the presence of the first Christians, the pleasurable<sup>11</sup> and the more pejorative<sup>12</sup> one, together with the use of wine as a fundamental part of Christian liturgy. At the same time, a new religion, the Islamic one, was looking with mistrust and even with fear the use of wine amongst the “unfaithful”<sup>13</sup>.

But there wasn't only a Greco-Roman influence. The Old Testament tradition and the traditions of both the Hebrew culture and that of the Near East also intervened in the configuration of the concept of the Christian altar. We can find the condensed symbolical meaning of an altar in the passage of Jacob's dream<sup>14</sup>, the same meaning that betilos (stones) have in these ancient cultures, that is, an earthly object, usually a stone, where the worshipped and feared God shows his presence, making the object itself turn into the house of God on Earth. It is very possible that both concepts appear in the reusing of the Roman aras, specially during the first centuries, but it is very difficult to determine to what degree this is true.

The direct influence between the *mensae* of pagan banquets – circular and sigmatic – and the martyr *mensae* built by the first Christian communities seems to have been proven. The former developed during the late imperial period, spreading both to the funerary and the royal and private spheres. Although its origins were situated in the eastern parts of the Empire, their existence has been documented in all of the western provinces. However, it is a very complicated typology when it comes to ascribing a role to it. We know that sigma-shaped and circular tables existed in Hispania in a moment where a large part of society was already Christian and that their chronology is framed between the second half of the 5<sup>th</sup> century and the entirety of the 6<sup>th</sup>. We also know that their geographical dispersion can be reduced to port areas in direct contact with the Mediterranean and eastern commerce (or interior areas that were well communicated with the ones previously mentioned). However, to insure that some of them had a liturgical or even Christian role is fairly complicated

---

<sup>11</sup> Christian poems of the 9<sup>th</sup> century have remained in which wine is described as a beauty of nature. For Colbert, it is common in mozarabic poets of this time to describe the beauty and grandeur of nature in association with the subject of the power of God: “The remaining seventy-three lines of verse are divided among eleven poems, mostly epitaphs, eight by the Archpriest Cyprian and three by the Abbot Samson. All come from the Azagra Codees ... Unusual in this collection is a three-line piece by Ciprian expressing a *caper diem* philosophy: “Cease your weeping, you see the green fields, birds sin sweet songs, and let wine flow into the mouth of the fearful” (Colbert, E. P., *The Martyrs of Córdoba (850-859): A Study of the Sources*, Washington D.C. 1962, 165-166.

<sup>12</sup> Eulogio points out the very little wine that a monk was drinking, having arrived to Córdoba from Palestine, as an example of what should be the model of a strict monk, who puts more water in the wine mix to dilute its effects. Among the virtues of this religious figure, the martyr from Córdoba highlights his sobriety and abstinence; see “*Eulogi Memoriale Sanctorum*”, in: Gil, J., *Corpus Scriptorum Muzarabicum II*, CSIC, Madrid 1973.

<sup>13</sup> Colbert, *The Martyr...*, 128-130.

<sup>14</sup> *Gn* 28.10-22.

even though this shape was the one chosen to embody figuratively the first representations of “the last supper”<sup>15</sup>. More recently, N. Duval recalled that this same shape – *stibadium* – with the *mensa* in its center and about a meter in its diameter, is the same shape that was adopted in funerary tricliniums, as well as in the banquet halls of the Roman *domus* from the 3<sup>rd</sup> century onward, becoming more generalized during all of the 4<sup>th</sup> century<sup>16</sup>. We can find Hispanic examples of this type of usage of the *mensa* within the funerary sphere in the late-Roman necropolis of Troia, Tarragona, Cartagena or Mérida. J.C. Márquez had already pointed out the implied danger of assuming the Christian dimension of sigma tables, which were almost always found out of their original context. The consequence of their speculative use is not minor: to drag along a priori the interpretation of a building like a church without any archeological argument. On the other hand, Christianizing this *mensa* shape does not entail that it needs to be tied to a specific role within the Christian liturgy. The amount of different functional contexts to those of the Eucharistic altar in which they have been found are numerous<sup>17</sup>. When N. Duval refers to the *mensae martyrum* of northern Africa, he doesn’t consider them as altars per se, but as a type of table meant to be used at funerary banquets or for funerary offerings in the first Christian cemeteries, which could also be found inside the actual church. The inscriptions that are engraved in some of these boards, such as lists of Saints and dates with their anniversaries, do not necessarily have to mean that this device housed real relics in its interior. Duval proposes that this might have just been a call or plea of devotion to such objects<sup>18</sup>. Only two of the pieces found in Hispania present epigraphs and they are, precisely, local Hispanic productions. The Christian dimension of both seems certain: the “Casa Herrera” (Mérida, Spain)<sup>19</sup> and Rubí (Barcelona, Spain)<sup>20</sup>. Both pieces are carved out of white marble and present a series of original iconographic characteristics which make them have no identical parallel in all the rest of the Mediterranean. The “Casa Herrera” (fig. 4) board has its border decorated with relieves with a “pearl lace” arch, alternating elongated oval shapes between two round pearls; it is held by two columns of attic base with several

<sup>15</sup> The most famous examples are the frescos conserved in Roman catacombs, specially the mosaic in San Apolinar el Nuevo in Rávena.

<sup>16</sup> Duval, “L’ autel paléochrétien...”, 11.

<sup>17</sup> Including the ones which were found on the bottom of christening pools, as is the case of the famous *mensa* from Tébessa (Argelia), which has made some authors wonder whether its use had some sort of relationship with the meaning of martyrdom and sacrifice more usually associated with these shapes and applied in this case to the rite of baptism; see Duval, “L’ autel paléochrétien...”, 12.

<sup>18</sup> Duval, “L’ autel paléochrétien...”, 10.

<sup>19</sup> Caballero, L./ Ulbert, T., *La basílica paleocristiana de Casa Herrera en las cercanías de Mérida (Badajoz)*, en: *Excavaciones Arqueológicas de España* 89, 1976, 100. Currently kept at the Visigoth museum-storage of the Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, inventory n. 16717.

moldings and a very schematic capital of two leaves which open in a V shape. The inscription, which is only partially conserved, is organized in two lines in a frieze-like band located in the lower area, with a straight side, of the surface of the board<sup>21</sup>. The Rubí board has its superior side framed by a triple molding which, like in the case of the Herrera House, leaves the central plane on a lower level. The lower side is unpolished and also has a molded border. It has an inscription<sup>22</sup> all over its side, flanked by freezes with oval shapes divided by pairs of vertical beads. This decorative originality is not without importance when we're referring to a product – sigmatic boards –, which is strongly standardized and directly dependent on the Byzantine State. Why then these peculiarities in composition in particularly Hispanic sigma boards? Were they local imitations, modified from well known manufactured goods that were desired, but affordable to very few for their high material and transport costs? Their discoverers consider that the function of martyrial commemorative altar, derived first from the Roman-pagan funerary banquet celebration and later from the Roman-Christian one, is the most accurate of all the possibilities that have been suggested<sup>23</sup>. There is another Hispanic example of an exceptional interest, in this case circular, known as the “Quiroga chrismon” (fig. 5). This piece of over 0,90 m. in diameter and made from grey swirled marble, was found in the late 19<sup>th</sup> century, where it had been reused at the Hermitage of Our Lady of Quiroga (Lugo, Spain), where it served precisely as a board to the altar until it was transferred to the Museo Diocesano de Lugo<sup>24</sup>. There has been a constant debate around its function since its discovery – with opinions discussing whether it is a decorative plaque or a *mensa* of liturgical character – as well as around the inscription that runs along its border. It seems clear, however, that it dates from the 5<sup>th</sup> century and that its sacred character survived throughout the centuries to the point that still in the 19<sup>th</sup> century, it was considered to embody a magical quality. For this reason, many followers and congregation members would scrape the marble to use the powder in the preparation of remedies and concoctions that were said to be miraculous, curative and apotropaic. It is not unusual to find these cultural assimilations in Galicia between the ancient, almost pagan-

<sup>20</sup> Vives, J., “Un nuevo altar romano-cristiano en la Tarraconense”: *Analecta Bollandiana* I, Bruxelles 1949.

<sup>21</sup> (—)RSVS NO(—) (—)+SER(—).Caballero proposes as hypothesis to the interpretation of this epigraph, the name of the Mérida martyr *Servandus* (Caballero/ Ulbert, *La basilica paleocristiana* ..., 215).

<sup>22</sup> + FELICI MISERO PENARVM PONDRE PELLE +XXPE DS PER CVNCTA PIVS QVI SCLA REGNAS HIC SCS SEMPER SEDITO HIC ABITATOR ADESTO + FELICI MISERO TOTA TV TRISTIA TOLLE.

<sup>23</sup> Caballero/ Ulbert, *La basilica paleocristiana* ..., 100-102.

<sup>24</sup> Castillo, A. del, “Un crismón del siglo V”: *Boletín de la Academia Gallega* 15, año 20, 1926, 227-234.

magical, and the Christian religious elements. It is worth mentioning that the Northwestern region of the Iberian peninsula is by far the area where more pagan aras have been reutilized as Christian altars, from the late-Roman period until the full medieval era and even later. This region is characterized by the reuse of aras dedicated to Jupiter and also to some indigenous deities which were at some point Romanized<sup>25</sup>. One of the most known cases is probably that of the high altar from the Santiago de Padrón church (Coruña, Spain), where an ara dedicated to Jupiter Optimo Maximo is conserved, measuring over 1,67 m. high by 0,75 m. of width and thickness. We don't know when it was reused, whether it was during medieval or modern times, although it presents a long historiography that relates it with the cult to St. James<sup>26</sup> because tradition has for long considered it the big rock or "pedrón" to which the boat with the apostle's remains was tied. Apparently, a cross was added in the 16<sup>th</sup> century<sup>27</sup>, but it might have already formed part of the first church. On the center of its main side, a hole has been carved with a shape resembling a circle and which meaning is impossible to interpret. As C. García<sup>28</sup> tells us, together with this rock and also under the high altar, there was a headstone (0,97 x 0,39 m.) dedicated to bishop Gelmírez and dated in 1133<sup>29</sup>. This headstone was later built into of the church walls.

It is therefore from these experiences – pagan aras and banquet *mensae* – that the early Christianity will nurture from to celebrate its rites. However, these two elements would take different paths during these first centuries of testing and codifying of the uses and rules of a brand new and triumphant religion. The circular and sigmatic shape of the *mensae* would not survive in the West over the beginnings of the 7<sup>th</sup> century, even though its concept of reunion around a table to share a commemorative banquet is basic in the Christian liturgy. However, the second typology, the solid prismatic block of the pagan ara, consolidated as a fundamental part of the characteristic shape of the Christian altar throughout all of Late Antiquity and the high Middle ages, either through imitation of its volumes or directly through reusing an ancient Roman ara. However, Christian altars would soon be introduced to a new

---

<sup>25</sup> Pioneer work on this matter in Caballero, L./ Sánchez, J.C. "Reutilizaciones de material romano en edificios de culo cristiano": *Cristianismo y aculturización en tiempos del Imperio Romano, Antigüedad y Cristianismo VII*, Murcia 1990, 431-485. This subject is currently being studied in our doctoral thesis.

<sup>26</sup> Rodríguez Colmenero, A. *et alii*, *Miliarios e outras inscricións viarias romanas do Noroeste Hispánico (Conventos Bracarense, Lucense e Asturicense)*, Santiago de Compostela 2004, 598, n. 522.

<sup>27</sup> It is at this moment when we find the first literary references to the ara, compiled by Ambrosio de Morales in his *Viaje Santo*, see Bouza, F., "Sobre el ara de Padrón y las deidades marítimas de la Galicia romana": *BRG* 25, n. 297-300, 1953, 431-436. This author considers that the letters of the first line under the cross correspond to IOM, reason for which it would be an ara dedicated to Jupiter.

<sup>28</sup> García, C., "De re epigraphica": *BRAG* 164, 1924, 185.

<sup>29</sup> García, "De re..." , n. 164, 1925, 186.

element in their composition, disconnected from Roman pagan religious manifestations and related, as we have just mentioned, to the concept of the banquet *mensae*: the introduction of a rectangular board placed over the ara<sup>30</sup>, which was probably related to the memory of the Last Supper recalled through the Eucharist or Holy Communion<sup>31</sup>. We can therefore infer that its presence in Christian liturgy is more than justified by the increasingly complex number of steps and rites which happen throughout mass, which implied the use of different objects, specially during the Holy Communion – books, wine jugs, trays for the bread, etc. –, and requiring a larger space than the surface of Roman aras could provide. This need of space and the weight that the board caused on the support if it was a single one, worried Íñiguez Almech<sup>32</sup>, who thought some altars couldn't have had a single support. The images of altars reproduced in the *Beatos* (manuscript codices) and Mozarabic bibles such as the one from Gerona, as well as a few examples conserved in situ or currently still being used – as the one conserved in a chapel of the co-cathedral of Santa María de Mérida – allow us, however, to prove that a prismatic block such as an ara or cipo with measurements of 0,35-0,40 m. on the side and 0,90 m. high, could in fact easily support a rectangular board of over 1 m. x 0,50 in its sides. Furthermore, the width of the board used to be quite thin, around 0,05-0,07 m. during the late antiquity period and somewhat thicker in the high Middle Ages – ca. 0,15-0,20 m. It is possible, however, that it is in this increasing surface where we can find the origin of the addition of a minor support – a little column or pilaster – in each of the columns of the board. In this way, the typology of the table with five supports with a central support-ara gained great profusion in the late antiquity and high medieval Hispania.

One of the main problems that stems from reusing pagan aras as Christian altars is being able to determine the level of conscious Christianization of the former ancient element, which was “heretic” in its origin. Reusing aras, and with this, the problem of knowing their religious intentionality would not rise to the surface until the agitated end of the 4<sup>th</sup> century. Before this moment, it is quite difficult to propose the existence of conversions of pagan aras into Christian altars and that they might have functioned as such in the first churches, given that both circles, the Christian and the “pagan” one,

---

<sup>30</sup> Roman Hispanic iconography conserves one of the most representative examples of celebration of rites over aras: the Oñate patera in Guipúzcoa. According to Blázquez's proposal, we can find two different rites represented in two different aras: one of them shows a libation, while in the other we can see an elderly man sprinkling myrrh over it. See Blázquez, J. M., *Diccionario de la Religiones Prerromanas de Hispania*, Madrid 1975, 44/ 146, fig. c. The pagan ara, whether it be circular or prismatic, never has a board over it, it never acts as a support to any other elements and is only the receiver of libations and all the other necessary elements for the various rites.

<sup>31</sup> De Fleury, *La messe...*, 1883, 94.

<sup>32</sup> Íñiguez Almech, F., “Algunos problemas de las viejas iglesias españolas”: Cuadernos de Trabajo de la Escuela Española de Historia y Arqueología 7, 1955, 9-180.

had their own, defined fields of action. The Christian authors of the first centuries strived to mark clear differences between ones and the others, opposing and clearly distinguishing the characteristics and uses of their rites. In the period of the apologists, Tertullian († c. 220), one of the writers who was to become more successful, wrote the following: “Christians don’t participate in the cult of pagan gods because these gods are just men who have died and their images are material and inanimate”<sup>33</sup>. It would finally be the laws passed by the emperors of the last third of the fourth century, which would increasingly suffocate the rest of the ancient religions in favor of Christianity until it was officially proclaimed the main religion of the Roman Empire. After the laws compiled in the *Codex Theodosianus*, temples and entertainment buildings in cities were no longer sacred by removing all god statues and altars<sup>34</sup>. Honorio and Arcadio so confirm it in an order promulgated in 399 according to which entertainment acts are allowed, but deprived of any religious, cult-related or sacred pagan sign. A constitution that had been dictated that same year prohibited the destruction of pagan temples as long as they had previously had all their idols and altars removed<sup>35</sup>. This situation had two main consequences: on a short term, the frontal encounter between those who defended the ancient beliefs and the apologists of the new Faith. It all turned into revolts, destruction and a lack of attention towards the ancient temples, as well as the beginning of the prosecution of all that was considered heretic. On a medium-long term, once the new status quo of the Church was more stable throughout the 5<sup>th</sup> century, the consequence would be different: Christianity’s intention of assuming every corner of pagan religiosity, with no other solution than assimilating and superimposing itself over the ancient remains of paganism that were so rooted in large sectors of society. It is precisely at this point where reusing ancient pagan areas and their intentional conversion into Christian altars has sense.

Something similar happens in the case of churches that appear to be superimposed over previous pagan cult sanctuaries. It is highly likely, there are texts to confirm it, that many Christian temples were deliberately Christianizing a site of a strong cult and sacred tradition rooted in the inhabitants of the surrounding territories and which the Church tried to assimilate by re-directioning their sacred character. This intention is made clear in Juan Crisóstomo’s commentary and in the letter that Gregorio Magno wrote to Abbot Melitón in the late 6<sup>th</sup> century<sup>36</sup>. In Hispania, we know the mention that

---

<sup>33</sup> Quasten, J., *Patrología I*, Madrid 2004, 556-557.

<sup>34</sup> *Cod. Theod.*, XVI.10.17.

<sup>35</sup> A recent and in depth study in the doctoral thesis of Jiménez Sánchez, J.A., *Poder imperial y espectáculos en Occidente durante la Antigüedad Tardía*, Barcelona 1998, 520-521.

<sup>36</sup> Compiled in Iñiguez Herrero, J. A., *El altar cristiano. I De los orígenes a Carlomagno (s. II-año 800)*, Pamplona 1978, 303. Also commented on by Caballero/ Sánchez, “Reutilizaciones de material romano...”, 433.

Valerio del Bierzo makes about a church dedicated to St. Felix, built at his request on the site of an ancient pagan temple. As Isla gathers in his writings, Christianization didn't change the already sacred value of the site, since people kept going to the same site when in search of healing and recovery<sup>37</sup>. Unfortunately, archeology has documented very few of these Christianization processes in the Iberian Peninsula. There are proposals to study the churches of San Miguel de Mota (Portugal)<sup>38</sup> and San Juan de Postoloboso (Ávila, Spain)<sup>39</sup>, both sanctuaries dedicated to the indigenous god Endovélico. The possibility of Christianization has also been considered in the case of the church of Santa Lucía del Trampal (Alcuéscar, Cáceres, Spain), in this case situated over a sanctuary dedicated to Ataecina, another indigenous deity assimilated to the Roman Proserpine. In all of these cases, the main motif, given the lack of superimposed structures, has been the great quantity of found aras dedicated to these deities, many of them having been reused for the Christian building.

In the case of San Miguel de Mota, it is interesting to observe how, of the various aras found in the sanctuary, the one that was chosen to be reused as the Christian altar is precisely the one that presents a better and more detailed decoration of two sculpted winged genies in its lateral sides<sup>40</sup> (fig. 6a). Whether the iconographic motif and the angel-like dedication are related in certainly suggestive, but somehow difficult to determine. Peres<sup>41</sup> had already related the pagan cult to Endovélico with that of Archangel St. Michael as the main archangel of medicine. The type of *loculus* (fig. 6b) of its main side –0,11 m x 0,11 x 0,10; step: 0,02 m. wide – indicates that its Christian use corresponds to Late Antiquity or the High Middle ages. In the church of Santa Lucía de El Trampal (Cáceres, Spain), some of the stelae consecrated to Ataecina were reused as thresholds to the chancels that delimited access to the head of the church, the most sacred area, while others were used as construction materials; however, no remains were found as part of them having being reused to form the altar. The fragments we conserve from the Eucharistic altar show that it was a five support altar, with the central one being an ara-support of cross pattée, while from the possible altar or Northern apse table we conserve only is the base and part of the support with a plain shaft. There is therefore no proof of the use of Ataecina-dedicated aras having

<sup>37</sup> *Replicatio*, 1, in Isla: "San Pedro del Esla, una iglesia en la historia", in Caballero (coord.): *San Pedro de La Nave*, 2004, 280, note 21.

<sup>38</sup> Peres, D., "Arte visigótica", en: *História de Portugal*, vol I, quinta parte, Lisboa 1928, 376.

<sup>39</sup> Analysis in Caballero/ Sánchez, "Reutilizaciones de material romano...", 442-448.

<sup>40</sup> Its dimensions are 0,95 m x 0,48 x 0,38. It is an ara or Roman pedestal of prismatic shape and rectangular section. In one of its wider sides it has an inscription dedicated to the god *Endovelico*. Both lateral sides are filled by the relief of a full-bodied winged genie. The top is broken but conserves the *loculus* done in the center, with a rectangular shape, with rounded corners and a considerable steep step. Currently kept at the Museu Nacional de Arqueología in Lisboa (n. 988.3.4).

been used as a Christian altar in high medieval churches. If there was, there is no way of knowing.

These examples point to how difficult it is to know whether we are witnessing a practical use of materials that were found in construction sites or in the most immediate surroundings, or if, on the contrary, they are purposeful intentions of transforming the religious sign of a site and its most sacred objects. The use of Roman materials related to Christian cult elements is a constant through time and can be manifested in different ways. In Campanario (Badajoz, Spain), there is a cult to the Virgen of Piedraescrita (the Virgen of “Writtenstone”), an image of the Virgen from the 13<sup>th</sup> century which, according to tradition, was found buried under a Roman funerary stela which was since then, used as its main support<sup>42</sup>. In the place of the discovery an hermit was built, dated in the 15<sup>th</sup> century. Every Easter Monday a pilgrimage in its honor was celebrated<sup>43</sup>. We can also find a Roman ara used as a support for the image of the Virgen in the church of Santa Bárbara de Granja (San Miguel de Trasmiras, Vila Pouca de Aguiar, Portugal)<sup>44</sup>. These are examples that demonstrate how throughout the centuries Roman elements have acquired several roles in their new Christian context. In that case, how can we know when there is a Christianizing intention in their reuse and when not? This question applied to our particular topic of study generates another issue, all Roman aras used later as part of Christian altars where used with that re-conversion intention? What is the criteria to differentiate those that were used for that purpose and those that weren't? In those that were, can we trace iconographic remains?

Epigraphy is one of the factors that can be valid to help make this distinction, given that Archeology cannot, so far, be of much help in this particular case. The reuse of ancient aras or Roman cipos in Hispania –with a conscious sense of Christianization in which the *damnatio memoriae* of its ancient pagan sense occurs and where its new meaning is specified through writing – is only documented with certainty in Bética, and more precisely in its central-western area. In these aras, the commemoration of the act of deposition of relics by the bishop is accompanied by the removal of the prior pagan inscription, which is erased or is left inverted in the back side. The action of bishop Pimenio (mid 7<sup>th</sup> century) is worth mentioning, who documented his liturgical activity up to three times in three different aras: Medina

---

<sup>41</sup> Peres, “Arte visigótica”..., 376.

<sup>42</sup> *CIL* II<sup>2</sup>/7, 958. Currently in the southern wall of the hermit. Information from H. Gimeno, center *CIL* II.

<sup>43</sup> Blasco, J., *Guía de Fiestas de Interés Turístico Regional*, Badajoz 2003, 66-68.

<sup>44</sup> *CIL* II 2392; *ILER* 6569.

Sidonia -630-<sup>45</sup>, Vejer de la Frontera -644-<sup>46</sup> and Alcalá de los Gazules -662-<sup>47</sup>. In addition to these three aras, Pimenio had chosen in another occasion the altar board as a place to commemorate a dedication -642 o 648-<sup>48</sup>. The piece was found in Salpensa (Faciálcazar, Sevilla, Spain), a region that would have been beyond his jurisdiction<sup>49</sup>. Its whereabouts have long been unknown, but it was for some time extremely popular among international researchers. Braun considered it the model of pre-Carolingian altars<sup>50</sup>. Twelve years after Pimenio's first dedication, other bishop from Gaditan territories, bishop Theoderacis, dedicated an ara kept at Vejer de la Miel – 674 –<sup>51</sup> also using an ancient pagan ara. This fashion or liking for the epigraphic capture of solemn acts spread around those same years to other nearby dioceses, like in *Egabro* (Cabra, Spain), from where another pagan ara consecrated as altar by bishop Bacauda came from – 660 –<sup>52</sup>, or the one in *Acci* (Guadix, Spain), consecrated by bishop Justo – 652 –<sup>53</sup>. These are activities that are very close in time – hardly two generations of bishops – and space, originated in Pimenio's see and extended to nearby venues. It is therefore a restricted phenomenon that belongs to a specific moment of the 7<sup>th</sup> century and is limited to some venues of the peninsular South. Outside of this area, there are hardly any examples of Christianized aras with epigraphic messages, with the exception of the altar of Játiva (Valencia, Spain) which is dated in the moment of the biggest expansion of the southern group during the third fourth of the 7<sup>th</sup> century. We won't find Christian inscriptions in altars again until the High Middle Ages, but this time concentrated in the northern are of the Peninsula.

This doesn't mean that the phenomenon of re-using didn't happen in the rest of the Iberian Peninsula. On the contrary, if there is a typological unity of altars in Hispania, at least from the 7<sup>th</sup> century and throughout the High Middle Ages, that would be in the use of Roman elements as part as Christian altars. The parish church of Arisgotas (Toledo) conserves a roman ara in white marble<sup>54</sup> of which its pagan *focus* was reconverted sometime during Late Antiquity or the High Middle Ages into

<sup>45</sup> *ICERV*, n. 304.

<sup>46</sup> *ICERV*, n. 305.

<sup>47</sup> *ICERV*, n. 309.

<sup>48</sup> *ICERV*, n. 306.

<sup>49</sup> According to H. Gimeno, the location of this piece is very problematic: "it's form the 'Cortijo de la Higuera' and if that property was the same that exists today close to Utrera, it would nowadays fall into the area of Villamartín Cádiz". Accordingly, if this was really the location of the discovery, it could have well been under the jurisdiction of Pimenio.

<sup>50</sup> Braun, *Der Christliche Altar...*, 303.

<sup>51</sup> *ICERV*, n. 310.

<sup>52</sup> *CIL* II<sup>2</sup>/5, 299 (*ICERV* n. 308).

<sup>53</sup> *ICERV*, n. 307; *CILA* 137. Thought to be lost. In the storage of the Guadix City Hall, there is a large block of stone, according to someone on staff, but we couldn't see it.

<sup>54</sup> 0,87 m x 0,38-0,31 x 0,34-0,26.

the Christian *loculus* – 0,18 m x 0,18 x 0,025; box: 0,125 m x 0,125 x 0,09 depth –. It doesn't have a Christian inscription and from the original pagan one we can only see the initial letters of the dedication to the Manes gods – D M S –<sup>55</sup>. The rest was intentionally erased. One of the sides of the patera is also conserved, a motif which, together with a small jar for libations, used to decorate these type of aras. It is possible, as Fleury suggested in the late 19<sup>th</sup> century, that the patera “didn't interfere” too much with the new Christian function of the piece since, after all, it could assimilate perfectly with the liturgical instruments used for the Eucharistic service<sup>56</sup>. Similarly, the presence of the letters D M S could have taken a new meaning in its Christian context like, for instance, “*dominus*”.

In the areas of Toledo and Mérida, two of the most important and thriving cities of late-antiquity Hispania, there are a series of aras of Christian altars which Spanish historiography has named “altar-tenante”, and which are almost always ascribed to the Visigothic period with very well defined technical and iconographic characteristics: made of marble; prismatic shape; fixed composition scheme, although flexible in its details, with a plain plinth, a molded base, body decorated with cross pattée's with a finish of one or two rows of stylized acanthus leaves; main side with rectangular locus and step; and a total height of 0,90 – 1,35 m (fig. 7). This way of standardizing speaks of a production workshop or several ones, which would work for the most powerful churches in Hispania, with capability to distribute their products throughout all of the territories controlled by their bishops, extending even to neighboring dioceses. It seems that Mérida was the center where this altar started to be developed. Decorative sculpture of the moment was made to a great extent by reusing the great quantity of marble that survived from Roman times in a city, the ancient Augusta Emerita that had been the capital of Lusitania. But the main material was not only Roman marble. The shape of these pieces is very similar in dimensions and design to pagan aras. The difference is in the decoration of the cross on the main body, but the molding of the base, the composition scheme of base, body and header is the same than in its Roman predecessors. There are even some decorative “licenses” that make us wonder about the possibility that they might have been copying directly over specific models of pagan pieces. This is the case with the birds that appear in the top part of some of these

---

<sup>55</sup> Lecture by Dr. H. Gimeno, with whom we could see and analyze the piece. For Mangas and Carrobes (“Nuevas inscripciones latinas de la provincia de Toledo. II”: *MHA* XVII n° 4, 1996, 247-248) the epigraphic area was “intentionally crushed” making it “useless to reflect four/five crosses scattered through the epigraphic area”. Furthermore, they consider that the Hermit of Santa Bárbara “could have been built over an ancient Roman temple. There are no remains from the hermit on the surface, except for several pieces of construction materials”.

<sup>56</sup> In other cases, such as in the ara of Caecilia Marina found in the church of Sao Romao de Sao Brás de Alportel (Faro, Portugal) the jar and paten are kept. This piece also presents *loculus* in its superior face, confirming its Christian reconversion. *CIL* II 5142.

supports, such as the ones conserved in the same city of Mérida<sup>57</sup>, and which are reminiscent of other birds represented in similar ways and which are precisely characteristic of Roman aras from Lusitania<sup>58</sup> (fig. 8).

These are some material examples that state how iconography and the semantic value of Roman pagan aras, either through their direct reuse or through the conceptual assimilation of shapes into new manufactures, persisted in a more or less intense way in the Christian religion, at least during its first centuries of existence. This persistence becomes even more relevant when we find it in the main element of Christianity, the altar, which personifies Christ himself. Through these same examples, the possibility has emerged that this persistence had gone even further, having even in some cases – such as in San Miguel de Mota – being able to relate new dedications with ancient ones through iconography, and with it, all its popular devotion; or as in the case of the so-called “tenantes” of Mérida, imitating specific iconographic motifs, like the doves, which come to symbolize certain values of eternity and communication with the afterlife which are very similar to those that were already represented in ancient culture<sup>59</sup>.

**CORPORA.**

CIL II = STYLOW, A., GIMENO, H. (coord.), *Corpus de Inscriptiões Latinas II*, Centro CIL II-Universidad de Alcalá de Henares.

CVHR = VIVES, J., *Concilios visigóticos e hispano-romanos*, Barcelona-Madrid, 1963.

ICERV = VIVES, J., *Inscriptiões Cristianas de la España Romana y Visigoda*, Barcelona. 2<sup>a</sup> ed. 1969 con supl.

---

<sup>57</sup> Cruz Villalón, “Últimos hallazgos visigodos en Mérida”: *Norba-Arte* V, 1984, 293-298; *Mérida visigoda. La escultura arquitectónica y litúrgica*, 1985, 98, n. 191.

<sup>58</sup> As an example, see *CIL II* 5171, where in the other side there is a bunch of grapes. In Figueira dos Barros (Avis, Portugal) we can also see the bird motif related to the vineyard, in this case a dove over a vineyard tree, all represented in the same side, see Cardim, J., (coord.), *Religiões da Lusitania*, Lisboa 2002, 540.

<sup>59</sup> I want to be grateful to María Nicanor for the translation of this text from Spanish.



Fig. 1. Roman patera with pagans aras (Oñate, País Vasco, Spain) (Blázquez, J. M., *Religiones prerromanas*, 1975, lám. 161).

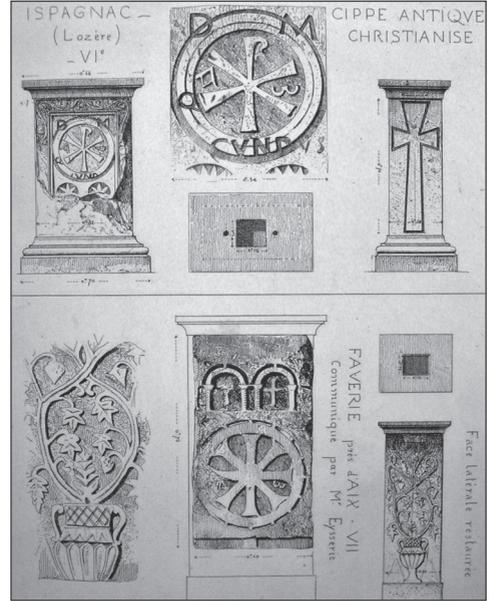


Fig. 2. Early Christians altars (de Fleury, R., *La Messe*, Paris 1883).



Fig. 3. Santa Lucía del Trampal (Cáceres, Spain), 8-9th centuries. Interior.



Fig. 4. Christian board in sigma form (Casa Herrera, near Mérida, Spain), 6th century.



Fig. 5. “Crismon de Quiroga” (Galicia, Spain); 5<sup>th</sup> century (Museo Diocesano de Lugo).

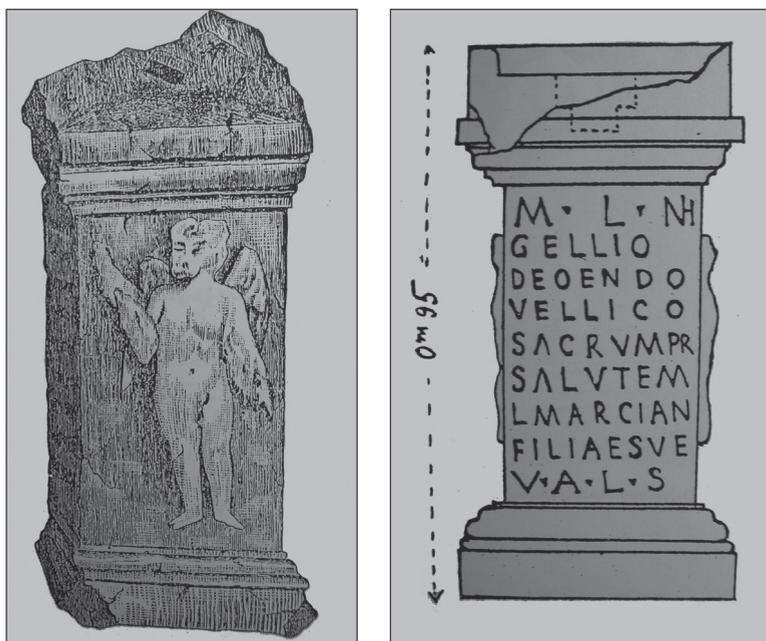


Fig. 6 a-b. Roman *ara* consecrated to the *Endovellicus* god reused as Christian *ara* in the Late Antiquity (San Miguel de Mota, Portugal) (Leite de Vasconcellos, *Religioes da Lusitania II*, Lisboa, 1905, p. 139, fig. 21, and S. Lambrino, *O Arqueólogo Português*, 1967, pp. 178-179, n° 105).



Fig. 7. Visigothic altar (Santa Cruz de la Sierra, Badajoz, Spain), 7<sup>th</sup> century?



Fig. 8. Roman ara from Figueira dos Barros (Avis, Portugal)  
(Gamer, G., *Formen röm. Altäre*, Berlin 1989, Taf. 90).



**B. LA ANTIGÜEDAD EN LAS ARTES VISUALES:  
PINTURA Y ARTES DECORATIVAS**



## LA RECEPCIÓN DEL CLASICISMO EN LA PLATERÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI

CARMEN HEREDIA\*

### *Resumen.-*

A partir de una revisión crítica del estado de la cuestión se analizan el marco histórico de la España del siglo XVI y los diversos factores que propiciaron el proceso de recepción y asimilación del Clasicismo en la platería española del quinientos: las obras importadas, los artistas italianos o de formación italiana en España, las estampas europeas y los tratados de arte. Por último, se divide el periodo en varias etapas y se señalan sus artífices más significativos y sus aportaciones fundamentales.

### *Abstract.-*

Considering a critical revision of the question, the historical situation of Spain in the 16th century and several factors are analysed that favoured the process of reception and assimilation of Classicism in the Spanish silver of that century: the imported works, the Italian or Italian-educated artists in Spain, the European illustrations and the treatises on Art. Finally, the period is divided into several phases and its most significant artists and main contributions are pointed out.

*Palabras clave:* Platería española, Clasicismo, Recepción.

*Key words:* Spanish Silver, Classicism, Receipt.

La introducción del Clasicismo italiano en la obras de plata labrada y la asimilación de sus postulados formales y de su teoría artística por parte de los plateros se produjo en España de forma gradual y progresiva a lo largo del XVI y dio lugar a espléndidas piezas “al romano” desde la tercera década del siglo, pero el conocimiento sobre la manera cómo se llevó a cabo este largo y complejo proceso de asimilación del Mundo Clásico y su grado de comprensión por parte de nuestros artífices resulta, todavía, incompleto, ya que los estudios en este campo de la investigación en nuestro país son bastante recientes.

---

\* Universidad de Alcalá de Henares, Departamento de Historia II.  
Correo electrónico: carmen.heredia@uah.es

## ESTADO DE LA CUESTIÓN.

En el año 2003, los profesores Gutiérrez de Ceballos y Bustamante García denunciaban el atraso histórico de la historiografía artística española, en general, e insistían en que muchos de los primeros estudios de conjunto con auténtico rigor científico sobre la historia del arte español se debieran, casi en su totalidad, a historiadores extranjeros<sup>1</sup>. Pero el problema se agudiza en el campo de la platería ya que estos científicos prestaron atención, de manera preferente y casi exclusiva, a las llamadas “artes mayores”. Por excepción, a finales del siglo XIX el escocés Stirling Maxwell recogía noticias sobre la familia de los Arfe y reconocía en Juan “el Herrera de la arquitectura de plata”<sup>2</sup>.

El motivo principal del retraso estriba en el sentido peyorativo y de arte menor, con el que todavía se califica a la orfebrería, con la consiguiente creencia, incluso entre algunos estudiosos, de la incapacidad de los artífices plateros para asumir cualquier tipo de planteamientos teóricos o de nuevos lenguajes, más allá de la simple imitación y de la repetición rutinaria de las formas y técnicas aprendidas en el obrador del maestro. Ello, pese a que los especialistas han demostrado a lo largo de los últimos cuarenta años que la platería constituye uno de los ámbitos más destacados del arte español del Renacimiento y que durante el siglo XVI atraviesa por una auténtica Edad de Oro, igual que otras artes hispanas. Esta falta de sensibilidad ha tenido como consecuencia el retraso con que los estudios sobre plata labrada se han ido abriendo camino en el panorama general de la historia del arte español y que hayan permanecido al margen de los foros de debate a la hora de abordar cuestiones de contenido, gusto artístico o terminología<sup>3</sup>.

En el último tercio del pasado siglo se convocaron varias reuniones científicas para tratar de discernir el contenido y significado de los estilos artísticos y el de los propios términos que los sustentaban, que fueron revisados y que dieron lugar a pu-

---

<sup>1</sup> Rodríguez G. de Cevallos, A., “Descubrimiento del arte español por la crítica extranjera en las últimas décadas: logros y carencias”, en: Cabañas, M. (coord.), *El arte español fuera de España*, Madrid 2003, 443-452. Bustamante, A., “Creadores forasteros de la historia del arte español”, en: Cabañas, M., (coord.), *El arte español...*, 459-468. Bustamante, A., “Forasteros y nacionales. Aspectos sobre el estudio del arte en España”, en: Cabañas, M., (coord.), *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid 2005, 579-587.

<sup>2</sup> Stirling Maxwell, W., *Annals of the artists of Spain*, London 1891, vol. I, 194-199 y vol. II, 457.

<sup>3</sup> Son de destacar en este sentido los avances que han supuesto las exposiciones sobre plata labrada del siglo XVI que se comenzaron a celebrar desde finales de los años ochenta, como *La orfebrería de Navarra 2. Renacimiento*, Pamplona y Madrid 1988. También las sucesivas exposiciones sobre *Las Edades del Hombre* y las de las Conmemoraciones de los Reyes Católicos, Carlos V o Felipe II, entre otras, han dado a conocer muchas obras de plata de difícil acceso, aunque su estudio se ha limitado casi siempre a un breve comentario en la ficha correspondiente. Las más interesantes, por su contenido específico, han sido *La platería en Castilla y León durante la época de los Austrias Mayores*, Valladolid 1999 y *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña 2000.

blicaciones y congresos de diversa índole sobre el siglo XVI. Pero ni siquiera los debates sobre el “plateresco” sirvieron para incorporar los estudios de platería al devenir de las demás artes, a pesar de que dicho término es uno de los más castizos y tradicionales de nuestras artes y a que, en su origen, se refirió exclusivamente a un tipo de arquitectura de la primera mitad del siglo XVI, de gran riqueza decorativa y de influencia italiana, en la que se apreciaba gran semejanza con el trabajo de los plateros contemporáneos. Lo adoptó por primera vez de manera explícita Diego Ortiz de Zúñiga en el año 1677 al mencionar la fachada del Ayuntamiento y la Capilla Real de la Catedral de Sevilla<sup>4</sup> y adquirió carta de naturaleza a mediados del siglo XX en el conocido estudio de Camón Aznar sobre Arquitectura Plateresca<sup>5</sup>. Poco después, J. B. Bury realizó un completo análisis sobre la fortuna del término y sobre su significado, haciendo frecuentes alusiones a la platería y a la figura de Juan de Arfe, si bien algunas de sus opiniones evidencian un conocimiento algo superficial sobre las obras de plata del siglo XVI y sobre la mentalidad y el quehacer del platero español<sup>6</sup>.

Una de las primeras y de las más importantes iniciativas para introducir las investigaciones sobre platería en los circuitos generales del arte español contemporáneo la llevó a cabo el profesor Hernández Perera que consiguió dedicarle una sección completa en *el IV Congreso Nacional de Historia del Arte* celebrado en Zaragoza en el año 1982<sup>7</sup>. En su ponencia marco, Santiago Alcolea demostró las estrechas colaboraciones entre arquitectos, escultores, pintores y plateros a la hora de trazar algunas de nuestras mejores piezas de plata del quinientos<sup>8</sup>. Pero este hecho fue un caso aislado, que, si bien tuvo como consecuencia el establecimiento de los primeros contactos entre los especialistas españoles así como la publicación de las correspondientes actas, que venían a engrosar la corta bibliografía específica habida hasta la fecha, no consiguió, sin embargo, uno de los objetivos fundamentales que, a mi entender, consistía en lograr la integración de la orfebrería, en igualdad de condiciones, en los proyectos y en los debates sobre arte español. Por el contrario, la platería continuó

<sup>4</sup> Ortiz de Zúñiga, D., *Anales eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla*, Sevilla 1677, 25.

<sup>5</sup> Camón Aznar, J., *La arquitectura plateresca*, 2 vols, Madrid 1945. Años más tarde, este mismo historiador añadiría un pequeño capítulo sobre “Orfebrería plateresca”, como apéndice de su extensa obra sobre la arquitectura del quinientos en *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*, Madrid 1966.

<sup>6</sup> Bury, J. B., “The stylistic term ‘plateresque’”: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXXI, 1976, 199-230.

<sup>7</sup> Hernández Perera, J., (presidente), *Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte. Sección 3ª. Tipología, talleres y punzones de la orfebrería española*, Zaragoza 1984.

<sup>8</sup> Alcolea, S., “Las obras de orfebrería española como conjunción de iniciativas creadoras: arquitectos, escultores y pintores, diseñadores o colaboradores en su realización (siglos XVI-XIX)”, en: Hernández Perera, J. (presidente), *Actas del IV Congreso Nacional...*, 11-25.

durante años como una parcela diferenciada<sup>9</sup>, como se advierte en los numerosos manuales que se han ido publicando en las últimas décadas, de donde se ha visto excluida sistemáticamente.

Ni siquiera las *Jornadas Nacionales* celebradas en Pamplona en 1991, en las que se analizó el contenido del término “Renacimiento” y su introducción en España, reservaron espacio alguno a la orfebrería de la época, por lo que las conclusiones correspondientes, muy interesantes y válidas para otros campos artísticos, conllevaron también una visión incompleta y mutilada del arte hispano del quinientos<sup>10</sup>. La omisión se repitió en congresos posteriores dedicados al *Arte español en las épocas de transición*<sup>11</sup> o a *Los Clasicismos en el arte español*<sup>12</sup>, que ignoraron, salvo excepciones, al arte de la platería y a los plateros, poniéndose de nuevo de manifiesto el escaso interés que seguían despertando las artes decorativas entre la mayoría de los historiadores a la hora de incluirlas en el contexto y en la problemática general del arte hispano. Sin embargo, como todo estudioso ha podido comprobar, los comentarios y deducciones sobre la problemática de nuestro Renacimiento expuestos por Alfonso Rodríguez de Ceballos<sup>13</sup>, Víctor Nieto Alcalde<sup>14</sup> o Fernando Marías<sup>15</sup>, se pueden aplicar en gran medida al campo de la plata labrada. Pero hasta fechas muy recientes, sólo Juan de Arfe ha merecido la atención de los investigadores a la hora de abordar el problema del Clasicismo y de su significado, más por su calidad de teórico del arte y por sus conocimientos sobre arquitectura, anatomía y proporciones

---

<sup>9</sup> Desde el año 2001, el profesor Jesús Rivas Carmona viene promoviendo desde la universidad de Murcia la edición anual de volúmenes específicos sobre platería bajo el título genérico *Estudios de platería. San Eloy*, que, junto con los ciclos de conferencias impartidos al amparo de la festividad del santo, patrón de los plateros, se han convertido en auténticos foros de debate y de encuentro entre los especialistas. También el Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007), que se celebró en la Universidad de Sevilla el próximo mes de noviembre, ha reservado una sesión científica a las artes decorativas. Aunque los temas que se abordan son más generales que el que ahora nos preocupa, son síntomas inequívocos de la progresiva revalorización de tales materias.

<sup>10</sup> *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español, Príncipe de Viana*, 1991, anejo 10, año LII.

<sup>11</sup> *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte. El arte español en épocas de transición*, 2 vols., Madrid 1994.

<sup>12</sup> *Actas del X Congreso Español de Historia del Arte. Los Clasicismos en el Arte Español*, Madrid 1995.

<sup>13</sup> Rodríguez C. de Ceballos, A., “El Renacimiento en España”, en: *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento...*, 89-101. Pueden consultarse también en estas mismas jornadas los textos de Sebastián, S., “En torno al primer Renacimiento”, en: *Jornadas nacionales sobre el Renacimiento Español*, Pamplona 1991, 103-107 y Aramburu-Zabala, M. A., “El problema del clasicismo en la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XVI”, en: *Jornadas nacionales...*, 119-127.

<sup>14</sup> Nieto, V., “El problema de la asimilación del Renacimiento en España”, en: *El arte español en épocas de transición*, vol. I, Madrid 1994, 105-115.

<sup>15</sup> Marías, F., *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*, Madrid 1992, 24.

que por sus trabajos de plata labrada. Así se advierte en los estudios de Antonio Bonet Correa<sup>16</sup> y, más puntualmente, de Agustín Bustamante<sup>17</sup>. De hecho, también Francisco Pacheco, Antonio Palomino o Ventura Rodríguez habían valorado ya en diferentes ocasiones desde el siglo XVII éstas y otras habilidades del platero, como su interés por el dibujo o por las proporciones, porque se acercaban a sus respectivos intereses y quehaceres profesionales<sup>18</sup>.

En cuanto a los estudios específicos, si prescindimos de los diccionarios, catálogos, inventarios, repertorios de documentos y exposiciones que, desde 1800 han exhumado numerosas noticias documentales sobre obras y artífices, puede decirse que los primeros trabajos sobre platería española que prestan cierta atención crítica a la problemática del Renacimiento y que tratan de articular de manera coherente su introducción en España y su periodicidad a lo largo del XVI datan de finales del siglo XIX, como los de Juan Facundo Riaño o el barón Charles Davillier publicados en 1879<sup>19</sup>. Pero fue Narciso Sentenach el que realizó la primera síntesis sobre la historia de la platería española a comienzos del siglo XX<sup>20</sup>. En el capítulo que dedica al Renacimiento critica la incongruencia del término plateresco acuñado por Ortiz de Zúñiga para definir un estilo arquitectónico; distingue el trabajo de “mazonería”, o gótico, del renacentista; menciona la técnica del torneado, impuesta por Juan Ruiz el Vandalino, y las consiguientes piezas abalaustradas como algo característico del nuevo estilo y califica a los plateros de su generación como los auténticos introductores de las formas italianas en la orfebrería española, para concluir que, en el Renacimiento, la orfebrería imita a la arquitectura y no al contrario. Su conocimiento de la *Varia Commensuración* de Juan de Arfe, que constituye la primera y más antigua fuente para el estudio de la evolución del Renacimiento en nuestro país, así como el manejo de la bibliografía más significativa publicada hasta el momento, le permitieron dar

---

<sup>16</sup> de Arfe, J., *De Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura*, en Sevilla, Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de Leon, 1587 (Biblioteca Nacional, V/1202) (edición facsímil del Ministerio de Educación y Ciencia, 1974 y 1976, con prólogo de A. Bonet Correa). Bonet, A., *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid 1993, 37-104.

<sup>17</sup> Marías, F./ Bustamante, A., en: *Los Clasicismos y el arte español*. Bustamante, A., “El canon en la escultura española del siglo XVI”, en: *La visión del Mundo Clásico en el arte español*, Madrid 1993, 81-98.

<sup>18</sup> Por ejemplo, Pacheco, F., *El arte de la pintura*, (edición, introducción y notas de B. Bassegoda i Hugas), Madrid 1990, 385. Palomino de Castro y Velasco, A., *Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid 1947, con prólogo de J. A. Ceán Bermúdez, 808-809.

<sup>19</sup> Riaño, J. F., *The industrial arts in Spain*, London 1879. Davillier, Ch., *Recherches su l'orfèvrerie en Espagne au moyen age et a la renaissance*, Paris 1879.

<sup>20</sup> Sentenach, N., *Bosquejo histórico sobre la orfebrería española*, Madrid 1909.

una visión global del panorama del XVI<sup>21</sup>. Poco después, Durán i Cañameras hacía hincapié en la singularidad de la platería catalana<sup>22</sup> y, algo más tarde, el alemán Carl Justi escribía la primera monografía sobre la familia de los Arfe<sup>23</sup>. Su casi inmediata traducción al castellano facilitó su conocimiento y difusión en España<sup>24</sup>. En 1920, el español Francisco Javier Sánchez Cantón, apoyándose de nuevo en la *Varia*, profundizaba en el estudio de esta familia de artífices estableciendo la secuencia de tres generaciones sucesivas y la división del siglo XVI en tercios, marcados cada uno de ellos por cada uno de los miembros de la dinastía familiar a los que otorgaba diferentes grados de asimilación del Renacimiento<sup>25</sup>. Pese a su parcial incomprensión de la labor de Juan de Arfe, al que acusa de haber introducido el “seco Clasicismo de Herrera en flagrante contradicción con el repertorio decorativo de sus obras de plata”, la obra de Sánchez Cantón marcó un hito importante para los estudios posteriores de la platería española del quinientos y determinó la tradicional división en tercios con que todavía hoy se aborda. Poco después, la tesis doctoral del profesor Angulo Iñiguez sobre orfebrería sevillana supuso la primera monografía sobre un centro platero de primer orden, así como la primera vez que se prestaba atención a las estampas europeas y a la arquitectura contemporánea como fuentes fundamentales para la incorporación de los temas decorativos del Mundo Clásico por parte de los artífices<sup>26</sup>. No obstante, será el trabajo sobre orfebrería de Canarias publicado por Hernández Perera a mediados del siglo XX el que señale el arranque de los modernos estudios de orfebrería en nuestro país. Sus capítulos sobre Renacimiento, en los que llega a calificar a Francisco Becerril del “Benvenuto español”, incluyen el estudio de las familias de plateros más importantes de la Península como los Becerril y los Arfe así como los centros peninsulares en los que trabajaron, haciendo algunas interesantes aportaciones sobre el papel jugado por éstos y por otros artífices en la introducción de las formas italianas<sup>27</sup>. Años más tarde, Santiago Alcolea señalaba el descenso de calidad que se produjo durante el siglo XVI en las platerías de las regiones abiertas al Mediterráneo y en su retraso en la introducción del Renacimiento, a pesar de las

<sup>21</sup> Aparte de la *Varia*, recoge las noticias sobre platería dispersas en diccionarios, catálogos u obras de carácter general, así como las más específicas y recientes de Ramírez de Arellano, R., *Estudio sobre la historia de la orfebrería en Córdoba*, Colección de Documentos Inéditos para la Historia del Arte, vol. CVII, Madrid 1893 y Leguina, E., *La plata española*, Madrid 1894.

<sup>22</sup> Durán, F., “La orfebrería catalana”: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* XXXIII, 1914, 79-117/ 249-302; XXXV, 1916, 25-58.

<sup>23</sup> Justi, C., “Die Goldschmiedefamilie der Arphe”: *Miscellaneem aus drei jahrhundertten Spanischen Kunstlebens* I, Berlin 1908, 269-290.

<sup>24</sup> Ovejero, E., “Estudio sobre la familia de los Arfe”: *Estudios de arte español* I, Madrid 1913, 231-251.

<sup>25</sup> Sánchez Cantón, F. J., *Los Arfe*, Madrid 1920.

<sup>26</sup> Ángulo, D., *Orfebrería sevillana*, Sevilla 1925.

<sup>27</sup> Hernández Perera, J., *Orfebrería de Canarias*, Madrid 1955, 81-108.

profundas relaciones que habían existido entre estas zonas geográficas y el reino de Nápoles a lo largo del siglo XV, frente a la vitalidad de otros centros peninsulares, y efectuaba un análisis global de la orfebrería española dividiéndola en tres fases sucesivas a las que da el nombre de cada uno de los tres Arfe, de acuerdo con los criterios defendidos por Sánchez Cantón<sup>28</sup>.

En el año 1968, el catálogo de Charles Oman sobre los fondos de platería española del Victoria & Albert Museum dio a conocer numerosas piezas renacentistas españolas que sirvieron de referencia y de comparación a los investigadores posteriores<sup>29</sup>. Además de señalar la vitalidad y desarrollo de la platería castellana de XVI, Oman estableció la periodicidad del estilo en primer Renacimiento, Renacimiento tardío y Manierismo, aparte de recoger también la denominación de “estilo Felipe II” acuñada por Ramírez de Arellano. En estos momentos se estaban planteando ya las primeras tesis doctorales sobre platería española dirigidas por Angulo Iñiguez, García Gainza, Hernández Perera o Juan José Martín González, que dieron lugar, desde 1976 en adelante, a una primera oleada de publicaciones sobre destacados centros plateros, iniciándose entonces una brillante y ascendente trayectoria en los estudios de la orfebrería española que ha llegado hasta hoy día<sup>30</sup>. En consecuencia, con las salvedades que hemos hecho en páginas anteriores, la bibliografía sobre su historia, en general, y sobre el Renacimiento, en particular, ha experimentado un notable desarrollo. Además de la localización y catalogación de las piezas, los autores han tratado de establecer las fases estilísticas sucesivas y su contenido en cada centro platero. Por otra parte, algunas tesis doctorales se dedicaron de manera exclusiva al estudio del siglo XVI en los centros fundamentales de León, Cuenca o Burgos, entre otros, lo que ha permitido ir desvelando muchas incógnitas sobre la llegada y asimilación del Clasicismo<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Alcolea, S., *Artes decorativas en la España Cristiana*, Madrid 1975, 166-208.

<sup>29</sup> Oman, Ch., *The golden age of hispanic silver 1400-1665*, London 1968. Menor difusión y trascendencia tuvo la obra de Johnson, A. M., *Hispanic silverwork*, Nueva York 1944.

<sup>30</sup> La primera tesis Doctoral que se publicó, aparte de las de Angulo Iñiguez y Hernández Perera, fue la de Sanz Serrano, M<sup>a</sup> J., *La orfebrería sevillana del Barroco*, 2 vols., Sevilla 1976, que, a pesar de su título incluye un extenso capítulo sobre el Renacimiento. Después, Brasas, J. C., *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid 1980. Esteras, C., *Orfebrería de Teruel y su provincia*, 2 vols., Teruel 1980. Heredia, M. C., *La orfebrería en la provincia de Huelva*, 2 vols., Huelva 1980. Arnáez, E., *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*, 3 vols., Madrid 1983. A partir de aquí el incremento de la bibliografía especializada permitió que Cruz, J.M., “Platería”, en: Bonet, A., (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid 1982, 65-157 pudiese realizar una síntesis actualizada de la platería española. Desde entonces, los estudios se han multiplicado.

<sup>31</sup> López-Yarto, A., *La orfebrería en el siglo XVI en la provincia de Cuenca*, Cuenca 1998. Herráez, M. V., *Arte del Renacimiento en León. Orfebrería*, León 1997; Barrón, A., *La época dorada de la platería burgalesa*, 2 vols., Burgos 1999.

Un esfuerzo de conjunto muy ambicioso constituyó la exposición monumental sobre la platería castellano leonesa en la época de los Austrias Mayores, en la que se hizo un estado de la cuestión sobre cada uno de los centros significativos<sup>32</sup>. En casi todos ellos se ha señalado la conexión, y quizás cierta dependencia, de la platería respecto de los escultores y arquitectos contemporáneos a la hora de incorporar las formas italianas, así como los débitos a las estampas o a los tratados de arte, al gusto de la clientela, a los viajes e intercambios comerciales, etc., es decir a las mismas razones que motivaron la llegada e incorporación de las formas italianas renacentistas en otras parcelas del arte, por lo que se puede afirmar, como indicó Barrón, que la platería y las llamadas artes mayores evolucionaron al unísono. Casi siempre se ha optado por la división en tres etapas que se aproximan a los tres tercios en que se divide el siglo, pero la terminología para definirlos no es uniforme, sobre todo por lo que respecta al primero y al último tercio del XVI, para el que se han propuesto términos muy distintos, como luego veremos.

### EL MARCO HISTÓRICO.

El final de la Edad Media y el comienzo de la Moderna trajo consigo una serie de hechos históricos, culturales y artísticos que tuvieron repercusiones trascendentales para todo el occidente europeo. La caída de Granada en el año 1492 supuso el final de la Reconquista española iniciada varios siglos atrás. El Descubrimiento de América amplió de manera espectacular los horizontes del hombre de la época con importantísimas consecuencias políticas, comerciales y económicas para España. A lo largo del XVI, tuvieron lugar otros hechos no menos significativos, como la expansión y la crisis del Imperio, la Reforma protestante y la consiguiente Contrarreforma católica promovida por el concilio de Trento, o la difusión del Clasicismo y Manierismo italiano como fenómeno europeo.

Este "largo siglo XVI"<sup>33</sup>, articulado en España por el reinado de los Reyes Católicos y de los Austrias Mayores, y en el transcurso del cual se introduce el Renacimiento en la Península Ibérica, es también la Edad de Oro de la platería española, continuación y culminación de la etapa anterior en la que los plateros de la Baja Edad Media habían iniciado una fecunda y meritoria actividad artística<sup>34</sup>. Las causas de este flo-

<sup>32</sup> Casaseca, A., (comisario), *La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid 1999.

<sup>33</sup> Así lo define Marías, F., *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid 1989.

<sup>34</sup> Ejemplos expresivos del florecimiento de la platería en la Baja Edad Media en Heredia, M. C./ Orbe, M., *Platería de Navarra I. Edad Media*, Pamplona 1986; de Dalmases, N., *Orfebrería catalana medieval: Barcelona 1300-1500 (Aproximació a l'estudi)*, 2 vols., Barcelona 1992. Domengue i Mesquida, J., *L'argenteria sacra a les esglésies de Mallorca (Segles XIV.XVI)*, Palma de Mallorca 1991. Barrón, A., *La época dorada de la platería burgalesa*, vol., I, Burgos 1999. *La época dorada...*, Vol. I, Burgos, 1999, pp. 112-197.

recimiento son variadas y de diversa índole, y no todas tienen que ver con la asunción de Italia y de lo italiano. Por el contrario, los comienzos del siglo aparecen marcados por el mantenimiento de las relaciones comerciales entre Castilla y los Países Bajos. Estos contactos se basaban en la tradicional exportación de lana merina castellana como materia prima para los paños de Flandes, pero se consolidaron tras la creación del Consulado de Mar en Burgos en 1494 y posibilitaron un activo tráfico marítimo fomentado por numerosos comerciantes castellanos que se establecieron en Brujas y en otras ciudades flamencas, y viceversa<sup>35</sup>. A reforzar estas conexiones se sumaron razones políticas debido a los fuertes vínculos que se establecieron entre la monarquía española y la borgoñona a raíz del matrimonio entre el príncipe don Juan, primogénito de los Reyes Católicos, y Margarita de Austria en 1496 ó la posterior ceremonia de acatamiento a la princesa Juana y a su marido Felipe el Hermoso, hijo de Maximiliano I, por las cortes de Toledo en el año 1502. La subida de Carlos V al trono español en 1516 y su posterior nombramiento como Emperador de Alemania, terminó de afianzar las relaciones de España con el Norte y Centro de Europa.

En consecuencia, la importación de piezas de plata, repertorios de estampas y muestras de platero, nórdicas, flamencas o alemanas, a través de las ferias y mercados de Medina del Campo, Villalón o Medina de Rioseco se mantuvo pujante a lo largo de toda la primera mitad del siglo<sup>36</sup>. Paralelamente se produjo una continua afluencia de artistas centroeuropeos, que venían a comerciar o a establecerse en las principales ciudades castellanas, atraídos por las posibilidades de trabajo de sus catedrales<sup>37</sup>. Entre los numerosos plateros que llegaron a España<sup>38</sup>, el establecimiento en León en el año 1501 del maestro Enrique de Arfe marca el punto de partida del auge de su platería<sup>39</sup>. Burgos, Toledo, Valladolid y otros muchos centros se vieron favorecidas por este tráfico artístico. Estas circunstancias unidas a la presencia de escultores, pintores y arquitectos flamencos y al renovado interés por las formas góticas tuvieron como consecuencia el espléndido desarrollo del arte hispano flamenco

<sup>35</sup> Además de la obra fundamental de Carande, R., *Carlos V y sus banqueros*, vol. I, Madrid 1987, 107/ 271, puede consultarse Basas, M., *El consulado de Burgos en el siglo XVI*, Burgos 1995, 29 ss.

<sup>36</sup> Redondo, M<sup>a</sup> J., “Importación de obras de arte flamencas en Castilla a comienzos del siglo XVI: un ejemplo en Medina de Rioseco (Valladolid)”, en: *Homenaje al profesor Montenegro. Estudios de Historia Antigua*, Valladolid 2000, 837-842. Barrón, A., “La platería en Castilla y León”, en: *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña 2000, 42-44.

<sup>37</sup> Sobre este fenómeno han tratado Brans, I., *Isabel la Católica y el arte hispano flamenco*, Madrid 1952 ó Herráez, M<sup>a</sup> V., “Artistas flamencos en León durante la segunda mitad del XV y comienzos del XVI”: *Estudios Humanísticos* 8, 1986, 191-199.

<sup>38</sup> Heredia, M. C., “La platería germánica en la época del Emperador y la repercusión de los modelos centroeuropeos en la Península”, en: *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña 2000, 101-115.

<sup>39</sup> Hérraez, M<sup>a</sup> V., *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León*, León 1988.

que, al menos en Castilla, sobrepasa en ocasiones la mitad del siglo XVI, incluso en los centros más vanguardistas. Por lo tanto, conviene resaltar que todos estos factores se produjeron al margen de Italia y que afectaron, aunque con distinto grado de profundidad, a toda la Península, por lo que ralentizaron, en lugar de acelerar, la llegada del Renacimiento a nuestro país.

Paralelamente, los contactos con Italia permitían la lenta pero progresiva difusión de las modas italianas. En Burgos existió un activo comercio con Florencia desde comienzos de siglo<sup>40</sup>. A Toledo, Alcalá, Ávila, Granada o Sevilla arribaron mármoles italianos de diversa procedencia<sup>41</sup>. La ciudad del Betis, por ejemplo, por sus privilegiadas condiciones, actuó, al decir de Morales Padrón, como un fuerte imán que atrajo y retuvo a algunos artistas, como Torrigiano, aunque la introducción de piezas y mármoles italianos se debió sobre todo al interés e iniciativa de don Fadrique Enríquez de Ribera<sup>42</sup>. También los comerciantes y banqueros genoveses, como los Pinelo o los Espínola, y, en menor medida, los florentinos jugaron un papel destacado en la economía y en la sociedad hispalense<sup>43</sup>. El regreso de las “águilas” de nuestro Renacimiento, es decir, Pedro Machuca, Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloé y Alonso Berruguete, que se habían formado en Italia, contribuyó de manera decisiva a la difusión del Clasicismo por España<sup>44</sup>.

Estas circunstancias posibilitaron que, desde la segunda mitad de los años veinte, una generación de artífices plateros de primera fila, entre los que se cuentan Francisco Becerril en Cuenca, Antonio de Arfe en Santiago de Compostela, León y Valladolid, Juan Francisco en Alcalá de Henares, Juan Ruiz el Vandalino en Sevilla, Córdoba y Jaén, Juan de Horna en Burgos o Pedro Lamaison en Zaragoza comenzaran a incorporar de manera consciente las nuevas formas renacentistas en la platería española, aunque ninguno de ellos había viajado a Italia<sup>45</sup>.

---

<sup>40</sup> Río de la Hoz, I., “Presencia de la cultura italiana en Burgos. Documentos del siglo XVI”, en: *Actas del XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte. El Mediterráneo y el arte español*, Valencia 1996, 148-153.

<sup>41</sup> Hernández Perera, J., *Escultores florentinos en España*, Madrid 1957.

<sup>42</sup> Sobre la transformación general de Sevilla a lo largo del XVI puede consultarse Lleó, V., *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla 1979.

<sup>43</sup> Morales, F., *La Sevilla del quinientos*, Sevilla 1977, 79-81.

<sup>44</sup> Gómez Moreno, M., *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid 1983.

<sup>45</sup> Un completo estudio y valoración de cada uno de estos centros en Brasas, J.C., *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid 1980. Cruz Valdovinos, J. M., *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla 1992. Herráez, M<sup>a</sup> V., *Arte del Renacimiento en León. Orfebrería*, León 1997; *Enrique de Arfe y la Orfebrería Gótica en León*, León 1998. Barrón, A., *La época dorada de la platería burgalesa*, Burgos 1998. López-Yarto, A., *La orfebrería del siglo XVI en la provincia de Cuenca*, Cuenca 1998. Heredia, M. C./López-Yarto, A., *La Edad de Oro de la platería complutense*, Madrid 2001. Un análisis global de algunos de estos maestros en Sanz Serrano, M. J., *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*, Córdoba 2000.

Por otra parte, a lo largo de los años cuarenta se descubren las minas de plata de Potosí, Guanajuato, Zacatecas y Huancavelica con el consiguiente aumento de la plata en circulación<sup>46</sup>, que era la principal fuente de materia prima para los orfebres, y se reactiva la producción de mercurio en las minas de Almadén<sup>47</sup>. Estos hallazgos conllevaron, de manera paralela, la progresiva demanda de piezas de plata por parte de la clientela noble y eclesiástica, como signo externo de ostentación o para el mayor esplendor del culto religioso<sup>48</sup>.

La celebración del Concilio de Trento y la posterior divulgación de su doctrina a través de las respectivas Constituciones Sinodales de las diócesis españolas tuvo también importantes consecuencias litúrgicas y repercusiones muy directas en la demanda de piezas de plata por parte de las iglesias<sup>49</sup>, pero también contribuyó a implantar el Clasicismo y el Romanismo, que se introdujo en España de mano de Gaspar Becerra a su vuelta de Italia en 1557. La doctrina de la Eucaristía, definidas en las Sesiones XIII y XXII del Concilio<sup>50</sup>, unida al desarrollo de la fiesta y de la procesión del Corpus Christi, dio lugar a la proliferación de piezas eucarísticas de plata, desde cálices y copones hasta sagrarios y custodias, portátiles o procesionales, al tiempo que el estilo y la iconografía se modificaban para ajustarse a las indicaciones conciliares<sup>51</sup>.

Por su parte, el culto a los santos y a las reliquias, subrayada en la Sesión XXV propició la implantación de una nueva imagen religiosa y de un nuevo lenguaje ornamental, así como la construcción de numerosos relicarios y arquetas de plata por toda la Península a partir de la segunda mitad del XVI<sup>52</sup>. Sirvan de ejemplo las magníficas urnas de San Eugenio y de Santa Leocadia de la catedral de Toledo, obras de

<sup>46</sup> La llegada de la plata y el oro a Sevilla y sus consecuencias ha sido analizado por Hamilton, E. J., *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501-1650*, Barcelona 1975.

<sup>47</sup> Hernández Sobrino, A., “La minería del azogue en Almadén durante los siglos XVI-XVII”, en: *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*, Madrid 1999, 213-230.

<sup>48</sup> Sobre los usos de la platería en el siglo XVI puede consultarse López-Yarto, A., “Nuevas vías de investigación en la historia de la platería española: la importancia social de la plata civil en la España del siglo XVI”, en: *Estudios de platería. San Eloy 2001*, Murcia 2001, 131-148.

<sup>49</sup> López de Ayala, I., *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Madrid 1856.

<sup>50</sup> Recogido por von der Osten Sacken, C., *El Escorial. Estudio iconológico*, Bilbao 1984, 52-54.

<sup>51</sup> Heredia, M. C., “De arte y de devociones eucarísticas. Tipología, funciones e iconografía de la custodia portátil”, en: *Estudios sobre platería. San Eloy 2002*, Murcia 2002, 163-181. Rivas, J., “El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias”, en: *Estudios de Platería. San Eloy 2003*, Murcia 2003, 515-536. El máximo ejemplo de renovación iconográfica después de Trento es el programa iconográfico de la custodia de la catedral de Sevilla, creado por el canónigo Pacheco, y plasmado y difundido por el propio Arfe en la pieza de plata y a través de la imprenta en su obra “Descripción de la traza y ornato de la custodia de Sevilla”. Un análisis de esta iconografía en Sanz Serrano, M<sup>a</sup> J., *Juan de Arfe y Villafaña y la custodia de Sevilla*, Sevilla 1978.

<sup>52</sup> Heredia, M. C., “Arte, Contrarreforma y devoción. El culto a las reliquias en Alcalá de Henares y sus repercusiones artísticas”, en: *Estudios sobre platería. San Eloy 2001*, Murcia 2001, 77-96. La importancia del Concilio de Trento para el arte de la platería es evidente.

Francisco Merino, o el conjunto mandado labrar por Felipe II para el Monasterio de El Escorial a Juan de Arfe<sup>53</sup>.

Todas estas circunstancias, que conllevaron un incremento importante de la demanda de obras de plata y que aumentaron las posibilidades de trabajo y la seguridad del colectivo de plateros, impulsaron también un cambio de mentalidad entre los artífices más cultos, en consonancia con las nuevas ideas procedentes de Italia tendentes a conseguir el reconocimiento del carácter ingenuo y liberal de su actividad profesional<sup>54</sup>. El cambio se venía gestando desde mediados del siglo XV a través de numerosos privilegios reales que los plateros habían ido consiguiendo desde los tiempos de Juan II y que fueron ratificados a lo largo del XVI en azarosos pleitos frente las autoridades municipales que pretendían recortarlos. En virtud de todas estas mercedes, los plateros fueron eximidos de alojar en sus casas a individuos de la comitiva real (Juan II, 1440; RRCC, 1489 y 1494; Carlos V, 1518 y Felipe II, 1562). También quedaban exentos, en ciertos casos, del pago de alcábalas, de formar parte de las levadas de soldados, de participar en la elección de cargos concejiles propios del estado llano o de contribuir a los gastos que generaba la procesión del Corpus Christi. De igual forma estaban autorizados a vestir trajes de seda ya que, como se dictaminó para los plateros de Toledo (Carlos V, 1523 y 1551), “no se proybia a los artífices y plateros el traer de la seda, porque su arte no era ofizio y ansi los Derechos les nombraban artífices y no oficiales”<sup>55</sup>.

Por su parte, los artífices salmantinos se negaron a mediados de siglo a ser incluidos en el repartimiento de alcábalas, porque “...dicho arte es noble porque su obra no se puede hacer sin tener ciencia ni noticia de algunas de las artes liberales... porque si el artífice platero primero no save y entiende el arte de la jumetria para la proposicion de la lonjitud de lo que labra o no sabe el arte y ciencia de la prespectiva para el dibujo y retrato de lo que quiere obrar si no sabe y entiende el arte y ciencia para el enmendar y entender los quilates y valor de el oro y plata, perlas, piedras y monedas, no puede ser artífice ni platero sin saber y entender las dichas ciencias y artes...”<sup>56</sup>. En parecidos términos se expresan los plateros de Palencia en el año 1551 ante el Emperador y los sevillanos en 1552, para defender sus intereses<sup>57</sup>.

Estos eran los aires renovadores que se respiraban entre los plateros castellanos a mediados del quinientos, en unos años en los que Juan de Arfe completaba su aprendizaje en Valladolid en el obrador de su padre e iniciaba su labor como maestro

<sup>53</sup> Sobre la Eucaristía y las reliquias en El Escorial, von der Osten Sacken, *El Escorial...*, 4 ss.

<sup>54</sup> Heredia, M. C., “Consideración social del platero en el siglo XVI”: *Historia Abierta* 30, 2002, 21-24.

<sup>55</sup> Gállego, J., *El pintor de artesano a artista*, Granada 1976, 15/ 71/140.

<sup>56</sup> Pérez Hernández, M., “La cofradía de San Eloy”, en: *La platería en la época de los Austrias Mayores*, Valladolid 1999, 67-68.

<sup>57</sup> Sanz Serrano, M<sup>a</sup> J., *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867*, Sevilla 1991, 51-54.

independiente. No obstante, la aceptación de los orfebres como artistas liberales y el reconocimiento de la platería como arte ingenuo fueron lentos y graduales a lo largo de la segunda mitad del siglo. Todavía en 1600, cuando Juan ya había publicado su *Varia Commensuración*, estas ideas chocaban con la intransigencia de determinados sectores de la sociedad, como denunció con duras frases Gaspar Gutiérrez de los Ríos en su *Noticia para la estimación de las artes y de la manera en que se conocen las que son liberales de las que son mecánicas y serviles*: “Verdad es, no lo niego, que por la gente vulgar, e idiota, sin ingenio y conocimiento de virtud, se menosprecian estas Artes, de la manera que las perlas y piedras preciosas por los puercos”<sup>58</sup>. Tan rotunda afirmación nos deja entrever el sentir de la época y nos permite intuir la diferencia de criterios entre los artistas más cultivados y el resto de sus conciudadanos y de muchos de sus colegas, máxime en una época en que las nuevas ideas de la Contrarreforma abortaron muchos de los cambios de mentalidad que se habían estado desarrollando a mediados de siglo. El famoso pleito que Juan de Arfe sostuvo contra los plateros de Burgos resulta de lo más expresivo al respecto<sup>59</sup>.

#### VÍAS DE PENETRACIÓN DEL CLASICISMO.

A lo largo del siglo XVI, las circunstancias económicas, culturales y artísticas ofrecían caracteres diversos en cada centro platero, por lo que la introducción y asimilación de las formas italianas no se produjo de manera idéntica y en el mismo momento en todo el territorio español. Teniendo en cuenta esta diversidad y lo difícil que resultaría hacer un análisis exhaustivo, nos limitaremos a señalar unos factores que, con variantes cuantitativas, cualitativas o cronológicas, afectaron a toda la geografía española. Al margen de la persistencia de la estética flamenca y del fuerte arraigo de la tradición, podemos establecer la llegada y asimilación del Clasicismo a través de varios caminos.

En primer lugar, hay que contar con la importación de plata labrada y la venida de plateros italianos a España desde comienzos del siglo XVI. Pero el conocimiento que hoy se tiene sobre estas cuestiones es muy fragmentario, tanto por la desaparición de muchas de las obras que se citan en los documentos, sobre todo de platería civil, como por la revisión todavía incompleta de muchos archivos eclesiásticos y de la nobleza o de otras fuentes escritas, como la literatura contemporánea o los testimonios de los viajeros<sup>60</sup>. A juzgar por los datos documentales conocidos, la llegada

<sup>58</sup> Desde que la recogió Gállego, J., *El pintor...*, 71, ha sido citada en varias ocasiones por estudiosos de la platería española.

<sup>59</sup> Lo dio a conocer Sánchez Cantón, F. J., *Los Arfe. Escultores de plata y oro*, Madrid 1920, 65-66 y ha sido objeto de variadas interpretaciones por parte de los historiadores posteriores, como es bien sabido.

<sup>60</sup> Muchas noticias aporta García Mercadal, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Valladolid 1989.

de obras italianas, civiles y religiosas, a través de los monarcas, la nobleza y el clero fue bastante intensa y continuada. Las causas fueron de índole política, religiosa, comercial o artística (intercambios, donaciones, esplendor del culto, regalos diplomáticos, compras motivadas por el gusto artístico o coleccionista, etc.), pero, incluso muchas obras civiles, acabaron destinadas a usos litúrgicos a través de donaciones o mandas testamentarias. En cambio, apenas hubo plateros italianos que se establecieran en España. En el año 1548 se concluyó la desaparecida custodia que en 1936 se encontraba en la Colegiata de Gandía y que tradicionalmente se creía obra del napolitano de Benevento Antonino Sancho, monje del monasterio de San Jerónimo de Cotalba, de quien ignoramos cualquier otro dato<sup>61</sup>. Esta pieza sirvió de inspiración para los artífices valencianos, pero su traza renacentista ofrece un diseño y un lenguaje decorativo deudores de los trabajos del conquense Francisco Becerril<sup>62</sup>, por lo que hay que suponer que su formación tuvo lugar a partir de artífices y de modelos españoles y no italianos. Algo parecido podríamos comentar en el caso del genovés Jerónimo Corseto, al que luego aludiremos. Por el contrario, si el busto relicario del manto de la Virgen (1500-1513) que se guarda en la catedral de Valencia fuese obra de un italiano, como se ha insinuado recientemente, tendríamos en él el punto de partida de una tipología inspirada en los retratos florentinos del Quattrocento, que alcanzó éxito durante todo el siglo XVI por Aragón, Cataluña y Navarra<sup>63</sup>. Así lo demuestra, por ejemplo, el busto relicario de Santa Úrsula, de la catedral de Pamplona, labrado por Juan de Ochovi el menor en el año 1538 (fig. 1)<sup>64</sup>.

Por otra parte, Francisco Pacheco nos cuenta en su *Tratado de la Pintura* que el platero italiano Juan Bautista Franconio trajo a Sevilla en 1597 un Crucificado de cuatro clavos, con los pies cruzados, anatomía apolínea y exiguo paño de pureza, procedente de un pequeño vaciado en bronce de Miguel Ángel, que regaló a Pablo de Céspedes tras hacer varias copias para pintores y escultores sevillanos<sup>65</sup>. Aunque el original que llegó de Italia parece obra de Jacopo del Duca, su repercusión directa en la platería española de finales del Clasicismo está confirmada por los ejemplares que todavía existen en Valladolid y su provincia<sup>66</sup> o en el Museo de Astorga. La iconografía se recogió también en Sevilla en torno a 1600 en la anónima cruz patriarcal de plata, que el arzobispo Juan de Palafox y Cardona donó a la catedral en 1701 (fig. 2)

<sup>61</sup> Alcolea, S., *Artes decorativas...*, 196 y fig. 236.

<sup>62</sup> Esta semejanza también la observó Cruz Valdovinos, J. M., "Platería", en: Bartolomé, A., *Las artes decorativas en España*, vol. II, Madrid 1999, 576.

<sup>63</sup> de Dalmases, N., "Busto-relicario del manto de la Virgen", en: *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña 2000, 170.

<sup>64</sup> Heredia, M. C./ Orbe, M., *Orfebrería de Navarra 2...*, 22-23.

<sup>65</sup> Pacheco, *El arte...*, 725.

<sup>66</sup> Brasas, J. C., *La platería vallisoletana...*, 186-187 recogió la problemática y la bibliografía sobre este tema.

o en el Cristo de los Cálices del escultor Juan Martínez Montañés<sup>67</sup> y el propio Pacheco contribuyó a difundirla como modelo iconográfico para escultores y pintores.

Se conservan todavía alrededor de medio centenar de piezas italianas del Renacimiento en iglesias, museos o colecciones privadas españolas, procedentes de Génova, Roma, Venecia o Nápoles y fechables desde la segunda mitad del siglo XV hasta finales del XVI inclusive. Pero la mayoría no cuentan a la hora de establecer un posible punto de partida para la recepción del Renacimiento en la platería de nuestro país, porque han sido adquiridas recientemente en el mercado del arte a través de anticuarios o subastas y porque en ocasiones se ignora cuál fue su primer destino. Así sucede, por ejemplo, con varias piezas del Museo Lázaro Galdiano<sup>68</sup>, excepto la espada con su vaina, obra del romano Giacomo Magnolino, que Inocencio VIII había regalado en 1486 al conde de Tendilla don Iñigo López de Mendoza y que el coleccionista José Lázaro Galdiano recuperó en Múnich<sup>69</sup>. Entre las piezas milanesas, existe una copa con tapa de fines del XV de colección privada, mientras que la cruz procesional del Museo Arqueológico Nacional procede de la compra a un particular en el año 1888 y se desconoce su anterior emplazamiento. Al coleccionismo privado se adscriben también dos saleros de la segunda mitad del XVI fabricados en el Véneto, así como un tercer ejemplar milanés de plata y cristal de roca<sup>70</sup>.

Otras obras que se conservan en instituciones religiosas, llegaron a España al filo del 1600, en unos momentos en que el Clasicismo en la Península iniciaba unos derroteros marcados por el impacto de la arquitectura de El Escorial mejor que por los modelos europeos. Por lo tanto, su influencia debió ser también muy reducida. En este apartado incluimos varios de los relicarios milaneses de plata y cristal de roca o de plata y madera de ébano, de hacia 1600, que el condestable Juan Fernández de Velasco y la condesa de Haro Juana de Cardona y Aragón regalaron al monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar (Burgos) en 1610 y 1609, respectivamente. Otro relicario italiano que el pontífice Clemente VIII regaló a los Condestables de Castilla entre 1592 y 1605 se guarda hoy en la catedral de Burgos<sup>71</sup>.

De Roma procede el portapaz de plata dorada, piedras y esmaltes, del segundo cuarto del siglo XVI que se conserva en el Museo de la catedral de Albarracín (Teruel),

<sup>67</sup> Ravé, J. L., "Crucificado", en: *Velázquez y Sevilla. Catálogo*, Sevilla 1999, 56-57.

<sup>68</sup> Estas piezas del Museo Lázaro, igual que la cuchara y el tenedor italianos de plata y pórvido, han sido recientemente objeto de revisión por parte de Cruz Valdovinos, J. M., *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid 2000, núms. 6/ 7/ 51/ 52.

<sup>69</sup> La documentó Cruz Valdovinos, J. M., *Platería europea en España (1300-1700)*, Madrid 1997, 17.

<sup>70</sup> Todas estas obras han sido recogidas por Cruz Valdovinos, J. M., *Platería europea...*, 88/ 112/ 161-170.

<sup>71</sup> Barrón, A., *La época dorada...*, 431-434.

a donde llegó en tiempos del obispo don Vicente Roca de la Serna (1606-1609)<sup>72</sup>. La fuente del museo de la catedral de Zaragoza se labró en Nápoles entre 1593 y 1618. Fue propiedad de don Pedro Fajardo de Zúñiga y Requesens, V marqués de los Vélez y virrey de Aragón (1630-35) y de Sicilia (1644-47), y después perteneció a don Antonio Ibáñez de la Riba Herrera quien, a su muerte en el año 1710, la legó a la basílica del Pilar<sup>73</sup>. Tampoco llegó a la catedral de Albarracín hasta el siglo XVIII, por donación del deán don Agustín Roa, el salero hechura de pez, de cristal de roca y oro, labrado en un taller de Milán durante el último cuarto del XVI<sup>74</sup>.

Entre los pocos objetos que ingresaron en instituciones españolas en fechas inmediatas a su fabricación se cuenta, en cambio, una maza de plata con marcas de Nápoles y con las armas episcopales del donante bajo las del pontífice Clemente VII (1523-34), resto del legado de don Iñigo López de Mendoza a la catedral de Burgos en el primer tercio del XVI. El prelado burgalés fue nombrado obispo de la diócesis en 1529, cardenal en 1530 y estuvo en Nápoles y Roma al servicio del Emperador entre aquella fecha y 1533 en que regresó a Burgos<sup>75</sup>. En esta misma sede y en otras iglesias de la diócesis se localizan todavía algunas de las obras labradas por los italianos Bernardino de Nápoles y Jerónimo Corseto que se establecieron de por vida en la capital castellana<sup>76</sup> o de Bernardino el milanés, activo en Córdoba durante el primer cuarto del siglo<sup>77</sup>. La actividad del primero en Burgos se documenta entre 1549 y 1578, mientras que la del segundo, platero y escultor, se extiende desde 1561 a 1592, aunque se supone que pudo llegar a España con los italianos que acompañaron a Gaspar Becerra en 1557. Aparte de un grupo de cruces de gajos según modelos tradicionales castellanos, lo mejor de la producción de ambos artífices son sendas cruces de las iglesias de Los Balbases, de brazos abalaustrados, acordes con la tipología local creada por Juan de Horna, pero con ornamentación manierista y calidad, de marcado acento italiano, superior a la de los trabajos contemporáneos de sus colegas burgaleses<sup>78</sup>.

<sup>72</sup> Esteras, C., *Orfebrería de Teruel y su provincia*, Teruel 1980, vol. I: figg. 109-110; vol. II, 188-189.

<sup>73</sup> Sobre la problemática de esta espléndida pieza y sobre su complicada iconografía puede consultarse Esteban, J. F., "Bandeja del virrey Pedro Fajardo de Zúñiga", en: *El espejo de nuestra historia*, Zaragoza 1991, 358-359. Esteras, C., "Fuente", en: *Jocalías para un aniversario*, Zaragoza 1995, 136-140. Cruz Valdovinos, J. M., *Platería europea...*, 171-175.

<sup>74</sup> Esteras, C., *Orfebrería de Teruel...*, vol. I, fig. 121; vol. II, 201.

<sup>75</sup> Barrón, *La época dorada...*, 430.

<sup>76</sup> Barrón, *La época dorada...*, vol. I, 208-212; vol. II, 159-163/ 76-82.

<sup>77</sup> Moreno, F., *Platería cordobesa*, Córdoba 2006, 43.

<sup>78</sup> Sobre Corseto puede consultarse también el trabajo monográfico de Barrón, F., "Jerónimo Corseto y Pedro García Montero": *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid* LXII, 1996, 359-385.

Durante la segunda mitad del quinientos se labraron tres arquetas de plata con molduras de madera de ébano y relieves mitológicos, que se localizan hoy en los museos diocesanos de Palencia y Alcalá de Henares y en la parroquia de Fuensalida. Aquélla incorpora relieves con personificaciones de los Elementos y ésta dos momentos diferentes del Juicio de Paris. La de Palencia sirve hoy como arqueta eucarística y se cree que la trajo de Roma don Francisco Reinoso, canónigo de la catedral, secretario del pontífice Pío V y, más tarde, obispo de Córdoba<sup>79</sup>. La de Fuensalida perteneció a su cuarto conde Pedro López de Ayala, comendador de Castilla, mayor-domo mayor de Felipe II y miembro del Consejo de Guerra, que la debió de adquirir en uno de sus viajes a Italia y la donó a la parroquia en 1598 con el deseo expreso de que se utilizase para guardar la Sagrada Forma<sup>80</sup>. La semejanza de la de Alcalá con las anteriores permite suponer igual origen italiano y apunta a un importante donante, quizás el cardenal arzobispo de Toledo don Bernardo de Sandoval y Rojas<sup>81</sup>, a quien adjudicamos hace años la donación de otra arqueta de plata al monasterio complutense de Las Bernardas, fundación del prelado (fig. 3)<sup>82</sup>. Ignoramos la influencia que estas piezas pudieran ejercer en los artífices españoles. Documentalmente consta la ejecución de abundante platería civil con temática mitológica a lo largo del siglo XVI, por ejemplo algunos de los trabajos de Antonio o de Juan de Arfe para la nobleza. Pero las obras han desaparecido, salvo algún caso excepcional de procedencia europea, como el bufete del Museo de Artes Decorativas de Madrid, labrado en Augsburgo<sup>83</sup>.

Muchos mecenas y comitentes de las obras de plata, así como los mentores de algunos programas iconográficos, por su formación humanista o por sus viajes y contactos con Italia, jugaron un papel primordial a la hora de introducir las formas italianas. Pero sus esfuerzos e intereses hubieran sido estériles de no contar con artífices plateros a su servicio al corriente del nuevo lenguaje y capaces de recrearlo en sus obras. También hay que tener en cuenta, que los plateros españoles no viajaron a Italia en el siglo XVI. Por lo tanto, los vehículos para la transmisión de las formas renacen-

<sup>79</sup> La dio a conocer del Castillo, A., "Orfebrería religiosa en Palencia capital": *Institución Tello, Téllez Meneses* 37, 1976, 134. También la menciona Brasas, J. C., "Arqueta", en: *La platería en la época de los Austrias Mayores*, Valladolid 1999, 474-475.

<sup>80</sup> Martínez-Burgos, P., "Arqueta de 'el juicio de Paris'", en: *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid 1998, núm. 144.

<sup>81</sup> Heredia, M. C., "Sociedad, devoción y donaciones artísticas. Los SS.NN. Justo y Pastor de Alcalá de Henares", en: Cabañas, M., (coord.), *XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV al XX*, Madrid 2008, 639-650.

<sup>82</sup> Heredia, M. C./ López-Yarto, A., "Los triunfos del Emperador en las artes del metal", en: *IX Jornadas de Arte. El arte en las cortes de Carlos V y de Felipe II*, Madrid 1999, 373-375.

<sup>83</sup> Moya, G., "Mesa", en: *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña 2000, 142-143.

tistas, además de lo ya indicado, hay que buscarlos en las estampas italianas y europeas, en los tratados italianos y españoles o en las obras de los artistas españoles contemporáneos. Éstos son los auténticos cauces de la recepción del Clasicismo en nuestra platería del quinientos, según se desprende de la bibliografía específica sobre los centros más significativos<sup>84</sup>.

La difusión de estampas europeas por España y su utilización por parte de los artistas fue un fenómeno masivo que afectó a todos los campos del arte y que se desarrolló en oleadas sucesivas, solapándose en algunos momentos diferentes repertorios de distinta procedencia, algunos de los cuales se mantuvieron en uso durante muchos años. Desde el 1500 observamos cómo los grabados religiosos de Shongauer y Durero o los bestiones, hojarasca y demás motivos ornamentales de otros maestros nórdicos sirvieron de repertorios iconográficos y decorativos a los pintores y escultores castellanos<sup>85</sup>. Pero también en los obradores de platería se hizo frecuente uso de estos materiales, que los maestros intercambiaban entre sí favoreciendo su difusión y su uso continuado durante muchos años, en coexistencia con las novedades que iban llegando de Italia. El caso de las cruces de Mucientes (Valladolid) y de la Colegiata de Osuna (Sevilla), puede servir de ejemplo<sup>86</sup>. Su traza hispano flamenca, posible creación del vallisoletano Pedro de Ribadeo en la segunda década del siglo, se repite de manera inmediata en las del burgalés Martín de Covarrubias que incorporó sugerencias de su colega Bernardino de Porres. Por su parte, la iconografía, procedente de Durero y Shongauer y utilizada también por Enrique de Arfe, se mantiene parcialmente en la cruz de Villares de la Reina (Salamanca), labrada en la sexta década del siglo, donde Jerónimo Pérez, discípulo del complutense Juan Francisco, puso al día los temas y las composiciones a partir de estampas de Marco Antonio Raimondi y de otros grabadores italianos como Julio Bonasone<sup>87</sup>.

Para estas fechas, los repertorios renacentistas se habían adueñado ya de la platería europea y española. La sistematización de los modelos ornamentales del quinientos hecha por Alain Gruber, así como las claves de su difusión por Europa<sup>88</sup>, son aplica-

---

<sup>84</sup> La desaparición de casi toda la platería civil nos obliga a centrarnos casi exclusivamente en la religiosa. Pero sabemos que el escultor Francisco Giralte hacía diseños para plateros, algunos con temas mitológicos, que Antonio de Arfe labró para la nobleza numerosas piezas de ajuar doméstico o que su hijo Juan realizó un juego de aguamanil con los temas de Hércules y Anteo. Y los ejemplos podrían multiplicarse.

<sup>85</sup> Silva, P., *Pintura hispano flamenca castellana: Burgos y Palencia*, 3 vols., Valladolid 1990.

<sup>86</sup> Heredia, M. C., "Ejemplos de la difusión de modelos en la platería castellana": *Archivo Hispalense* 252, 2000, 81-99.

<sup>87</sup> Heredia, M. C., "Jerónimo Pérez, un discípulo desconocido del platero complutense Juan Francisco Faraz": *Goya* 263, 1998, 99-106.

<sup>88</sup> Gruber, A., (coord.), *Las artes decorativas en Europa. (Tomo I). Del Renacimiento al Barroco*, Madrid 2000.

bles, en general, al panorama español, salvo por lo que respecta a la transmisión de los motivos de lazo y de morescos, que en nuestro país obedeció a la persistencia del arte mudéjar autóctono, al margen de su redescubrimiento en Venecia o en otras ciudades<sup>89</sup>. No obstante, hay que tener en cuenta que la utilización de las estampas por los plateros españoles no siempre fue de primera mano, sino que se vio también impulsada indirectamente por el conocimiento directo de las obras de los pintores y escultores españoles contemporáneos y por los tratados de arte.

En cualquier caso, la afluencia de estampas a la Península y su existencia y uso en muchos talleres de platería es un hecho comprobado<sup>90</sup>. En torno a 1500 se produjo la llegada de una primera oleada de grabados con follajes, candelabros o grutescos de tipo lombardo. Muchos de ellos procedían de las recreaciones hechas en el círculo de Andrea Mantenga a partir de restos arqueológicos, de las pinturas de los palacios romanos imperiales o de la propia arquitectura lombarda y fueron grabados por Giovanni Pietro de Birago, Zoan Andrea de Mantua (1505), Nicoletto Roxes de Módena (1500-1512) o Giovanni Antonio de Brescia (1502-9). Al mismo tiempo, Agostino Musi, el veneciano, recuperaba en sus planchas los ornamentos del Ara Pacis<sup>91</sup>. La incorporación de algunos de estos temas, como delfines, bustos con o sin tocados de plumas, hojas de acanto, vasos, jarrones, volutas o estilizados candelabros de vástago filiforme, fue bastante inmediata, aunque se introdujeron de forma puntual y fragmentaria hasta los años veinte en piezas sustancialmente góticas o mudéjares. Así se advierte en la cruz parroquial de San Pedro, de Sanlúcar la Mayor (c. 1500); en obras del Burgalés Francisco de Pancorbo (cáliz de la catedral, 1517-19), o en el cáliz y cruz de la Magistral de Alcalá de Henares (fig. 4).

En la tercera década del siglo, las estampas de Marco Antonio Raimondi difundieron las grandes pinturas de Rafael y los grutescos de las logias vaticanas, creados por Giovanni de Udine y Perino del Vaga a partir de las pinturas de la Domus Aurea. Su reflejo en la platería española se observa hasta los años setenta del siglo XVI, como evidencia la cruz de Villares de la Reina antes citada. Estos repertorios, con la adición de las estampas de Eneas Vico desde 1541, alcanzaron su máximo desarrollo en los años cincuenta, enriquecidos de manera progresiva con láureas, jarrones, bustos vegetalizados, cabezas veladas, mascarones, guirnaldas o sargas de frutos y nuevas series de grutescos y candelabros con animales fantásticos o monstruosos, así como distintas especies de moluscos, rapaces, cuadrúpedos, etc. Las obras de los complu-

<sup>89</sup> Arbeteta, L., "Fuentes decorativas de la platería y joyería española en la época de Carlos V", en: *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña 2000, 21-40, ha intentado aplicar el estudio de Gruber al caso de la platería española.

<sup>90</sup> Véase, por ejemplo, Brasas, C., *La platería vallisoletana...*, 137.

<sup>91</sup> Recordemos también las pinturas al fresco de Pinturicchio en los Apartamentos Borgia del Vaticano, hechas por encargo del pontífice español Alejandro VI a finales del XV e inspiradas en la decoración de la Domus Aurea.

tenses Juan Francisco, Antonio Faraz o Juan de Escobedo testimonian esta incorporación en la platería española (figg. 5/ 6).

No obstante, a partir de los años cincuenta los grutescos comienzan a simplificarse y terminan desapareciendo, sustituidos de modo gradual por los repertorios de cartelas y cintas creadas en Fontainebleau por los florentinos Rosso y Primaticcio. El nuevo lenguaje se difunde por las estampas de Jacques Androuet du Cerceau (1550) y Rene Boyin, por una parte, y por Cornelis de Bos a partir de Cornelis Floris (1550), y por Vredeman de Vries (1566), por otra. El éxito y la recogida de estos nuevos temas del Manierismo internacional en las platerías españolas fueron notorios y marcaron el rumbo durante el tercer cuarto del siglo, al tiempo que adquirieron importancia los hermes o términos, con valor estructural o decorativo, integrados en ocasiones en el entramado geométrico de las cartelas, según los diseños de estos mismos grabadores. Las obras del toledano Marcos Hernández (fig. 7) y el complutense Gaspar de Guzmán en el arzobispado de Toledo<sup>92</sup> o las de los Ballesteros en el de Sevilla<sup>93</sup> ejemplifican esta tendencia, entre otros muchos artífices.

Los maestros anteriores habían ido introduciendo una progresiva geometrización en las trazas y en las decoraciones, pero el triunfo de la geometría irrumpe a finales de los años ochenta y señala un nuevo cambio de rumbo en la platería española, que se fue implantando por influencia de El Escorial, al margen de las estampas europeas<sup>94</sup>.

Papel importante en la incorporación del Clasicismo italiano tuvieron también los escultores y pintores españoles del XVI, sobre todo las llamadas Águilas de nuestro Renacimiento, ya que su formación en Italia y la pronta recogida de sus formas artísticas supuso un acicate para los orfebres ante la posibilidad de contar con repertorios inagotables de temas, próximos y de fácil acceso y consulta. No hay más que recordar que muchos motivos ornamentales del sepulcro de Cisneros, fachada de la universidad o escalera del palacio arzobispal de Alcalá, donde participaron Bartolomé

<sup>92</sup> Heredia, M. C./ López-Yarto, A., “Una aproximación a la obra del platero Marcos Hernández y a sus fuentes iconográficas y decorativas”: *Cuadernos de arte e iconografía* 16, 1999, 313-340. Heredia, M. C./ López-Yarto, A., “La cruz de Santorcaz, una obra desconocida del platero complutense Gaspar de Guzmán”: *Archivo Español de Arte* 283, 1998, 259-272.

<sup>93</sup> Sanz Serrano, M<sup>a</sup> J., *Orfebrería sevillana...*, vol. I., 335/ 346. Palomero, J. M., “Platería en la catedral de Sevilla”: *La catedral de Sevilla*, Sevilla 1984, 599-600. Cruz Valdovinos, J. M., *Cinco siglos...*, 210-223/ 357-359. Santos, A. J., “Platería renacentista sevillana en la provincia de Badajoz”: *Laboratorio de Arte* 15, 2002, 115-120.

<sup>94</sup> Por el contrario y frente a lo que cabría pensar, creemos que ni los repertorios del *Codex Escorialensis*, con su importante colección de dibujos del taller de Ghirlandaio, que el marqués de Cenete trajo a España a comienzos del XVI y que donó a la biblioteca de El Escorial, ni el Álbum de los duques del Infantado del Museo Lázaro Galdiano jugaran un papel importante en la incorporación de las formas decorativas renacentistas en la platería española, ya que su acceso estaría limitado a un entorno muy restringido.

Ordóñez, Rodrigo Gil de Hontañón y Alonso de Covarrubias<sup>95</sup>, entre otros artistas, fueron recreados en las cruces del complotense Juan Francisco labradas a mediados de siglo (fig. 8)<sup>96</sup>. En Burgos, la decoración de la Escalera Dorada de Diego de Siloé, inspirada en grabados de Antonio de Brescia, Fra Antonio de Monza, Agostino de Musi, Agostino Veneziano o Miguel Ángel, constituyó la fuente principal e imprescindible para la platería burgalesa durante cuarenta años, junto con las rejas labradas por Cristóbal de Andino, según reflejan la traza y decoración de la custodia de Silos o el portapaz de Juan de Horna, hoy en el Victoria & Albert Museum de Londres<sup>97</sup>. En Cuenca fue decisiva la temprana presencia de Esteban Jamete y de otros grandes decoradores renacentistas<sup>98</sup>. En Sevilla, debieron ser puntos de referencia la construcción del ayuntamiento y de la Capilla Real con sus superficies recubiertas de grutescos en las que intervinieron Gil de Hontañón, Martín de Gainza, Diego de Riaño y otros acreditados artistas durante varias décadas.

Por su parte, la escultura de Alonso Berruguete, establecido en 1523 en Valladolid, fue un referente para muchos plateros castellanos, leoneses y andaluces, comenzando por Antonio de Arfe y por su hijo Juan. Este último adoptó también su talante humanista y recogió sus proporciones en su obra teórica y práctica<sup>99</sup>. Pero su expresivismo alcanzó también a muchos trabajos de Juan Francisco en Alcalá de Henares, al conquense Francisco Becerril o al andaluz Juan Ruiz el vandalino (fig. 9)<sup>100</sup>.

Por último, el retablo de Astorga, que Gaspar Becerra trazó en 1557 en Valladolid, supuso un giro total en las estructuras en cuanto al uso coherente de los órdenes, claridad en las trazas y ornamentos más naturalistas, así como la adopción del Romanismo escultórico en la mayor parte de las platerías españolas. Estos cambios deben entenderse tanto por el impacto de la obra del baecetano como por la nueva mentalidad que estaba surgiendo en las fechas previas al Concilio de Trento y que cristalizarían, tras la conclusión del cónclave, en el establecimiento y difusión de una nueva imagen religiosa y de un nuevo lenguaje ornamental, naturalista, cristianizado y depurado de los temas paganos, que Becerra había recogido del salón de los estucos del palacio

<sup>95</sup> Mateo, I., “El programa humanista de la fachada de la universidad de Alcalá de Henares”, en: *La universidad de Alcalá*, vol. II, Madrid 1990, 292-296.

<sup>96</sup> Heredia, M. C./ López-Yarto, A., *La Edad de oro...*, 102-110.

<sup>97</sup> Como puso de manifiesto Barrón, A., *La época dorada...*, 203-205.

<sup>98</sup> López-Yarto, A., *La orfebrería en el siglo XVI...*, 16-17, resalta también las estrechas relaciones de la familia Albornoza con Italia y la de algunos obispos como Rafael Galeote Diario o Diego Ramírez de Villaescusa.

<sup>99</sup> Heredia, M. C., “Sobre las fuentes artísticas europeas de Juan de Arfe y Villafañe”: *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid 2006, 307-318.

<sup>100</sup> Heredia, M. C./ López-Yarto, A., *La Edad de oro...*, 102-110. López-Yarto, A., *Francisco Becerril*, Madrid 1991, 23. Cruz Valdovinos, J. M., *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla 1992, 29-34.

Capodiferro de Roma<sup>101</sup>. Juan de Arfe incorporó todas éstas y otras muchas novedades en sus custodias de Ávila, Sevilla o Valladolid (Fig. 10)<sup>102</sup>. Otros artistas formados con los anteriores contribuyeron en diferente grado y con diferente fortuna a consolidar las formas italianas en las piezas de plata por toda la geografía española. Citamos como ejemplo el caso de Francisco Giralte, discípulo de Berruguete, que realizó numerosos dibujos para plateros en Palencia, Toledo o la Corte, donde entabló amistad con el madrileño Francisco Álvarez<sup>103</sup>. También, cabe mencionar la influencia de López de Gámiz y del retablo de Briviesca para la platería de Burgos<sup>104</sup>, o la obra del navarro José Velázquez de Medrano que difundió el Romanismo de Juan de Anchieta por la platería navarra y aragonesa<sup>105</sup>.

Otro factor importante a considerar en cuanto a la recepción del Clasicismo es, por último, la teoría artística. En el año 1526, Diego de Sagredo publicaba las *Medidas del Romano*, el primer tratado español del siglo XVI, escrito en forma de diálogo en el que participaban el rejero burgalés Cristóbal de Andino y el propio Sagredo<sup>106</sup>.

Según Barrón, sus balaustres sirvieron de modelo para algunos plateros locales. También Juan Francisco y otros artífices complutenses adoptaron estos soportes a mediados de siglo<sup>107</sup>, quizás porque Sagredo había sido colegial del Mayor de San Ildefonso en la universidad cisneriana y porque las ediciones de 1526 y de 1549 de las *Medidas* se publicaron en Toledo<sup>108</sup>. La influencia de Sagredo se dejó sentir hasta en los diseños de portapaces que los Ballesteros y otros artífices del entorno de la catedral de Sevilla introdujeron en Andalucía occidental<sup>109</sup>.

<sup>101</sup> Estas cuestiones han sido subrayadas hace unos años por García Caínza, M<sup>a</sup> C., “El retablo de Astorga y la difusión del Romanismo”: *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 78-79, 1999, 180.

<sup>102</sup> Heredia, “Sobre las fuentes artísticas...”, 307-318. Heredia, M. C., “Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de la plata labrada”, en: Rivas, J., (coord.), *Estudios sobre platería. San Eloy, 2005*, Murcia 2005, 197-210.

<sup>103</sup> Martí i Monsó, J., *Estudios histórico-artísticos*, ed. Facsímil, Valladolid 1992, 326 ss. Parrado, J., *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*, Valladolid 1981.

<sup>104</sup> Barrón, A., “Notas sobre el retablo de Santa Clara de Briviesca”: *Archivo Español de Arte* 279, 1997, 258-268.

<sup>105</sup> Heredia, M. C., “La custodia de San Pablo de Zaragoza, propuesta de atribución”: *Archivo Español de Arte* 252, 1990, 609-620.

<sup>106</sup> de Sagredo, D., *Medidas del romano*, Toledo 1549, edición facsímil con estudio introductorio de Marías, F. y Bustamante, A.

<sup>107</sup> Heredia, M. C./ López-Yarto, A., *La edad de oro...*, 29.

<sup>108</sup> de Sagredo, D., *Medidas del Romano por...*, Toledo 1549, edición facsímil de Madrid, 1986 con introducción de Marías, F. y Bustamante A.

<sup>109</sup> Santos, A. J., “Platería renacentista sevillana...”, 118. Pero el modelo abalaustrado, como los portapaces onubenses de Jabugo o Bonares, quizás procedan más directamente del ejemplar en bronce mandado fundir por el cardenal Tavera (1534-1545) para repartir por las iglesias del arzobispado de Toledo, como el de la Magistral de Alcalá de Henares (Pérez Grande, M., *La platería en la Colegiata de Talavera de la Reina*, Toledo 1985, 91, menciona otros varios ejemplares).

Gran interés tuvo para la platería española la llegada de los tratados italianos, los cuales contribuyeron a difundir y a afianzar las nuevas ideas y las nuevas formas, incluso antes de ser traducidos. La que Francisco de Villalpando realizó en Toledo en 1552 de los *Libros IV y V de Arquitectura* de Sebastiano Serlio fue un hito importante, sobre todo por su repertorio de dibujos, que sirvieron de modelo a la hora de incorporar los hermes y de entender correctamente los órdenes clásicos. Desde el segundo tercio del XVI algunos artífices castellanos manejaban también *De re aedificatoria* de Alberti y, posiblemente, *Los diez libros de arquitectura* de Vitrubio, a juzgar por los estudios de proporciones que comenzaron a incorporar en muchas piezas de plata<sup>110</sup>. Finalmente, ambas obras fueron traducidas en los años ochenta. La de Alberti por el cosmógrafo Rodrigo Zamorano en 1582, cinco años antes de publicar en Sevilla su traducción de la Geometría de Euclides<sup>111</sup>. En la misma fecha, el entallador complutense Miguel de Urrea traducía a Vitrubio<sup>112</sup>. La teoría artística vertida en éstos y en algunos otros textos, como el de las proporciones y el de la medida de Alberto Durero<sup>113</sup> y, con menor intensidad, los libros de arquitectura de Vignola y Palladio, constituyen las bases fundamentales de la *Varia Commensuración* que Juan de Arfe publicaría en Sevilla entre 1585 y 1587 (fig. 11)<sup>114</sup>. La *Varia* resume la teoría artística italiana hasta entonces conocida, señala el papel que jugaron los españoles Siloé, Berruguete, Becerra o Herrera, y plantea por primera vez unas etapas en la recepción del Clasicismo en la platería española que, en parte, continúan siendo válida<sup>115</sup>.

<sup>110</sup> Sobre las proporciones de las piezas de plata se han preocupado Esteras, C., *Orfebrería de Teruel...*, I, 188-199 y Esteban, J. F., "Sistemas proporcionales en la platería aragonesa del Renacimiento y Barroco": *Artigrama* 5, 1988, 145-165.

<sup>111</sup> Morales, A. J., "Arte y ciencia en la Sevilla del siglo XVI. Los manuscritos del cosmógrafo Rodrigo Zamorano": *Actas del X Congreso del CEHA. Los clasicismos en el Arte Español*, Madrid 1994, 453-457. Morales, A. J., "El cosmógrafo Rodrigo Zamorano, primer traductor de Alberti al español": *Annali di Architettura* 7, 1995, 141-146.

<sup>112</sup> Cruz Valdovinos, J. M., "El entallador complutense Miguel de Urrea, traductor de Vitrubio": *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* XVIII, 1980, 67-72.

<sup>113</sup> Durero, A., *Los cuatro libros de la simetría de las partes del cuerpo humano*, México 1987 (Traducción de J. Yamoff Cabrera). Durero, A., *De la medida*, Madrid 2000 (Traducción del texto original alemán por J. Espino Nuño. Edición de Jeanne Peiffer; traducción al castellano de Juan Calatrava Escovar. Revisión científico-matemática Anna López Jiménez).

<sup>114</sup> de Arfe, J., *Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura*, en Sevilla, Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de Leon, 1585 (Biblioteca Nacional, R/3415). de Arfe, J., *Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura*, en Sevilla, Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de Leon, 1587 (Biblioteca Nacional, V/1202).

<sup>115</sup> Aparte de los estudios de Bonet puede consultarse Heredia, M. C., "Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio": *Archivo Español de Arte* 304, 371-388 y "La fortuna crítica de Juan de Arfe": *Archivo Español de Arte* 305, 2006, 313-319, además de los ya citados.

## ETAPAS Y CRONOLOGÍA DE LA RECEPCIÓN DEL CLASICISMO.

A tenor de lo expuesto, salvando la extraordinaria complejidad y las diferencias más o menos accidentales de cada zona y ateniéndonos al devenir de los centros plateros fundamentales, consideramos que la secuencia de la recepción del Clasicismo en la platería española del quinientos se puede establecer de manera aproximada en tres etapas, en relación con los reinados que se sucedieron a lo largo del siglo que, de forma también aproximada, puede ajustarse a los tres tercios de la centuria y a los años de actividad de los distintos miembros de la familia Arfe, que marcaron hitos importantes en el paso de una a otra.

La primera etapa, coincidiendo con el reinado de los Reyes Católicos hasta la llegada de Carlos V y con la actividad y la obra conocida de Enrique de Arfe, abarcaría hasta mediados de los años veinte. El nuevo lenguaje se empieza a recoger de manera muy restringida y no supone más que una simple decoración epidérmica o máscara decorativa sobre una sólida base medieval. Es decir, lo moderno, prevalece sobre lo antiguo que se utiliza de modo escaso, fragmentario y sin apenas conciencia de su significado. Esta etapa se conoce como último Gótico o Gótico flamígero, pero en España se complica por la persistencia de lo mudéjar y por el tradicional uso de otros vocablos más o menos afortunados como estilo “cisneros” y estilo “Isabel”. Para el caso de las “artes mayores” Santiago Sebastián propuso el término de protorrenacimiento y Fernando Marías prefirió el de gótico plateresco o prerrenacentista, extendiendo su vigencia hasta la mitad del siglo. De cualquier modo, se trata de un lenguaje heterogéneo, híbrido o de bilingüismo artístico, como se viene repitiendo en los últimos años, para el que todavía no se ha encontrado el término definitivo y concluyente<sup>116</sup>.

En el campo de la platería, maestros de primera fila comienzan a incorporar en las, según expresión de Juan de Arfe, “obras bárbaras, llamadas Mazonería, o Crestería, o según otros, obra moderna” motivos decorativos aislados de tipo lombardo, procedentes de los repertorios de estampas italianas o de los rejeros y artistas locales. Además de las piezas que citamos en el capítulo anterior, el cáliz del convento de agustinas de Colmenar de Oreja con escudo de Cisneros (antes de 1517) se inspira en la reja de la Magistral de Alcalá que Juan Francés había realizado en 1510. El propio Enrique de Arfe, el maestro más emblemático del último gótico, introdujo algunos candelabros con balaustres y mascarones, que pasan desapercibidos entre la hojarasca y crestería goticistas de la custodia de la catedral de Toledo (1515-1524) (fig. 12). Sin embargo, la arqueta de San Froilán de la catedral de León (1519-20) y el árbol de la cruz de San Isidoro de León (1519-24?) supone un cambio sustancial de lenguaje, que afecta a estructuras, iconografías y repertorio ornamental, y que convierten

<sup>116</sup> Un resumen sobre la fortuna de todos estos vocablos en Marías, F., *Gótico y Renacimiento*, Madrid 1992.

estas piezas y a su artífice en precursores del Renacimiento<sup>117</sup>. Como ya expreso su nieto Juan de Arfe, “las obras de su mano...que quedaron suyas repartidas por toda España, en que se muestra el valor de su ingenio raro...”<sup>118</sup>.

La segunda etapa, que se desarrolla básicamente a lo largo del segundo tercio del siglo XVI, corresponde en buena parte a los años del reinado de Carlos V (+1557) y a la tradicional denominación de “plateresco” por lo que se refiere a estructura y ornamentación. De manera progresiva, los artífices más innovadores van sustituyendo las formas góticas por las antiguas y ya desde mediados de los años veinte se labran piezas “al romano” en muchos centros de Castilla, según confirman los documentos. La esencia del nuevo estilo y los nombres y obras de los artífices responsables de este cambio en la platería española los señaló Juan de Arfe en 1587, en unos párrafos fundamentales de la *Varia Commensuracion* muchas veces repetidos por los historiadores: “Aunque la arquitectura estaba en los edificios y templos casi introducida en España, jamás en las cosas de plata se había seguido enteramente, hasta que Antonio de Arfe, mi padre, la comenzó a usar en la Custodia de Santiago de Galicia, y en la de Medina de Rioseco y en las Andas de León, aunque con columnas balaustales y monstruosas, por preceptos voluntarios”. Junto a Antonio, Juan menciona a Juan Álvarez de Salamanca, fallecido prematuramente, y resalta a Alonso Becerril “por haberse hecho en su casa la custodia de Cuenca, obra tan nombrada, donde se señalaron todos los hombres que en España sabían en aquella sazón. Juan de Horna fue platero en Burgos, Juan Ruiz fue de Córdoba, discípulo de mi abuelo, hizo la custodia de Jaen, y la de Baza, y la de San Pablo de Sevilla; fue el primero que torneó la plata en España y dio forma a las piezas de bajilla y enseñó a labrar bien en toda Andalucía. Todos estos artífices, y los demás de aquél tiempo comenzaron a dar forma razonable a las piezas que se hacen de plata y oro para servicio del Culto Divino...siguiendo sus tamaños en proporción...”<sup>119</sup>.

La veracidad de estas afirmaciones se ha podido comprobar en las últimas décadas mediante la revisión o el estudio de las obras y de los artífices, y por la incorporación de algunas nuevas, como la custodia de Fuente Ovejuna y la de la catedral de Santo Domingo en la República Dominicana, al quehacer de Juan Ruiz el Vandalino<sup>120</sup>. Todas ellas constituyen, junto con sus esculturas y relieves de corte más o menos berruguetesco, ejemplos emblemáticos del Renacimiento ornamentado y del primer Manierismo figurativo, y punto de partida de su difusión por toda Castilla y Andalucía. Además, la confirmación documental del entramado de conexiones exis-

<sup>117</sup> Herráez, M<sup>a</sup> V., *Arte del Renacimiento...*, 23.

<sup>118</sup> de Arfe, J., *Varia Commensuracion...*, L. IV, Tít. I.

<sup>119</sup> de Arfe, J., *Varia Commensuracion...*, L. IV, Tít. I.

<sup>120</sup> Hernández Perera, J., “La custodia de Fuente Ovejuna”, en: *III Congreso Español de Historia del Arte. Resúmenes*, Sevilla 1980, (s.p.). Cruz Valdovinos, J. M., *Cinco siglos...*, 28-35.

tente entre algunos de estos plateros refuerzan y otorgan renovada validez a las afirmaciones de Juan de Arfe. López-Yarto documentó que Francisco Becerril trabajaba en las custodias de la catedral de Cuenca y de Villaescusa de Haro desde 1527 y que colaboraron con él Juan Ruiz, platero de Sevilla, hasta el 17 de enero de 1529, y Enrique Belcove, alemán residente en León, a partir de 1529 (fig. 13)<sup>121</sup>. La labor posterior de éste último en León sería el punto de partida para que su pariente Antonio de Arfe aprendiese e incorporase de forma plena las formas renacentistas, palpables ya en su custodia de Santiago de Compostela iniciada en 1539 y en la de Medina de Rioseco (fig. 14)<sup>122</sup>. Al margen de Becerril, las creaciones pioneras de Juan de Horna el viejo en Burgos, que inicia el uso del balaustre en la platería española en su portapaz de la Cartuja de Miraflores (1524) y crea la cruz de brazos abalaustrados en los años treinta, o las de Francisco de Vivar en la excepcional custodia del monasterio de Silos (1526), procederían, según Barrón, del conocimiento directo del burgalés Cristóbal de Andino, rejero y platero, que Diego de Sagredo cita como ejemplo de artista al romano<sup>123</sup>.

En cuanto a la platería aragonesa, a pesar de las relaciones del Reino de Aragón con Nápoles desde el siglo XV, la introducción del Renacimiento se retrasa unos años hasta que Pedro Lamaison labra la custodia de la Seo de Zaragoza (1537,1541). Pero su traza parece deudora de los trabajos de Francisco Becerril y su círculo<sup>124</sup>, mientras que las esculturas y relieves los contrató el propio Lamaison con Damián Forment en 1539<sup>125</sup>. Un papel menos destacado y más tardío en la introducción del Renacimiento desempeñaron los plateros catalanes y valencianos, a pesar de los numerosos dibujos

<sup>121</sup> López-Yarto, A., *Francisco Becerril*, Madrid 1991, 11.

<sup>122</sup> Herráez, M<sup>a</sup> V., *Arte del Renacimiento...*, 81/ 77. Sobre las custodias de Santiago y de Medina de Rioseco Cruz Valdovinos, J. M., “Antonio de Arfe y la custodia de Santiago de Compostela”, en: *Galicia no tempo*, Santiago de Compostela 1991, 247-256. Sanz Serrano, M<sup>a</sup> J., *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*, Córdoba 2000, insiste en las relaciones personales y artísticas de estos maestros a partir de sus contactos con Enrique de Arfe.

<sup>123</sup> Barrón, A., *La época dorada...*, 204-405, defiende el carácter pionero de los burgaleses sobre el círculo de Francisco Becerril y la mayor pureza de las proporciones de la custodia de Silos frente al marcado alargamiento gótico de las custodias derivadas de Enrique de Arfe.

<sup>124</sup> Estas posibles influencias ya las advirtió Cruz Valdovinos, J. M., “Platería”, en: Bartolomé, A., (coord.), *Las artes decorativas...*, 572.

<sup>125</sup> Un análisis del complicado proceso de ejecución de esta obra en San Vicente, A., *Museo Camón Aznar. Exposición de orfebrería aragonesa del Renacimiento. Catálogo*, Zaragoza 1980, 41-45, que considera también que el platero se inspiró en un modelo de procedencia italiana, igual que para el busto de plata de Santa Pantarria, de la Almunia de Doña Gomma que el artífice concluía el mismo año de su fallecimiento y que San Vicente Pino relaciona con el retrato de Giovanna degli Albizzi, pintado por Ghirladaio en 1488. A pesar de englobar dos proyectos diferentes, la custodia de la Seo de Zaragoza responde a la proporción dupla sexquiáltera defendida por Arfe en 1587, según comprobó Estebán, J. F., “La custodia procesional de la Seo de Zaragoza y el punzón de la platería zaragozana en el siglo XVI”: *Seminario de Arte Aragonesés X-XI y XII*, 1975, 131-138.

que se conservan en los *Llibres de Passanties* de Barcelona, algunos espléndidos<sup>126</sup>. Sin embargo, como creaciones específicas del Renacimiento aragonés, catalán y levantino contamos con los bustos relicarios, algunos de los cuales, como el de Santa Ana de Cariñena, el de Santa Pantaria de la Almunia de Doña Gomina o el de santa Úrsula de la catedral de Pamplona, constituyen ejemplos espléndidos del Renacimiento del segundo tercio de siglo, inspirados, en último término, en los retratos florentinos del siglo XV, como antes comentamos.

Hasta los años setenta la platería renacentista de esta segunda etapa va incorporando soportes y formas manieristas recogidas en los repertorios de estampas o en los libros de Serlio antes citados. Antonio de Arfe y Juan Francisco utilizan términos en la custodia de Medina de Rioseco (1554) o en la cruz de Mondéjar (1545), y el toledano Marcos Hernández hace frecuente uso de los óvalos y de los términos integrados en bandas geométricas, a la manera de Vredeman de Vries, como hemos visto en páginas anteriores. Por su parte, las canéforas de la arqueta de San Servando, labrada por Hernando de Ballesteros el Viejo (1558), proceden también de los estucos de Rosso y Primaticcio en Fontainebleau conocidos a través de grabados.

La tercera etapa coincide a grandes rasgos con el último tercio del siglo, con el reinado de Felipe II y con la actividad de Juan de Arfe. Si revisamos la bibliografía ya citada, los criterios y los nombres con que la califican los distintos autores son diversos. Sánchez Cantón la denominó “etapa Juan de Arfe”, Ramírez de Arellano acuñó los términos de “estilo Felipe II”, que fueron recogidos por Jesús Hernández Perera y por Santiago Alcolea. Bury prefirió definirla como “estilo ornamentado” o “estilo desornamentado”, según los casos. Desde los años setenta del siglo XX ha recibido también las denominaciones de “Bajo Renacimiento”, “Manierismo” o “Purismo”, entre otras varias. En cualquier caso, los plateros mejor informados utilizan de forma más consciente y madura los preceptos del Clasicismo por lo que se refiere a las trazas, órdenes y proporciones, al tiempo que la ornamentación se torna más sobria, de manera que se evoluciona desde un Clasicismo o Renacimiento ornamentado, enraizado en la tratadística italiana y europea, hasta un Clasicismo progresivamente desornamentado, de raíz escurialense.

Podemos ejemplificar los logros y hallazgos de la etapa en la figura de Juan de Arfe y Villafañe (1535-1603), cuya personalidad y actividad polifacética lo configuran como el ejemplo más acabado de artista del Renacimiento en España. Su talante

---

<sup>126</sup> Los utilizó el Barón Davillier, *Recherches...* Más recientemente se ha ocupado de ellos Dalmases, N., “La orfebrería barcelonesa a través de los ‘Llibres de Passanties’”. El caso de Valencia ha sido estudiado por Gots, F., *El examen de maestría en el Arte de Plateros de Valencia (1505-1882)*, Valencia 2004.

humanista se evidencia en el contenido de su biblioteca<sup>127</sup>, repleta de tratados de arte, ciencia o mitología, y en su propio retrato de la *Varia Commensuración...* Éste y sus otros textos –*Quilatador de oro, plata y piedras* y la *Descripción de la custodia de la catedral de Sevilla*– compendian sus conocimientos sobre la teoría y los teóricos europeos desde la Antigüedad, que aplicó de forma consciente en su obra práctica, desarrollada en los centros más importantes de León, Andalucía o Castilla entre 1554 y su fallecimiento en 1603<sup>128</sup>. Sus obras conservadas explicitan sus influencias y la evolución de su teoría y de su arte dentro de unas tendencias marcadamente italianizantes. En ellas se advierte su evolución desde sus comienzos, dentro de un Clasicismo incipiente y experimental con rasgos manieristas, perceptibles en su custodia de Ávila (1564) (fig. 15), pasando por una etapa madura de Clasicismo ornamentado, que se observa en la custodia de Sevilla (1580-87) (fig. 16), para desembocar de manera progresiva en un Clasicismo más abstracto y desornamentado a través de las custodias de Valladolid y Museo de Santa Cruz de Toledo, donde sigue permitiéndose numerosas licencias manieristas, Los relicarios de El Escorial marcan el final de su trayectoria hacia la geometría y la abstracción<sup>129</sup>.

Las influencias principales en el campo de la arquitectura proceden de Alberti, Bramante, Serlio y Hernán Ruiz el joven. En la ornamentación adopta el modelo impuesto por Becerra en el retablo de Astorga. Las figuras superan el canon de Vigaray recogido en las *Medidas del romano* de Diego de Sagredo, para adoptar de nuevo la tradición clásica ejemplificada en Vitrubio, mejorada por Miguel Ángel, introducida en España por Berruguete y Becerra, teniendo también en cuenta las variables derivadas de los aspectos subjetivos de movimiento, escorzo y estabilidad observadas en Durero. Su adopción del Romanismo miguelangelesco de Becerra, con preferencia al manierismo expresivista de Berruguete y frente al estilo de Juan de Juni, expresa

<sup>127</sup> El inventario de bienes del platero en AHPM. Protocolo 2432, fs. 368-378. Recogido por Barrio, J. L., “El platero Juan de Arfe y Villafañe y el inventario de sus bienes”: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños IX*, 1966, 1-9.

<sup>128</sup> Además de los estudios monográficos sobre el platero, como los de Cruz Valdovinos, J. M., “El platero Juan de Arfe y Villafañe”: *Iberjoya*, 1983, 3-22 y Sanz Serrano, M<sup>a</sup> J., *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*, Sevilla 2006, una síntesis de su bibliografía y de sus aportaciones en Heredia, M. C. “La fortuna crítica...”, 313-319.

<sup>129</sup> Sobre la personalidad y sobre la actividad de Juan de Arfe remito a mis trabajos, con abundante bibliografía: Heredia, M. C., “Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio”: *Archivo Español de Arte* 304, 2003, 371-388; “Juan de Arfe y Villafañe entre la hidalguía y la picaresca. Problemática sobre una situación financiera”, en: Rivas, J. (coor.), *Estudios de platería. San Eloy 2004*, Murcia 2004, 197-210; “Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de la plata labrada” en: Rivas, J. (Coor.), *Estudios de platería. San Eloy 2005*, Murcia 2005, 197-210; “Algunas cuestiones pendientes de la *Varia Commensuración de Juan de Arfe y un posible dibujo inédito de Pedro Rubiales*”: *De Arte* 4, 2005, 63-74; “Un manuscrito muy poco conocido de la *Varia Commensuración de Juan de Arfe*”: *Goya* 311, 2006, 67-88.

su interés por Italia y su propósito de adecuarse al gusto artístico y a los ideales de la Contrarreforma en su manera de interpretar la figura humana<sup>130</sup>.

Paralelamente y desde Sevilla, Francisco de Alfaro labraba sus custodias procesionales para Écija, Marchena o Carmona apoyándose también en los tratados italianos y en el entorno artístico de la catedral. Aquí culminaría su labor con el excepcional sagrario del altar mayor concluido en 1596, con numerosas referencias a Serlio, Vignola y Palladio (fig. 17)<sup>131</sup>. Por su parte, el giennense Francisco Merino entregaba al cabildo sevillano en 1587 una cruz patriarcal, paradigma del Clasicismo arquitectónico, con fuertes acentos escurialenses recogidos de los grabados de Perret<sup>132</sup>. Junto con Juan de Arfe, ambos artistas configuran la tríada fundamental de plateros españoles en estos años. Su coincidencia en Sevilla y sus trabajos posteriores por Toledo, Valladolid, Burgos, Madrid y otras localidades castellanas, dieron lugar a intercambios y a síntesis estilísticas, llevando a su culminación el Clasicismo abstracto y de carácter geométrico, que sobrevivió al cambio de siglo y marcó el camino de la platería española, incluida la propia Corte, durante las primeras décadas del siglo XVII<sup>133</sup>.

---

<sup>130</sup> Heredia, M. C., “Sobre las fuentes europeas de Juan de Arfe y Villafañe”, en: *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid 2005, 301-318.

<sup>131</sup> Un análisis del estilo y de las fuentes iconográficas de Alfaro, con bibliografía, en Heredia, M. C., “Francisco de Alfaro y el sagrario de la catedral de Sevilla”, en: Rivas, J. (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2006*, Murcia 2006, 257-276.

<sup>132</sup> Palomero, J., “La platería en la catedral de Sevilla”, en: *La catedral de Sevilla*, Sevilla 1984, 630-631. Sobre las estampas de El Escorial y su difusión, Santiago, E., “Estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real de El Escorial”, en: *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid 1986, 230-252.

<sup>133</sup> Interpretaciones diversas sobre el origen y las influencias de la platería cortesana pueden consultarse en Cruz Valdovinos, J. M., “De las platerías castellanas a las platerías cortesanas”: *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar XI-XII*, 1983, 5-20 y Sanz Serrano, M<sup>a</sup> J., “La cruz procesional en las últimas décadas del siglo XVI. Origen del cambio tipológico”, en *Estudios de platería. San Eloy, 2002*, Murcia 2002, 427-439.



Fig. 1. Juan de Ochovi el menor.  
Busto relicario de Santa Úrsula.  
Catedral de Pamplona.



Fig. 2. Anónimo. Cruz patriarcal.  
Catedral de Sevilla.



Fig. 3. Anónimo. Arqueta del Juicio de  
Paris. Catedral Magistral de Alcalá de Henares.



Fig. 4. Anónimo. Cáliz. Catedral  
Magistral de Alcalá de Henares.



Fig. 5. Juan de Escobedo. Custodia (Det.).  
Parroquia de Malaguilla.



Fig. 6. Antonio Faraz. Cruz parroquial  
(Det.). Parroquia de Caspueñas.



Fig. 7. Marcos Hernández. Cruz parroquial  
(Det.). Parroquia de Valdeavero



Fig.8. Juan Francisco. Cruz parroquial (Det.). Parroquia de Mondéjar.



Fig. 9. Francisco Becerril. Portapaz (desaparecido). Catedral de Cuenca.



Fig. 10. Juan de Arfe. Custodia (Det.). Catedral de Ávila.

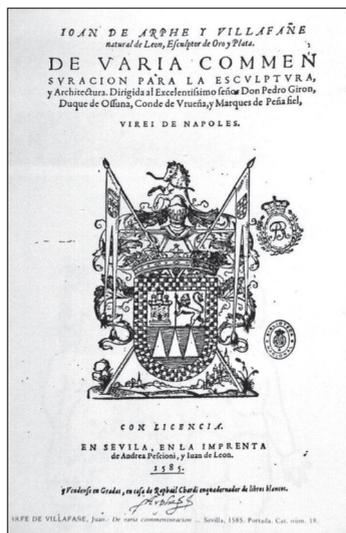


Fig. 11. Juan de Arfe. De Varia Commensuratione. Edición de 1587.

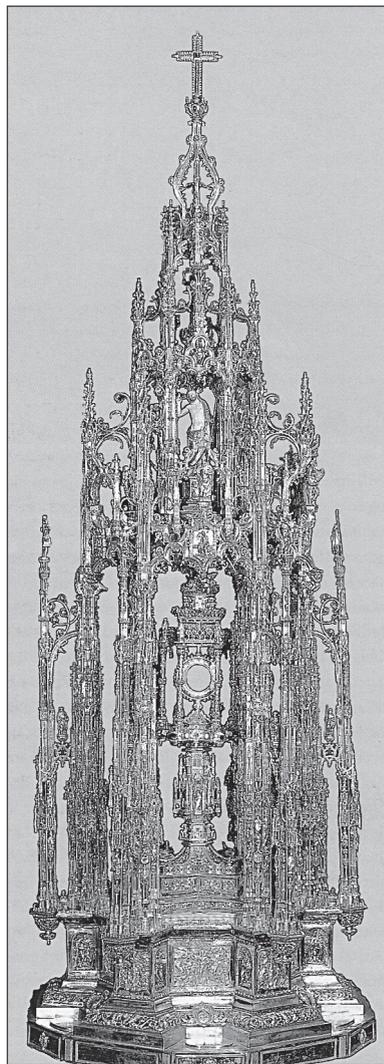


Fig. 12. Enrique de Arfe. Custodia (Det.). Catedral de Toledo.



Fig. 13. Francisco Becerril. Custodia. Villaescusa de Haro.



Fig. 14. Antonio de Arfe.  
Custodia de Medina de Rioseco.



Fig. 15. Juan de Arfe. Custodia.  
Catedral de Ávila.



Fig. 16. Juan de Arfe. Custodia.  
Catedral de Sevilla.



Fig. 17. Francisco de Alfaro. Sagrario.  
Catedral de Sevilla.

## FEUERBACH'S 'DAS GASTMAHL DES PLATON' AND PLATO'S *SYMPOSIUM*

J. H. LESHER\*

### *Abstract.-*

In 'Das Gastmahl des Platon' (1869) Anselm Feuerbach depicts the scene in Plato's Symposium in which a drunken Alcibiades, accompanied by a band of revelers, enters the house of the poet Agathon. In this paper I offer an account of the significance of 'Das Gastmahl' in the light of three aims we have reason to attribute to its creator: (1) to recreate a famous scene from ancient Greek literature, making extensive use of (then) recent results of archaeological research; (2) to convey a sense of the nobility of the ancient Greeks; and (3) to offer a visual contrast of reason with desire. I also argue that as he set out to accomplish these objectives Feuerbach displayed considerable indifference to the contents of Plato's dialogue. Thus what 'Das Gastmahl' offers us is less 'Plato's symposium' and more 'Feuerbach's symposium', a visually striking but in some respects unfaithful representation of the Platonic original.

### *Resumen.-*

En "Das Gastmahl des Platon" (1869), Anselm Feuerbach describe la escena del simposio de Platón en la que un alcoholizado Alcibíades, acompañado de una banda de juerguistas, irrumpe en la casa del poeta Agatón. En esta comunicación, presento una interpretación del significado de "El banquete" a la luz de tres propósitos atribuidos a su creador: (1) la recreación de la famosa escena a partir de la literatura Griega antigua, en la que se consideraron los por aquel entonces recientes hallazgos arqueológicos; (2) la transmisión de una idea de nobleza aplicable a los antiguos griegos; y (3) la intención de ofrecer un contraste visual entre la razón y el deseo. Mi comunicación discute asimismo el hecho de que al tratar de cumplir tales objetivos, Feuerbach mostrara una considerable indiferencia hacia los contenidos de los diálogos de Platón. "Das Gastmahl" nos presenta así no tanto el simposio de Platón sino más bien el simposio de Feuerbach, una representación visualmente impactante pero en cierto sentido infiel al original platónico.

*Key words:* Plato, Feuerbach, Das Gastmahl, Symposium.

*Palabras clave:* Platón, Feuerbach, Das Gastmahl, Simposio.

---

\* Professor of Philosophy at the University of North Carolina at Chapel Hill (USA).

## SETTING THE SCENE.

‘Das Gastmahl des Platon’<sup>1</sup> of Anselm Feuerbach depicts the moment in Plato’s *Symposium* when a drunken Alcibiades, accompanied by a band of revelers, enters the house of the poet Agathon (fig. 1).

On the left we see a partially clad Alcibiades descending the stairs, right arm draped around a female companion and left arm extended in greeting to Agathon. Three men accompany Alcibiades, two of them carrying torches, while a half-dressed woman plays the tambourine. Two *putti* enter alongside Alcibiades, one holding up a wreath and the other playing a double-flute. In the center, a laurel-crowned Agathon holds a cup in his left hand and extends his right hand in welcome to his guests. Sitting next to Agathon is an older man who observes the late arrivals while lifting his left leg. On the right, seven symposiasts gather around the philosopher Socrates who appears to be pondering remarks being made to him by a companion. Two smoking torches and two oil lamps, one entwined with a snake, illuminate the richly decorated dining chamber<sup>2</sup>. Peter Paul Rubens, Pietro Testa, and Asmus Jakob Carstens had previously produced sketches based on Plato’s *Symposium*, but none of those works approached ‘Das Gastmahl’ in either complexity of design or richness of detail<sup>3</sup>. Indeed, among works of art devoted to philosophical subjects, only Raphael’s ‘School of Athens’ and Jacques-Louis David’s ‘Death of Socrates’ offer images of comparable complexity and interest.

It has never been clear, however, exactly what Feuerbach hoped to achieve through the creation of ‘Das Gastmahl’. We do know that he considered the work his *magnum*

---

<sup>1</sup> The first version of ‘Das Gastmahl’, a watercolor sketch, dates from 1865-66 and is today in private hands; the second (1869) version is in the collection of the Staatliche Kunsthalle in Karlsruhe, Germany; the third (1873) version is in the Alte Nationalgalerie in Berlin. Visiting Google (by typing in ‘Feuerbach Das Gastmahl’) and selecting ‘Images’ will provide a view of the second and third versions, one of the artist’s many self-portraits, the Feuerbach family tree, his home in Speyer, and much more. For reasons that will soon be clear, I focus my discussion on the second (1869) version.

<sup>2</sup> The identity of the other symposiasts remains a matter of dispute. One plausible approach, defended by Heinrich Meier (in his Introduction to Benardete, S., 1994, 1-2): proposes a correlation between visual proximity and the degree of personal attachment and takes the snake-entwined lamp as a sign of the god Aesculapius which marks the presence of the physician Eryximachus. This leads to the identification of the figure just to the left and behind Agathon as Pausanias, the figure half-hidden in the shadows along the wall as Aristodemus, and the person whose head is visible just next to Eryximachus as Phaedrus. This leaves Aristophanes as the figure seated directly opposite Socrates. Meier also speculates that the eager observer shown on the far right-hand side is Plato. For other approaches see Ahlers-Kestermann, F., *Anselm Feuerbach, Das Gastmahl des Platon*, Berlin 1946, 8, and Keisch, C., *Um Anselm Feuerbachs ‘Gastmahl’: Katalog, Ausstellung in der Alten Nationalgalerie auf der Museumsinsel vom 15. Juli bis zum 13. September 1992*, Berlin 1992, 8.

<sup>3</sup> These works date from 1601-02, 1648, and 1793 respectively. For detailed discussions, see McGrath, E., “The drunken Alcibiades: Ruben’s picture of Plato’s *Symposium*”: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 46, 1983, 228-35, and Cropper, E., *Pietro Testa*, Philadelphia 1988.

*opus* and was deeply disappointed when critics proclaimed it drab and lifeless<sup>4</sup>. A subsequent reworking (so enlivened as to border on the grotesque) provoked an equally negative response. Clearly, neither of the full-sized versions of 'Das Gastmahl' brought Feuerbach the critical acclaim he had hoped would be his. We also know that in fashioning 'Das Gastmahl' Feuerbach made use of various pre-existing materials. He based his depiction of Socrates on an elderly painter he had observed sitting in a restaurant<sup>5</sup>, and he created the image of Alcibiades and his companions before he conceived of 'Das Gastmahl' in its entirety<sup>6</sup>. In format, though not in substance, the work resembles Testa's 1648 '*Symposium*'<sup>7</sup> and, to a lesser degree, Carstens' 1793 'Alcibiades places a crown on the head of Socrates'<sup>8</sup>. But uncertainty remains concerning what truth, lesson, or message Feuerbach intended for his monumental work to convey to its viewers.

---

<sup>4</sup> Feuerbach wrote: 'This work, which has already preoccupied me for years...has grown colossal in my mind, as a monumental deed, which perhaps more than any other painting has to make me and posterity aware of my artistic ego... as a triumph of my art, the serene bliss of that banquet hovers before me day and night, whose completion will be a redemption of my talent' (quoted in Meier, H., 'Introduction' in Benardete 1994, 10). Yet one critic likened 'Das Gastmahl' to 'a sea of ice that forced itself undesired into a perfume shop' while a second described it as 'an extreme of ugliness in form and color which borders on vulgarity and filth...as if Feuerbach put his paint brush into ink and calcium water instead of color' (Bratke, E./ Schimpf, H., *Anselm Friedrich Feuerbach: 1829-1880*, Koblenz-Ehrenbreitstein 1980, 10).

<sup>5</sup> Mentioned in a memoir by the Heidelberg theologian Adolf Hausrath (quoted in Muthmann, F., "Alkibiades und Agathon. Über die antiken Grundlagen von Anselm Feuerbachs "Gastmahl des Plato"": *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 14, 1951, 97-98).

<sup>6</sup> In his *Vermächtniss* ('Testament') Feuerbach wrote that 'Bei dem Symposion war die bacchische Gruppe des Alkibiades lange schon vorhanden; erst bei dem Suchen eines ihr entsprechenden Gegengewichtes fiel mir in plötzlicher Eingebung das Gastmahl des Platon ein' (Feuerbach, A., *Ein Vermächtniss von Anselm Feuerbach*, Vienna 1885, 82). Bratke and Schimpf state that the 1865 drawing consisted of two sheets of paper joined together behind the back of Agathon.

<sup>7</sup> Testa's 'Symposium' also featured a sensuous Alcibiades on the far left, with Agathon (depicted through the use of the standard image of the poet Homer) seated near by, looking directly at Alcibiades, with Socrates attempting to continue with his philosophical discourse. E. Cropper makes a persuasive case that in his 'Symposium' Testa was constructing a 'beauty triangle': 'Poetry gazes adoringly at Beauty, whose virtues are sung by Philosophy, and Beauty in turn praises Philosophy, although without the adoration it bestows on Beauty that makes it immortal' (Cropper, *Pietro Testa*, 248). But since Feuerbach chose to keep Socrates' distinctive (Silenus-like) face hidden from view it seems unlikely that he was seeking merely to reiterate Testa's point. For an image of the Testa sketch see the article by McGrath or visit Google Images by entering 'Pietro Testa'. For the Carstens sketch (now in the Thorvaldsen Museum in Copenhagen), see Trapp, M. (ed.), *Socrates in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Aldershot 2007, 75.

<sup>8</sup> Three points of similarity are the black and white patterned floor, the double columns in the background, and the classical works of art displayed on the left and right sides.

In this paper I offer an account of ‘Das Gastmahl’ in the light of three aims we have reason to attribute to its creator: (1) to recreate a famous scene from ancient Greek literature, making extensive use of (then) recent results of archaeological research; (2) to convey a sense of the nobility of the ancient Greeks; and (3) to offer a visual contrast of reason with desire. I will also argue that as he set out to accomplish these objectives Feuerbach displayed considerable indifference to the contents of Plato’s *Symposium*. If I am right on this last point then what ‘Das Gastmahl’ offers us is less ‘Plato’s symposium’ and more ‘Feuerbach’s symposium’, a visually striking but in some respects unfaithful rendering of the Platonic original<sup>9</sup>.

### A READING OF ‘DAS GASTMAHL DES PLATON’.

Even a cursory reading of Plato’s *Symposium* will reveal that in fashioning ‘Das Gastmahl’ Feuerbach took considerable liberties with Plato’s text<sup>10</sup>. According to Plato, the group of friends who gathered at Agathon’s house agreed to give a series of speeches in praise of Erôs (the god of love or ‘passionate desire’), proceeding

---

<sup>9</sup> Thus leading me to dissent from the account given in Henderson, J., “(At) the Visual Point of Reception: Anselm Feuerbach’s *Das Gastmahl des Platon; or Philosophy in Paint*”, in: Martindale and Thomas 2006, 274-87. Henderson there holds that Feuerbach employed visual structure in order to create an ekphrastic response to the Platonic original, in the process highlighting the role played by the artist as one who plays host to philosophical wisdom. While Henderson concedes that Feuerbach’s portrayal is in some respects at odds with Plato’s account (e.g. given Plato’s description of Agathon’s location at the symposium it would have been impossible for him to answer the door), he maintains that the two works explore similar themes e.g. both engage in repositioning their characters, both play with the idea of layers of narration, and, in different ways, both call into question the adequacy of the visual image). The first two claims rely heavily on taking the changes introduced in the 1873 version as a basis on which to interpret the 1869 version, but it seems clear that those changes were provoked by criticisms of the earlier work. As Muthmann („Alkibiades und Agathon...“, 3) observes: ‘[the third version differs] by an increase of accessory parts which disturbs the clear, peaceful overall impression. For these reasons, for examination or study, the [1869] Karlsruhe painting must be considered the best and most authoritative version.’ The third line of argument attributes an epistemological view to Feuerbach that is at odds with his view of himself as devoted from an early age to ‘eine Classicität auf menschlich Wahres und Grosses’ (Feuerbach, *Ein Vermächtniss...*, 1). Henderson, J., “Anselm Feuerbach’s *Das Gastmahl des Platon*”, in: Trapp 2007, 82-83/ 87, covers some of the same territory but identifies several respects in which Feuerbach’s depiction of the event contrasts with Plato’s (e.g. its departure from classic sympotic practice and the relocation of Agathon from his sofa to center stage. Henderson appears to regard ‘Das Gastmahl’ as contesting rather than replicating Plato’s account. For reasons that will soon become clear, I regard it as doing neither.

<sup>10</sup> Plato described the scene as follows: ‘Not long after [the loud knocking], they heard the voice of Alcibiades in the courtyard; he was very drunk and shouting loudly, asking where Agathon was and demanding to be brought to him. He was brought in, supported by the flute girl and some of the other people in his group. He stood by the door, wearing a thick garland of ivy and violets, with masses of ribbons trailing over his head...’ (*Symposium* 212d-e, following the translation in Gill 1999).

around the room *epi dexia* or 'to the right' (177d), i.e. in an anti-clockwise direction<sup>11</sup>. As the dialogue unfolds it becomes clear that Phaedrus occupies the top position (typically the couch nearest the door). Next to him are (probably) two unidentified guests, then Pausanias, then Aristophanes, then Eryximachus and Aristodemus together on a single couch, and finally Agathon and Socrates also sharing a couch<sup>12</sup>. Even though considerable disagreement surrounds the identity of the persons depicted in 'Das Gastmahl' it seems clear that Feuerbach made no attempt to recreate the seating arrangements Plato described<sup>13</sup>. Two of Feuerbach's symposiasts occupy the bench in the foreground, four others are seated behind the bench in upright positions, and the symposiast just behind Agathon (perhaps Pausanias) appears to sit on a chair. A figure in the shadows (perhaps Aristodemus) stands rather than sits. Clearly we do not have the typical sympotic space in which an *epi dexia* sequence of speeches might have taken place—i.e. a square or rectangular-shaped chamber with couches or sofas (*klinai*) lining the walls, each couch holding one or more recumbent participants<sup>14</sup>. Feuerbach has also deprived Alcibiades of his 'garland of ivy and violets, with masses of ribbons', converted the flute girl into flute and wreath *putti*, and added a tambourine player. Perhaps the most significant innovation is the relocation of Agathon to the center of the scene, removing him from the couch he has been sharing (and will continue to share) with Socrates. Contrary to what a reading of Plato's *Symposium* might lead one to expect, pride of place on this occasion belongs neither to Alcibiades nor to Socrates but to Agathon<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> The detail is not devoid of philosophical significance; here as often elsewhere in the *Symposium*, physical movement anticipates and parallels the path of intellectual discovery. See further Reeve, D., "A Study in Violets: Alcibiades in the Symposium", in: Leshner/ Nails/ Sheffield 2006, 145-46.

<sup>12</sup> For a defense of this view of the seating arrangement, see Nails, D., "Tragedy Off-Stage", in: Leshner/ Nails/ Sheffield 2006, 179-207, and von Blanckenhagen, P., "Stage and Actors in Plato's *Symposium*": *GR&BStud.*, 33, 1992, 51-68.

<sup>13</sup> In the catalogue description he wrote for the 1869 Munich exhibition Feuerbach mistakenly included Glaucon (who appears as a character in Plato's *Republic*) among the participants in Agathon's symposium, a small error but perhaps an indication that it had been some time since Feuerbach had looked at Plato's text.

<sup>14</sup> See the accounts of the ancient Greek sympotic space in Lang, M., *Socrates in the Agora*. Princeton 1978; Berquist, B., "Sympotic Space: A Functional Aspect of Greek Dining Rooms" in Murray, O., *Sympotica*, Oxford 1990, 37-65; and Pantel, P., *La cité au banquet*, Paris 1992.

<sup>15</sup> That Plato was seeking to portray Agathon in an unfavorable light is suggested by the 'over the top' character of Agathon's speech, his inability to respond effectively to Socrates' questions concerning the nature of desire, and his admission (at 201b) that 'It looks, Socrates, as though I didn't know what I was talking about.' It also seems to reflect poorly on the other symposiasts that after Agathon delivered his poetic extravaganza 'there were shouts of admiration from everyone present' (198a). Feuerbach has not been the only person to regard Agathon highly. In the notes on his 'Serenade for Violin after Plato's *Symposium*' the composer Leonard Bernstein stated that he found Agathon's speech 'the most moving in the entire dialogue'.

This is not to say that Feuerbach was uninterested in achieving historical verisimilitude. In fact, ‘Das Gastmahl’ evokes the ancient world in many ways. The satyr and dancing maenads shown on the back wall are similar to the wall paintings Feuerbach would have seen during his travels in Italy (especially the frescoes in the house of the Vettii in Pompeii). The painting on the right-hand side of the back wall depicts the marriage of Bacchus and Ariadne with the happy couple resembling the figures of Apollo and his companion that appear on the East frieze of the Parthenon; the leg-lifting ‘Pausanias’ resembles a leg-lifting Ares in the same location<sup>16</sup>. Feuerbach’s depiction of Alcibiades and the two children has been linked with the image of Dionysus accompanied by a boy-Pan and boy-satyr on a Roman sarcophagus in the collection of the Naples National Museum, as well as with the design of a Hellenistic marble relief traditionally entitled ‘Youth among the Courtesans’, also in the Naples Museum. The division of the scene into two separate groups, the placement of a dominant figure in the center, and the image of the figure seated on the bench leaning toward Agathon have been linked with a third Hellenistic frieze in the Naples Museum<sup>17</sup>. It has also been suggested<sup>18</sup> that Feuerbach modeled his Alcibiades on the Vatican Apollo Belvedere (the subject of a book by Feuerbach senior). Some have seen in the predominantly grey tone of the work an evocation of ancient statuary<sup>19</sup>, and more than one viewer has detected in Agathon’s pose some suggestion of a Roman emperor<sup>20</sup>. We also have some evidence of Feuerbach’s attitude toward classical antiquity in his mother’s comment: ‘That which one constructs with effort from books and reflection, the consciousness of that which is beautiful, I can even say classical, to be sure in the old and good sense—that became for him a spontaneous act’<sup>21</sup>. All

---

<sup>16</sup> As noted in Froning, H., “Ästhetik und Antikenverständnis bei Anselm Feuerbach“: *Wallraf-Richartz Jahrbuch* 42, 1981, 164-66.

<sup>17</sup> Muthmann, “Alkibiades und Agathon...”, 98-100.

<sup>18</sup> By Marianne Küffner, cited in Bratke/ Schimpf, *Anselm Friedrich Feuerbach...*, 202. Feuerbach observed the work first-hand in October of 1856 (Finke, U., *German Painting: from Romanticism to Expressionism*, Boulder, Colorado 1974, 116).

<sup>19</sup> ‘The format of the picture is based on classical wall-painting as seen by the artist on his frequent excursions to Naples, Herculaneum and Pompeii; the figures are arranged in the form of a relief and the dominant grey tone is a further conscious attempt to conjure up the spirit of antiquity...’ (Finke, *German Painting...*, 134).

<sup>20</sup> Compare, for example, the Via Labicana Augustus, a representation of the Roman emperor Augustus as Pontifex Maximus. In a letter to his mother of 11 November 1867 Feuerbach wrote: ‘My preliminary work on ‘Das Gastmahl’ will be devoted entirely to the left side, the classical, especially Roman part; the rest can be completed anywhere and at any time. (Muthmann, “Alkibiades und Agathon...”, 98).

<sup>21</sup> ‘Was man aus Büchern und Nachdenken sich mühsam aufbaut, das Bewusstsein dessen, was schön ist, ich kann auch sagen klassisch, und zwar im rechten alten und guten Sinne—das ist bei ihm zur freien Tat geworden’ (quoted in Muthmann, “Alkibiades und Agathon...”, 110).

this suggests that one of Feuerbach's main aims in 'Das Gastmahl' was to depict the quintessential ancient symposium, making extensive use of the knowledge of classical works of art he had acquired during his stay in Italy.

Feuerbach was of course not the only artist of his time to engage in such an enterprise. Near the outset of the 19<sup>th</sup> century a group of German artists known as 'the Nazarenes' left for Italy and many others would follow them to the south in search of warmer temperatures and new sources of inspiration. Many of these 'Deutsch-Römer', as they were called, made use of the results of contemporary classical studies and recent archaeological findings in fashioning their images of the ancient world and its inhabitants<sup>22</sup>. We should therefore see Feuerbach's 'Das Gastmahl' as one of the many works on classical subjects fashioned by German artists who lived and worked in Italy during the 19<sup>th</sup> century. Especially relevant comparison works would include the 1828 'Italia and Germania' of Friedrich Overbeck, and the 1868 'Bacchus among the Muses' of (the Berlin born) Bonaventura Gennelli.

Attention to the historical context in which Feuerbach created 'Das Gastmahl' can also help us to understand a second message he intended for his work to convey. We can infer from his criticism of Testa's 'Symposium' that Feuerbach regarded the attributes of 'depth', 'nobility' and 'perfection of form' as essential to an adequate realization of the event<sup>23</sup>. Testa's Agathon, based on a traditional image of the poet Homer, is an elderly, bearded, and wizened individual who is visibly agitated by the entrance of a naked, dancing Alcibiades. Feuerbach's Agathon, in sharp contrast, is smooth-shaven and handsome, and a model of dignified self-possession in the face of an unexpected development. The grey tones in Agathon's clothing and his statuesque pose serve to set him apart from his companions as well as to suggest a calm state of mind.

Feuerbach's representation of Agathon reflects the aesthetic values introduced into European arts and letters a century earlier through the writings of Johann Joachim Winckelmann<sup>24</sup>. Winckelmann's basic thesis was that in order to achieve an ideal

---

<sup>22</sup> Vaughan in Hartley, E./ Hughes, H./ Schuster, P.-K/ Vaughan, W., *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990*, Stuttgart 1995, 211. See also Finke, *German Painting...*, 31 ff.

<sup>23</sup> 'Some individual aspects of [Testa's] representation, such as his creativity, were so well manifested that they probably could not be better rendered; but it [the subject] would need more depth, ennoblement, and a more flexible perfection of form' (quoted in Muthmann, "Alcibiades und Agathon...", 98).

<sup>24</sup> In the *Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture* (1754) and *History of Ancient Art* (1764) Fröning ("Ästhetik und Antikenverständnis...", 163) comments on the sources of Feuerbach's 'classicism': 'Das bedeutet einen bewussten Verzicht auf Novellistisches. Darin erweist auch er sich der von Winckelmann entwickelten Betrachtungsweise der Klassik verpflichtet, von der Künstler und Gelehrte bis ins 20. Jahrhundert hinein nachhaltig beeinflusst wurden. Nach Winckelmanns Urteil bildet den Gipfel allen Kunstschaffens die griechische Kunst, die als unerreichbarer Höhepunkt normatives Vorbild und richtungsweisend für das zu verkörpernde Schönheitsideal sein sollte.'

beauty the artist of today must seek to emulate the qualities of ‘noble simplicity and quiet grandeur’ embodied in ancient works of art. As he explained in his 1755 work, *On the Imitation of Painting and Sculpture of the Greeks*:

The last and most eminent characteristic of the Greek works is a noble simplicity and sedate grandeur (edle Einfalt und stille Grösse) in gesture and expression. As the bottom of the sea lies peaceful beneath a foaming surface, a great soul lies sedate beneath the strife of passions in Greek figures<sup>25</sup>.

In his *History of Greek Art* Winckelmann emphasized the importance of the quality of stillness or quietness of manner:

“Stillness is the state most proper to beauty, as it is to the sea, and experience shows that the most beautiful beings are of a still and well-mannered nature” (204).

And as to the requisite facial features:

“In the appearance of the face, the so-called Greek profile is the chief characteristic of a high beauty. This profile consists of a nearly straight or gently concave line which describes the forehead and nose on youthful heads...and if on a face seen from side, a bad profile appears, one can spare oneself the trouble of looking for something beautiful in it” (210).

Each of these key notions—‘noble simplicity’, ‘quiet grandeur’, ‘stillness’, ‘well-mannered’, and ‘Greek profile’—fits Feuerbach’s Agathon perfectly.

Agathon’s statuesque dignity, moreover, sets the tone for the entire occasion, as is evident in Feuerbach’s use of grey under-layering throughout the work. Despite the tumult caused by Alcibiades’ arrival, most of the symposiasts remain absorbed in talk and reflection, to some extent screened by Agathon and his companion. The quality of serenity is evident in other works of Feuerbach, most notably in the three versions of his ‘Iphigenia’ (1862, 1870, and 1875) where a seated pose and use of grey tones throughout contribute to a sense of quiet dignity.

Finally, no reading of ‘Das Gastmahl’ would be satisfactory that failed to consider the significance of its contrasting left and right-hand sections. Feuerbach’s friend and biographer Julius Allgeyer suggested that through this feature Feuerbach was seeking to express ‘the ethical contrast between sensual and intellectual life which dominates the nature of man’<sup>26</sup>, and many students of ‘Das Gastmahl’ have followed Allgeyer’s

---

<sup>25</sup> Irwin, D., *Winckelmann: Writings on Art*, London 1972, 72.

<sup>26</sup> Allgeyer, quoted in Bratke/ Schimpf, *Anselm Friedrich Feuerbach...*, 2.

lead<sup>27</sup>. In some instances, as in Ecker's recent study, not one but many pairs of contrasts have been thought relevant<sup>28</sup>. Two points of contrast, however, are especially salient: (1) while the group around Alcibiades displays a high level of centrifugal energy and disorder (e.g. with some faces looking to the left and others looking to the right, some looking up and others looking down, some arms extended forward and others reaching back), the symposiasts seated around Socrates remain orderly (with three of them forming a precise equilateral triangle around Socrates); and (2) the individuals entering on the left are depicted in warm skin tones (including the two naked *tutti*, traditional icons of love), while those on the right are (nearly all) clad in subdued-colored clothing. The overall effect is an impression of two distinct zones of activity—one a domain in which the passions are on display and the other a domain in which rational thought holds sway. The description Feuerbach wrote for the 1869 exhibition suggests a reading along the same lines:

“In order to celebrate the victory of the prize-winning tragic poet Agathon, friends are gathered in his home...After the meal, while they were engaging in a witty and cheerful conversation about the nature of Eros—the most powerful and magnificent of gods—Alcibiades appears, returning from a nightly feast in the company of bacchants and intoxicated from wine and desire. He comes to crown the poet who welcomes him graciously”<sup>29</sup>.

Thus while the symposiasts were engaged in *discussing* Eros, Alcibiades *manifested* the god in their midst. Alcibiades, therefore, represents both Eros and Dionysus; which is to say, the basic human desires for food, drink, and sex. And since Alcibiades serves as the visual foil to Socrates, the latter must be regarded as representing ‘none of the above’.

---

<sup>27</sup> Finke, for example, states that ‘Feuerbach was concerned...to sum up the contrast between the life of the senses and that of the intellect.’ (Finke, *German Painting...*, 133). Similarly Keisch: “Feuerbach... represents here the opposition and reconciliation of intellectual reflection and sensual pleasure under the sign of the god Dionysus. The gold-crowned poet Agathon and the half-naked womanizer Alcibiades are two different aspects of the same artist’ (Keisch, *Um Anselm Feuerbachs ‘Gastmahl’...*, 98).

<sup>28</sup> Among them: movement versus statue-like calm, dynamic versus static, exuberant abundance versus meagerness, vitality versus continence, sensuous delirium versus chastity, extroverted versus introverted, Dionysian versus Apollonian, etc. (For the complete list see Ecker, J., *Anselm Feuerbach: Leben und Werk*, München 1991, 298).

<sup>29</sup> ‘Den Sieg des preisgekrönten Tragödiendichters Agathon zu feiern, sind in seinem Hause die Freunde versammelt...Während sie sich nach dem Mahle in sinnvollen und heiteren Wechselreden ergehen, über die Natur des mächtigsten und herrlichsten der Götter, des Eros, erscheint, von nächtlichem Feste heimkehrend, in baccischem Geleite der wein- und lustberauschte Alkibiades. Er kommt, den Dichter zu bekränzen, welcher ihm freundlichen Willkomm bietet (quoted in Bratke/ Schimpf, *Anselm Friedrich Feuerbach...*, 182).

When seen in the light of a contrast between Dionysian passion and Socratic rationality ‘Das Gastmahl’ might be thought to anticipate the Dionysian-Apollonian contrast Nietzsche would explore in his *Birth of Tragedy from the Spirit of Music* (published in 1872, three years after the exhibition of the first version of ‘Das Gastmahl’). According to Nietzsche, Greek tragedy was the product of two opposing elements in the ancient Greek spirit as reflected in the worship of the complementary deities Dionysus and Apollo. Associated with the former is orgiastic excess grounded in a fundamentally irrational view of life and the world; associated with the latter are impulses toward a rational grasp of the cosmos and the imposition of regular form. The contrast between reason and the passions as epitomized in the worship of Apollo and Dionysus had, however, been a feature of German thought and literature well before Nietzsche presented it as his personal revelation to mankind<sup>30</sup>. In some respects the distinction can be traced back to Schopenhauer’s *World as Will and Idea*, the first volume of which was published in 1819. Here too, then, we should see Feuerbach’s ‘Das Gastmahl’ as to some extent a product of its time and place; in offering a vision of antiquity that evoked the deities Apollo and Dionysus Feuerbach was operating in terms of a distinction that would have been well understood by his contemporaries. The message they would have taken away from ‘Das Gastmahl’, we may reasonably conclude, was that on one notable ancient occasion on which both reason and the passions were much in evidence, it was the poet Agathon who remained calm and self-possessed in the face of an unexpected development<sup>31</sup>.

### FEUERBACH’S ‘DAS GASTMAHL’ AND PLATO’S *SYMPOSIUM*.

How closely did Feuerbach’s depiction match up with Plato’s account? Certainly in his basic choice of subject Feuerbach gave honor to the *Symposium* and its most famous scene. There is also (so long as we are talking about **Plato’s** Socrates) some validity in Feuerbach’s representation of Socrates as an embodiment of a rationalist approach to life i.e. as one who sought ‘so far as possible to act on the basis of the

---

<sup>30</sup> Baumer (Baumer, M., “Nietzsche and the Tradition of the Dionysian”, in: O’Flaherty, J./ Sellner, T./ Helm, R., *Studies in Nietzsche and the Classical Tradition*, Chapel Hill 1976, 165-189) recounts the earlier explorations of the distinction by Winckelmann, Hamann, Herder, Hölderlin, Novalis, and others; and then comments: ‘One can grant Nietzsche the primacy he asserts for himself only with relation to his “transformation” of the Dionysian into a “philosophical pathos”, that is, into a rhetorical cliché. He accomplished this so brilliantly and propagandized it so effectively, however, that we hardly remember anything more about the long and significant prehistory of the Dionysian in the nineteenth century, or the mighty epiphany of Dionysus in early German Romanticism’.

<sup>31</sup> Some have speculated that Agathon *qua* artist represents Feuerbach (Henderson, “(At) the Visual Point of Reception...”, 281 and Lesher, J., “Some Notable Afterimages of Plato’s *Symposium*”, in: Lesher/ Nails/ Sheffield 2006, 317), but I know of no evidence that confirms this hypothesis.

principle that seemed upon reflection to be the best' (*Crito* 46b). It has also been pointed out that in his use of contrasting elements Feuerbach was replicating an interest in opposites present in the *Symposium*, although the particular contrast of reason with desire does not appear to have been one of them<sup>32</sup>. However, 'Das Gastmahl' differs from Plato's *Symposium* in several significant respects.

We have already identified various un-Platonic elements in Feuerbach's representation of the dining chamber, the attributes and arrangement of the participants, and the choice of Agathon as the figure of central importance. But in linking Alcibiades with Dionysus and Eros, while placing Alcibiades in opposition with Socrates, Feuerbach also places 'Das Gastmahl' at cross purposes with one of the major themes developed in the *Symposium*, that of **Socrates** as the embodiment of *erôs* or 'passionate desire'. (This is made evident in the dialogue by the close parallels between the descriptions of the god Eros and of Socrates (203c-d) and by the characterization of Eros as a *daimôn* who moves between two worlds and lies in between knowledge and ignorance, hence a 'lover of wisdom' or philosopher (204a)<sup>33</sup>. In addition, Feuerbach's image provides no visual hint that, at least as Plato described him, Alcibiades' most egregious failure was neither his physical beauty nor his carnal desire for Socrates but rather his inability to resist the call of the political life—his obsessive pursuit of public honors and fame (216b)<sup>34</sup>. Suppressing Alcibiades' political identity serves to strengthen the visual contrast of desire with reason, but provides an additional point of contrast between the two works.

Similarly, although the theme of conflict between reason and desire figures prominently in some Platonic dialogues (especially in the *Republic*), it is not a feature of the *Symposium*. Indeed, in the 'ascent passage' that runs from 210a to 212a (and immediately precedes Alcibiades' entrance) Socrates offers an account of the workings of *erôs* that focuses on the ways in which reason and desire, working together, can enable us to progress toward our most important objective, living the best

---

<sup>32</sup> In Henderson, „Anselm Feuerbach's *Das Gastmahl des Platon...*“, 87; following the account given in Wardy, R., “The Unity of Opposites in Plato's *Symposium*”: *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 23, 2002, 1-61. Wardy identifies a total of twenty-nine contrasts developed in the *Symposium* (five 'collapsing polarities', twelve 'maintained polarities', and twelve 'problematic cases'), but nowhere on any of his lists (and rightly so) is a contrast of reason with desire.

<sup>33</sup> This is in turn one formulation of the larger lesson about *erôs* imparted by the *Symposium*; namely, that a life of philosophical contemplation is as much a manifestation of *erôs* as any other passionately pursued enterprise.

<sup>34</sup> It would have been easy enough for Feuerbach to depict Alcibiades in military garb, as Raphael had done in his 'School of Athens'.

kind of human life<sup>35</sup>. According to Socrates (and the priestess Diotima who instructed him on this topic), one who is properly educated in the ways of love will begin by loving a single beautiful body before proceeding to love all beautiful bodies, then beautiful souls, then beautiful practices and institutions, then beautiful forms of knowledge, and finally the knowledge of Beauty Itself (*auto to kalon*). What Socrates emphasizes is not the conflict of reason with desire but rather how, given proper instruction, we can employ reason to advance by stages toward a grasp of the nature of the beautiful, with a resultant redirection of our desires. In its philosophical outlook, then, as well as in many of its details of setting and characterization, Feuerbach's symposium differed markedly from Plato's. In light of what we have been able to determine about Feuerbach's plans and hopes for 'Das Gastmahl' it seems clear that his main concerns lay elsewhere<sup>36</sup>.



Fig. 1. Das Gastmahl des Platon (1869).

---

<sup>35</sup> It has seemed to many readers that one of Plato's main aims in the *Symposium* was to promote the life of philosophical contemplation (modeled on the Socratic quest) as the best life for a human being. In his commentary on the dialogue Christopher Rowe comments: '...Plato is clearly using 'Socrates' for a purpose...to advance the claims of philosophy'; and 'The *Symposium* as a whole is (no doubt among other things) an extended protreptic—an invitation to philosophy, on the Socratic model' (Rowe, C., *Plato: Symposium*, Warminster 1998, 1/4). We have no reason to suppose that Feuerbach shared Plato's desire to promote the philosophical life.

<sup>36</sup> I am grateful to Sean Burrus, Aileen Das, Allison Das, Kurt Pfund, and William Race for helpful discussions of this topic.

# **L · A · T: L(AWRENCE) A(LMA) T(ADEMA) UND DIE TRANSFORMATION ANTIKER INSCRIFTEN ODER: WIE FUNKTIONIERT(E) ‘ANTIKE-REZEPTION’?**

FRANCISCA FERAUDI-GRUÉN AIS\*

## *Zusammenfassung.-*

Die frappierende Exaktheit der Wiedergabe von Antiquaria und die Fähigkeit der Imaginierung faszinierend lebendiger antiker Alltagsatmosphäre zeichnen Alma-Tadema wie kaum einen anderen Maler als Meister dieses Genres im viktorianischen England aus. Während die Rezeption archäologischer Gegenstände und Topographien in kunsthistorischen Untersuchungen bereits mehrfach thematisiert wurde, ist die Rezeption von antiken Inschriften bislang kaum berücksichtigt worden. Die vorliegende Studie versucht diesem Desiderat durch eine systematische epigraphische Analyse unter möglichst vollständiger Einbeziehung sämtlicher Inschriften rezipierenden Gemälde abzuwehren, ferner das grundsätzliche Funktionieren von ‘Antike-Rezeption’ zu hinterfragen.

## *Resumen.-*

La impactante exactitud en la reproducción de antiquaria y la capacidad de representar en imágenes la fascinante y viva atmósfera cotidiana de la antigüedad, señalan a Alma-Tadema como maestro pintor del género por excelencia en la Inglaterra Victoriana. Mientras que la recepción de objetos arqueológicos y topografías han sido varias veces tratados en el marco de la historia del arte, la recepción de las inscripciones ha sido sin embargo apenas considerada hasta la fecha. El presente estudio intenta cubrir esta laguna a partir del análisis epigráfico sistemático y – en la medida de lo posible – completo de las inscripciones reflejadas en los cuadros, considerando además la cuestión elemental del funcionamiento de la ‘recepción de la antigüedad’.

*Schlüsselbegriffe:* Alma-Tadema, Epigraphik, Fiktion, Rezeption.

*Palabras clave:* Alma-Tadema, Epigrafía, Ficción, Recepción.

---

\* Seminar für Alte Geschichte und Epigraphik, Universität Heidelberg.  
E-Mail: : francisca.feraudi-gruenais@zaw.uni-heidelberg.de.

Man muß kein ausgewiesener Kenner antiker Inschriften sein, um die außerordentliche Akuratesse ihrer malerischen Umsetzung durch Alma-Tadema<sup>1</sup> zu bemerken. Die Illusion ist bisweilen so perfekt, daß man der Versuchung erliegen könnte zu vergessen, nur vor einem Gemälde ohne jeden dokumentarischen Anspruch zu stehen<sup>2</sup>.

In der Tat zeichnen Tadema als einen Meister akribischer Exaktheit die Fähigkeit zu detailgenauer, realitätsnaher, nahezu photographischer Darstellungsweise aus<sup>3</sup>. Diese Eigenschaften in Verbindung mit einer wirkungsvoll antike Atmosphäre erzeugenden Durchdringung der Genreszenen, machen die eigenartige und vielleicht sogar einzigartige Faszinationskraft seiner Werke aus, die gewiß ursächlich für ihre bis heute anhaltende Popularität ist und bekanntermaßen schon sehr bald auf weitere darstellende Kunstgattungen, wie insbesondere das Kino<sup>4</sup>, ausstrahlte<sup>5</sup>. Tadema

<sup>1</sup> \*1836, +1912. Weiterführende biographische Ausführungen u. a. in: Franklin Sayre, C., "Sir Lawrence Alma-Tadema's *A Roman Amateur*": *Yale University Art Gallery Bulletin* 34, 2, June 1973, 12 ff.; Wood, C., *Olympian Dreamers, Victorian Classical Painters 1860-1914*, London 1983, 107 ff.; Swanson, V.G., *The Biography and Catalogue Raisonné of the Paintings of Sir Lawrence Alma-Tadema*, London 1990, bes. 19 ff. u. 97 ff.; Swinglehurst, E., *Lawrence Alma-Tadema*, Hong Kong 2001, 6 ff.

<sup>2</sup> Prettejohn, E., "Lawrence Alma-Tadema and the Modern City of Ancient Rome", *The Art Bulletin* 84, 1-2, 2002, 115: "perhaps the most archaeologically precise re-creation of classical antiquity ever attempted in painting". – Dennoch: Alma-Tadema war kein Archäologe und schon gar kein Epigraphiker. Daß die Wiedergabe ausgewählter Antiquaria erstaunlich echt geraten ist, ist neben seiner Begabung in erster Linie der Tatsache geschuldet, daß er – selbst fasziniert von allem, was die Archäologie seiner Zeit zutage förderte – sich die Mühe machte, durch eigene Anschauung und auf der Grundlage einer beachtlichen Photosammlung ein weites Spektrum an antiquarischem Material kennenzulernen und seinen Blick daran zu schärfen. Aus epigraphischer Perspektive wird zu zeigen sein, daß trotz der nahezu ständigen Brüche, die insbesondere aus der phantastischen Kontextualisierung nicht zusammengehöriger Inschriftenträger und Inschriftentexte resultieren, die Inschriften an sich ausgesprochen kenntnisreich und realitätsnah dargestellt sind.

<sup>3</sup> Zur kunstgeschichtlichen Tradition s. Scharf, F., "Historienmalerei", *NP* 14, 2000, 439 f.

<sup>4</sup> Dalle-Vacche, A., *Cinema and Painting. How art is used in film*, London 1996; Lindner, R., "Sandalenfilme' und der archäologische Blick. Protokoll eines Versuchs": *Thetis* 5/6, 1999, bes. 524 passim; Junkelmann, M., *Hollywoods Traum von Rom. "Gladiator" und die Tradition des Monumentalfilms*, Mainz 2004, 61 ff.

<sup>5</sup> S. die aktuell in Neapel unter dem Titel *Alma Tadema e la nostalgia dell'antico* laufende Ausstellung; gleichnamiger Ausstellungskatalog von Querci, E./De Caro, S. (Hrsg.), *Alma Tadema e la nostalgia dell'antico. Katalog zur Ausstellung im Museo Archeologico Nazionale Neapel 19.10.2007-31.3.2008*, Milano 2007; vgl. auch Sanchirico, S., "In mostra al Museo Archeologico Nazionale di Napoli: Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico": *Forma Urbis* 12, 12 (Dicembre), 2007, 33 ff. – Trotz der zahlreichen zeitnahen Anleihen an Tademans Gemälde durch den Film (s. o. Anm. 4) brach das Interesse an seiner Kunst mit seinem Tod im Jahre 1912 abrupt ab und geriet für mehr als ein halbes Jahrhundert völlig aus dem Focus des allgemeinen Interesses. Dies änderte sich erst und umso nachhaltiger mit der Ausstellung von 1973 im New Yorker Metropolitan Museum of Art (Katalog: Forbes, C. [Hrsg.], *Victorians in Togas: Paintings by Sir Lawrence Alma-Tadema from the Collection of Allen Funt*, New York 1973). Seit dieser Zeit rückte das Œuvre Alma-Tademans zunehmend in das Zentrum der Aufmerksamkeit von kunstsinnigem Laienpublikum und Kunsthistorikern, wovon neben

imaginieren eine intakte, untergegangene, Alltags-Antike': keine romantischen Ruinenlandschaften und keine mythischen Heroenszenen, sondern heile antike Welt wie aus dem Bilderbuch<sup>6</sup>. Dem Laien wie dem Forschenden gereichen die Exaktheit der Details, die Imaginierung lebendiger Momentaufnahmen und die Identifizierbarkeit einzelner Artefakte zu einem durchaus verführerischen Anschauungsunterricht. Authentizität wird durch die vielfältigen Bezugnahmen auf unterschiedlichste antiquarische Gattungen insbesondere aus der römischen Zeit suggeriert. Die wiedererkannten Objekte fungieren gleichsam als Echtheitsgarantie einer Visualisierung der Antike.

An Hinweisen auf und an Analysen von Antiquaria fehlt es dementsprechend in der kunsthistorischen Literatur nicht<sup>7</sup>. Die Inschriften dagegen, die einen erstaunlich umfangreichen Anteil am antiquarischen Bildrepertoire bei Tadema haben, waren bislang weder von kunsthistorischer noch archäologisch-epigraphischer Seite her Gegenstand systematischer Untersuchung<sup>8</sup>. Der vorliegende Beitrag wird daher die epigraphische Komponente im Werk Tademas in den Blick nehmen.

Der Echtheitsanspruch, der auch bei der Malweise der Inschriften angestrebt wurde, weckt Neugier und Verdacht zugleich: Sind sie wirklich so authentisch, wie sie durch die Hand Tademas erscheinen? Ein Überblick ergibt sich angesichts der typologischen Vielfalt und der mit rund 60 Exemplaren recht hohen Anzahl an rezipierten Inschriften nicht ohne weiteres<sup>9</sup>. Ein im Rahmen dieser Studie erstellter Werke- und Vorlagen-Katalog soll hier Abhilfe schaffen. Seine Systematik zielt darauf ab, Antworten auf die Frage zur *Funktion* der von Tadema rezipierten Inschriften zu finden. Insofern berücksichtigt er neben der erstmaligen Gesamterfassung des Repertoires

---

einer regen wissenschaftlichen Publikationstätigkeit auch die in regelmäßigen Abständen abgehaltenen weiteren Ausstellungen zeugen; aufgelistet in: Becker, E./ Morris, E./ Prettejohn, E./ Treuherz, J. (Hrsg.), *Sir Lawrence Alma-Tadema. Katalog zu den Ausstellungen im Van Gogh Museum Amsterdam 29.11.1996-2.3.1997 und in der Walker Art Gallery Liverpool 21.3.-8.6.1997*, Zwolle 1996, 283 (Tentoonstellingscatalogi).

<sup>6</sup> Vgl. zuletzt R. J. Barrow, R.J., in: Querci/ De Caro, (Hrsg.), *Alma Tadema...*, 41 ff.

<sup>7</sup> S. u. a. Barrow, R.J., *Lawrence Alma-Tadema*, Berlin 2003; Kepetzi, E., "Objekt, Materialität und Wahrheit. Kunstwerke auf den Bildern von Lawrence Alma-Tadema", in: Kepetzi, E./ Lieb, S./ Grohé, S. (Hrsg.), *Kanonisierung, Regelverstoß und Pluralität in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt 2007.

<sup>8</sup> Immerhin ist hier die anregende Studie von Barrow, R., "The Scent of Roses: Alma-Tadema and the other Side of Rome": *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 42, 1997/98, 183 ff. hervorzuheben, in welcher die Autorin die archäologischen, literarischen und inschriftlichen Zitate in den Werken Tademas in den Blick nimmt. Zuletzt geht Murolo, N., "(I materiali archeologici nei quadri di Alma-Tadema: Alcune considerazioni", in: Querci/ De Caro, (Hrsg.), *Alma Tadema...*, 65-66) summarisch auf den Umgang mit und die (De-)Kontextualisierung von Inschriften durch Tadema ein.

<sup>9</sup> Das Corpus der Gemälde Alma-Tademas zählt knapp 450 Werke, rund drei Viertel davon mit antikischen Sujets.

an Inschriften im Œuvre Alma-Tademas nebst bibliographischer Referenzen zugleich mehrere weitere Aspekte: die Klärung der Vorlagen, die Feststellung der Rezeptionsart (“Art der Rezeption”; d. h. Zitat oder nur Inspiration?) und des Fiktionsgrades aufgrund der Kontextualisierung von Inschrifttext, -träger und Wirkungsraum (“Art der Transformation“)<sup>10</sup>.

An diesem Punkt mag die Mission eines Altertumswissenschaftlers als beendet angesehen werden. Der Stab wäre nun an den Kunsthistoriker weiterzureichen, um die aus der epigraphischen Analyse gewonnenen Erkenntnisse einer Interpretation zuzuführen, die dem Maler Alma-Tadema aus zeitgenössischer Perspektive gerecht wird. In der Tat kann an dieser Stelle nur dazu ermuntert werden, die Inschriftenrezeption im Gesamtwerk Tademas auch aus kunsthistorischer Sicht zu vertiefen. Ein solches Unterfangen erscheint schon deshalb als vielversprechend, weil durchaus auch mit Ergebnissen zu rechnen sein dürfte, die Parallelen zu bereits durchgeführten Untersuchungen, etwa zur Rezeption ausgewählter archäologischer Antiquaria, aufzeigen werden. Somit ließe sich eine weitere Facette zur Differenzierung des Rezeptionsverhaltens Tademas erschließen<sup>11</sup>. Gerade aber die Tatsache, daß Alma-Tadema sich als einziger unter den führenden zeitgenössischen Malern der zweiten Hälfte des 19. Jhs.<sup>12</sup> derart konzentriert und handwerklich meisterhaft der Rezeption gerade auch von epigraphischen Quellen verschrieben hat und diese gewissermaßen zu einem seiner Erkennungsmerkmale werden ließ, scheint mir ein solches Unterfangen zu rechtfertigen.

Dennoch muß der Altertumswissenschaftler – zumal wenn er sich nicht allein als Lieferant der für eine kunsthistorische Auswertung notwendigen antiquarischen

<sup>10</sup> Der Katalog wird in Kürze an anderer Stelle erscheinen.

<sup>11</sup> Zur Rezeption antiker Keramik durch Alma-Tadema s. z. B. Lindner, R., Sir Lawrence Alma-Tadema (1836-1912), [www.archaeologie.uni-wuerzburg.de/Lindner/Alma\\_Tadema.htm](http://www.archaeologie.uni-wuerzburg.de/Lindner/Alma_Tadema.htm), Dezember 2001 (13.03.2006). Die Suche nach den antiken Vorlagen sowie ihrer Behandlung durch Tadema führt Lindner zum Ergebnis deutlich performativer Rezeptionsvorgänge, die sich kaum in getreuen Motivübernahmen, dafür aber in Adaptionen, anachronistischen Abwandlungen und insbesondere in ‘Pasticci’ manifestieren. S. auch Murolo, “I materiali archeologici...“, 55 ff. Es wird zu zeigen sein, daß die Rezeption von Inschriften nach grundsätzlich ähnlichen Mustern abläuft; s. u. S. 501 passim. – Zur Rezeption antiker Kunstwerke s. auch Kepetzis, “Objekt, Materialität und Wahrheit...“

<sup>12</sup> Überblicke über die Malerei der Viktorianischen Zeit und die ‘Neopompejaner’: Hubbard, H., *A Hundred years of British Painting 1851-1951*, London 1951; Reynolds, G., *Victorian Painting*, London 1966; Maas, J., *Victorian Painters*, London 1969; Wood, C., *The Dictionary of Victorian Painters*, Woodbridge 1978; Jenkyns, R., *The Victorians and Ancient Greece*, Oxford 1980; Cowling, M., *Victorian Figurative Painting. Domestic Life and the Contemporary Social Scene*, Windsor 2000; Querci, E., “Nostalgia dell’antico. Alma-Tadema e l’arte neopompeiana in Italia“, in: Querci/ De Caro (Hrsg.), *Alma Tadema...*, 21 ff; Berardi, G., “I ‘pittori archeologici’ nella Roma postunitaria e il Signor Goupil“, in: Querci/ De Caro (Hrsg.), *Alma Tadema...*, 99 ff.; Pucci, G., “Dall’Olimpo al Vesuvio: pittori vittoriani a Pompei“, in: Querci/ De Caro (Hrsg.), *Alma Tadema...*, 111 ff.

‘Basics’ versteht<sup>13</sup> – an dieser Stelle nicht zwingend zurücktreten. Denn gerade auch die Auseinandersetzung mit dem Werk eines weit außerhalb der regulär von einem Antikenforscher untersuchten Epochen wirkenden Künstlers läßt Impulse für die Reflexion über möglicherweise vergleichbare Phänomene im eigenen Forschungszeitraum erwarten. Tademas Werke daher bewußt aus dem unmittelbaren Focus entlassend, könnte es, ausgehend von den hier beobachteten Rezeptionsmechanismen, etwa darum gehen, das Phänomen der ‘Rezeption von Antike’ im weiteren Sinne zu reflektieren, und zwar nicht allein als nachantike Ausdrucksform, sondern gerade auch als Erscheinung *in* der Antike:

Wie *funktioniert* Rezeption? Welches Spannungsfeld erzeugt Rezeption zwischen ursprünglicher und neuer Form, ursprünglichem und neuem Inhalt? Nicht *daß*, auch nicht allein *was* rezipiert wurde, sondern der rezeptionsimmanente Wandlungsprozeß als solcher, ob und welche Konstanten dabei greifbar werden, ist ja eine keineswegs abschließend beantwortete (möglicherweise überhaupt nicht beantwortbare) Frage, die den Altertumswissenschaftler am Thema ‘Antike-Rezeption’ faszinieren muß<sup>14</sup>.

#### EIGENARTEN, SELEKTIONSKRITERIEN UND REZEPTIONSSTRUKTUREN BEI ALMA-TADEMA.

Der Versuch einer Strukturierung des vielseitigen von Tadema (re)produzierten Inschriftenmaterials nach den elementaren Kriterien der altertumswissenschaftlichen Disziplin der Epigraphik führt zur Feststellung einerseits von unterschiedlich stark ausgeprägten Ungenauigkeiten im Vergleich zu den jeweiligen antiken Originalvorlagen, andererseits von Verschiebungen und Brüchen in der Beziehung der rezipierten Elemente zueinander. Genau hierin, nämlich sowohl in der positivistischen Bestandsaufnahme, der Frage nach dem ‘*was?*’ und dem ‘*wie des was?*’, d. h. der “Art der Rezeption” als auch in der zusammenhangsbezogenen Analyse dieses Phänomens, dem ‘*wie im*

<sup>13</sup> So sehr dieser Dienst von kunsthistorischer Seite zurecht gewünscht und für notwendig erachtet wird; s. z. B. Unterdörfer, M., *Die Rezeption der Antike in der Postmoderne*, Weimar 1998, 23.

<sup>14</sup> Mir ist bewußt, daß diese Fragestellungen über die eigentliche, nachfolgend zitierte Zielsetzung dieses Kongresses hinausgeht, meine allerdings, daß es seiner Intention entgegenkommt, sie aufzuwerfen: (Presentación, [www.unirioja.es/imagenes/home.html](http://www.unirioja.es/imagenes/home.html)) “Desde el Renacimiento la Antigüedad se convirtió en un modelo a seguir, en una escuela de virtud pública y privada, tesoro de preceptos morales y personajes ejemplares; al mismo tiempo que era un referente sancionador de conductas. Esta circunstancia ha abierto una línea de investigación que todavía es minoritaria, pero que cada vez tiene más adeptos, nos referimos a la ‘Recepción’ de la Antigüedad en ámbitos tan variados como la política, el derecho, la filosofía, el arte, la literatura, etc. El Congreso *IMAGINES* se entronca en esta línea de investigación, centrándose en el Arte, en concreto en las Artes Escénicas y las Artes Visuales. (...) En este intento de actualizar la Antigüedad, de hacer presente el pasado, se debe comprender la organización de este Congreso científico de ámbito internacional. Nuestro objetivo principal es, pues, impulsar los estudios sobre la Antigüedad greco-latina desde la óptica de su huella a lo largo de la Historia, pasada y reciente”.

*Kontext?*’, d. h. der “Art der Transformation”, und damit der Frage der Fiktion, liegen zwei maßgebliche Ansatzpunkte für ein Begreifen der Merkmale von Tademass Rezeptionspraxis, dem im folgenden nachgegangen werden soll.

### “Art der Rezeption”: Inschriftenspektrum, Imagination und die Grenzen der ‘Echtheit’.

Die nahezu photographische Unmittelbarkeit von Tademass Kompositions- und Darstellungsweisen, die den Betrachter unwillkürlich gefangen nimmt und ihn gleichsam voyeuristisch in ein sehr direktes Verhältnis zur imaginierten Szenerie versetzt, ist nur ein, wenn auch maßgeblicher Faktor in diesem Spiel mit Effekten. Von nicht geringerer Bedeutung ist dabei mindestens ein weiteres Charakteristikum, das sich in einer ausgesprochenen Detailversessenheit des Künstlers äußert. Dies sogar in zweifacher Hinsicht, nämlich einerseits in der Gestalt von (tatsächlicher wie vermeintlicher) *Detailtreue*, andererseits von *Detailfülle*. Bezogen auf Tademass epigraphisches Repertoire manifestiert sich all dies in der Vielzahl an rezipierten bzw. (re)produzierten Inschriftengattungen und Inschriftträgern<sup>15</sup>. Inschriftenträger und -gattungen werden wiederholt, treten in unterschiedlichen Kombinationen auf und werden in verschiedenartige szenische Zusammenhänge versetzt<sup>16</sup>. Ob und inwieweit sich der daraus erwachsene Effekt eines Kaleidoskops an Möglichkeiten und Spielarten auf eine antike Realität berufen darf, insbesondere inwieweit die kontextuelle Verortung innerhalb der Kompositionen Tademass einem Vergleich mit der ‘archäologischen Wirklichkeit’ standzuhalten vermag, wird noch zu klären sein<sup>17</sup>.

In Zusammenhang hiermit steht nämlich ebenso die Klärung der Frage nach der ‘Echtheit’, also nach der Originaltreue bei der Wiedergabe realer Antiquaria. Eine markante Eigenschaft des epigraphischen Repertoires nach Alma-Tadema ist dabei schon jetzt zu benennen: die wenigsten Inschriften werden vollständig dargestellt. Von we-

<sup>15</sup> S. im einzelnen den Katalog (s. o. Anm. 10). Das von Tadema rezipierte Spektrum an Inschriften stellt sich mit den folgenden – teils am antiken Befund inspirierten, teils fingierten – Inschriftengattungen (IG) und Inschriftträgern (IT) dar; die verwendeten Kategorien entsprechen den in der Epigraphik üblichen (für eine detaillierte Aufschlüsselung s. [www.uni-heidelberg.de/institute/sonst/adw/edh/alle/inschr-gattung-hilfe.html](http://www.uni-heidelberg.de/institute/sonst/adw/edh/alle/inschr-gattung-hilfe.html) bzw. [www.uni-heidelberg.de/institute/sonst/adw/edh/alle/inschr-traeger-hilfe.html](http://www.uni-heidelberg.de/institute/sonst/adw/edh/alle/inschr-traeger-hilfe.html)). IG: Aufschriften 8x, Akklamationen 12x, Bauinschriften 7x, Beischriften 10x, Besitzer-/ Herstellerinschriften 6x, Ehreninschriften 5x, Grabinschriften 2x, Grenzsteine 2x, Weihinschriften 4x. – IT: Altar 1x, diverse Architekturteile (Balustraden, Ehrenbogen, Pavimente, Scholen, Theaterpodium, Wände/Pfeiler) ca. 25x, Statuen (Porträthermen) 6x, Statuenbasen 2x, Instrumentum domesticum / sacrum 13x, Cippi 2x, Tafeln 6x, Sonstiges.

<sup>16</sup> S. z. B. die Grenzsteine in Swanson, *The Biography...*, 1990, Nr. 117 und 226; die Amphorenaufschriften in Swanson, *The Biography...*, Nr. 116, 122 und ggf. 210 bzw. in 116 und 213; die Genius-Weihinschriften in Swanson, *The Biography...*, Nr. 250 und 251 sowie die zahlreichen Salve-Schwelleninschriften in Swanson, *The Biography...*, Nr. 70, 255, 262, 264, 278 und 336.

<sup>17</sup> S. u. bes. S. 545-548.

nigen Ausnahmen abgesehen, die in der Regel nur die kurzen Inschriften betreffen, handelt es sich durchgehend um Ausschnitte von Inschriften – ob von echten oder erfundenen Inschriften sei einstweilen dahin gestellt. Die Ausschnitthaftigkeit ergibt sich daraus, daß sie im Rahmen der Bildkomposition von anderen Dekorationselementen überschritten werden, wodurch sich ihre Wirkung grundsätzlich nicht vom Vordergrund, sondern von einer der dahinter liegenden Ebenen her entfaltet (Abb. 1). Damit wird, ob von Tadema intendiert oder nicht, eine Art Fragmentiertheit, wie sie Inschriftenfunden ja an sich durchaus eigen ist, suggeriert, obwohl paradoxerweise gar keine Fragmente dargestellt sind. Es handelt sich bei den von Tadema rezipierten, real existierenden Inschriften stets um intakt aufgefundene. Diese werden dann aber, gleichsam ‘modo antiquo’, nur partiell dargestellt und damit zu fragmentarisch wirkenden antikischen Versatzstücken transformiert<sup>18</sup>.

Derlei bewußte Einschränkungen und Gewichtungen sind als Einwirkungen eines Transformationsvorganges zu verstehen. Ob dieser Rezeptionsvorgang dazu führt, daß Inschriften im Werk Alma-Tademas letztlich als nebensächlich oder gar verzichtbar anzusehen sind, wird die epigraphische Analyse zeigen.

### **“Art der Transformation”: Gewichtung, Kontextualisierung und epigraphische Analyse.**

Eine Beschäftigung mit der Rezeption von antiken Inschriften bei Alma-Tadema impliziert grundsätzlich zweierlei: einerseits die Rezeption von Antike im allgemeinen, quer durch sämtliche Formen des nachantiken (künstlerischen) Ausdrucks<sup>19</sup>, zum

<sup>18</sup> Diese Methode ist in den Gemälden Alma-Tademas übrigens nicht nur bei der Wiedergabe von Inschriften festzustellen; z. B. Barrow, B., “The Scent of Roses...”; Murolo, “I materiali archeologici...“, 66.

<sup>19</sup> Das wissenschaftliche Interesse an diesem Phänomen in Architektur, (Herrscher-)Philosophie, bildender Kunst, Dichtung und Literatur, Musik, (Militär-)Seelsorge, Theater, Werbung, Wirtschaft, u. v. m. ist gerade auch in jüngerer Zeit enorm; exemplarisch sei hingewiesen auf: Momigliano, A., “Ancient History and the Antiquarian“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13, 1950, 285 ff; Schnapp, A., *La conquête du passé. Aux origines de l’archéologie*, Paris 1993; Kepetzi, E., *Medea in der Bildenden Kunst vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, Frankfurt/Main 1997; Edwards, C. (Hrsg.), *Roman Presences. Receptions of Rome in European Culture, 1789-1945*, Cambridge 1999; Baumbach, M. (Hrsg.), *Tradita et Inventa. Beiträge zur Rezeption der Antike*, Heidelberg 2000; KORENJAK, M./Töchterle, K. (Hrsg.), *Akten der ersten Innsbrucker Tagung zur Rezeption der klassischen Antike, Pontes I*, Innsbruck 2001; Kuhn, D./Stahl, H. (Hrsg.), *Die Gegenwart des Altertums. Formen und Funktionen des Altertumsbezugs in den Hochkulturen der Antiken Welt*, Heidelberg 2001; Jensen, I./Wieczorek, A. (Hrsg.), *Dino, Zeus und Asterix. Zeitzzeuge Archäologie in Werbung, Kunst und Alltag heute*, Mannheim-Weißbach 2002; Hildebrand, O., (Hrsg.), “... auf klassischem Boden begeistert“, Freiburg 2004; Kurtz, D., *Reception of Classical Art, an Introduction*, Oxford 2004; Schnitzler, B./Schnitzler, F. (Hrsg.), *Archéopub. La survie de l’antiquité dans les objets publicitaires*, Bar le Duc 2006; Korenjak, M./Tilg, S. (Hrsg.), *Die Antike in der Alltagskultur der Gegenwart, Pontes IV*, Innsbruck 2007; Emslander, F., *Unter klassischem Boden. Bilder von Italiens Grotten im späten 18. Jahrhundert*, Berlin 2007; von Hase

anderen Rezeption im engeren Sinne, vorliegend einer bestimmten Denkmalgattung, nämlich der Inschriften, bei einem bestimmten Künstler, nämlich Alma-Tadema.

Als exemplarisch für die Wirkung eines einmal statuierten Exempels von Rezeption darf die kürzlich in einer Zeitung abgedruckte Karikatur einer Gladiatorenkampfszene angesehen werden (Abb. 2). Der Betrachter begegnet in diesem Fall sehr eindrücklich dem Phänomen eines multiplen Rezeptionsprozesses. Hat der Karikaturist nun aber Jean-Léon Gérômes berühmtes Gemälde “Pollice verso” oder aber die davon inspirierte Szene in Guazzonis Film “Quo vadis?” rezipiert?<sup>20</sup> Offenkundig bezieht er sich auf Gérômes Vorlage (kompositorische Parallelen). Aber vielleicht hätte er nicht Gérôme im Blick gehabt, wenn diese Szene nicht durch den Film bereits ‘popularisiert’ worden wäre. Überlagerungen von Rezeptionen sind somit bei der Bewertung von Rezeptionsvorgängen grundsätzlich mit einzurechnen.

Bewußt oder unbewußt sind schließlich auch wir alles andere als von Rezeption verschonte Betrachter, und es ist erstaunlich, welche Anspielungen auf Antike uns immer wieder begegnen bzw. bisweilen zugemutet werden. Es sind dies in unseren Tagen alles andere als komplexe Kompositionen mythologischer bzw. historischer Sujets in der Art der ideologisch mitunter stark aufgeladenen Historienmalerei des 18. und 19. Jhs., sondern mehr nur einzelne, ausgewählte, emblemartig, wie Attribute eingesetzte Motive: seien es nun antike Porträts, mit denen zusammen man sich porträtiert sehen möchte (Abb. 3)<sup>21</sup>, seien es Selektionen und Repliken antiker Kunstwerke, die entweder einer bewußt bildungsorientierten Klientel zum Kauf angeboten werden<sup>22</sup> oder schlicht als entspannungsfördernde Hintergrunddekoration moderner

---

Salto, M.A., “Der ‘Laokoon’. Ein Mythos wird zum Kunstwerk“: *Antike Welt* 6, 2007, 37 ff. – S. auch die seit 1991 existierende *Eichstätter Datenbank zur Antike-Rezeption in der Kunst* zu “Rezeptionsdokumenten zu antiken Autoren aus dem Breich Kunst von der Spätantike bis zur Gegenwart” ([www1.ku-eichstaett.de/SLF/Klassphil/grau/kunst\\_intro.html](http://www1.ku-eichstaett.de/SLF/Klassphil/grau/kunst_intro.html)).

<sup>20</sup> Abgedruckt in der in Heidelberg erscheinenden *Rhein-Neckar-Zeitung* vom 28./29.07.2007 unter dem Eindruck der aktuellen Dopingskandale.

<sup>21</sup> Selbstporträt von Angelika Kauffmann mit Athene (1741-1807), abgedruckt und thematisiert im Feuilletonteil der *Rhein-Neckar-Zeitung* vom 29./30.09.2007 anlässlich einer zeitgleichen Ausstellung im Vorarlberger Landesmuseum Bregenz zu ihrem 200. Todestag. – Photo mit Prof. Luuk De Blois (Nijmegen) neben dem Porträt des römischen Feldherrn und Politikers Pompeius, abgedruckt im Kolloquiumsband Hekster, O., u.a. (Hrsg.), *Crises and the Roman Empire. Proceedings of the Seventh Workshop of the International Network Impact of Empire, Nijmegen June 20-24, 2006*, Leiden-Boston 2007. – Mit einem Abstand von 250 Jahren fungieren die Porträts von Göttin und Feldherr offenbar als attributive bzw. identifikatorische Chiffren für die jeweilige künstlerische bzw. wissenschaftliche Beschäftigung der mit ihnen dargestellten Personen.

<sup>22</sup> Angebote aus einem Prospekt der *Wissenschaftlichen Buchgesellschaft Darmstadt* (3/07): “Gaius Julius Cäsar“, “Der Fuß des Hermes” (als Türstopper), “Babylonische Schenkungsurkunde” mit Inschrift (Keilschrift).

Wellnesstempel in Szene gesetzt sind (Abb. 4)<sup>23</sup>. Ferner, und dies bei einem Personenkreis, der der Antike berufsmäßig alles andere als unbedingt nahe steht, ganze Statuenbildnisse (sogar mit Inschriften!), an denen man posiert<sup>24</sup>, bis hin zu 'imperatorischen' Bildnisfiktionen (Abb. 5), bei denen – freilich nicht ohne ein gelungenes Maß an Politironie – Bildnisattributionen allein nicht mehr ausreichen, sondern diese durch die identifikatorische Verschmelzung mit dem sie beherrschenden Subjekt überhöht, karikiert und letztlich ad absurdum geführt werden<sup>25</sup>. Aus der Zusammenschau dieser Beispiele zeigt sich, daß nicht evident ist, womit genau die jeweiligen Beweggründe für die gewählten Attributionen oder gar Identifikationen zu beschreiben wären. Es sind, sieht man einmal von Attributionen, die auf die eigene Profession anspielen, durchgehend mehr nur diffuse, visuell irgendwie einen Mehrwert evozierende Qualitäten wie 'Bildungsbewußtsein', 'Traditionsverwurzeltheit', 'Kulturverständnis', 'ästhetisches Empfinden', 'Elitebewußtsein' – bis hin zu Anti-Qualitäten wie 'Größenwahn'<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Reproduktionen von Fresken aus der Villa dei Misteri (Pompeji) als Saunadekoration, beworben mit dem Untertitel "Kurzurlaub für Körper und Seele: Entspannung in der Dampfsauna" in *ADACmotorwelt* 2, 2007, 78.

<sup>24</sup> Abgedruckt im Wirtschaftsteil von *DIE ZEIT* vom 02.08.2007 neben der Frage "Was bewegt ... Gian Marco Moratti?" (\* 1936), "Italiens mächtigsten Ölunternehmer, Ehemann der Bürgermeisterin von Mailand und Chef eines mächtigen Clans, der sich auch den Fußballclub Inter Mailand gekauft hat". – Die wohl im mittleren 2. Jh. n. Chr. entstandene Sitzstatue stellt nach Ausweis der Inschrift (*M(arcus) Mettius / Epaphroditus / grammaticus graecus / M(arcus) Mettius Germanus l(ibertus) fec(it)*; CIL VI 9454, cf. p. 3470. 3895) einen Grammaticus aus Chaironeia dar (Fox, S., "Le antichità del Palazzo e della Villa Altieri a Roma. I materiali": *Xenia Antiqua* 5, 163, 1996, 177-178, Nr. 12). Während die Sitzstatue auf einen nicht zugehörigen Grabaltar des 1. Jhs. n. Chr. aufgestellt ist, trägt dieser Grabaltar auf dem für eine antike Inschrift vorgesehenen Inschriftfeld ein neuzeitliches Elogium (Anf. 16. Jh.) für den jung verstorbenen Sohn Marco Antonio Altieris, Candido, in deren römischen Stadtpalast beide Monumente noch heute stehen (Fox, "Le antichità...", 178 ff., Nr. 13). – Ein konkret greifbarer inhaltlicher Bezug zwischen dem Ölmagnaten Moratti und der Statue eines Grammaticus existiert freilich nicht. Signifikanter ist vielmehr die Verbindung zwischen dem Aufstellungsort im Treppenhaus des Palazzo Altieri auf dem Absatz zwischen der ersten und zweiten Etage und der heutigen Funktion dieses Gebäudes, insbesondere der zweiten Etage, als Repräsentationssitz der Banca Popolare di Novara. Mit dieser Einrichtung wiederum dürfte den Norditaliener Moratti durchaus einiges verbinden, und es darf vermutet werden, daß das Photo des neben der antiken Skulptur posierenden Moratti bei einem Geschäftsgang zu oder von jener zweiten Etage entstanden ist. Unabhängig davon, was nun zur Auswahl dieser Staffage führte, ernsthafte inhaltliche Erwägungen dürften wohl ausgeschlossen werden.

<sup>25</sup> Illustration von Wieslaw Smetek für *DIE ZEIT*, abgedruckt im Politikteil dieser Zeitung vom 17.01.2002 neben der Überschrift "Ich, ich, ich, Silvio. Italiens Ministerpräsident Berlusconi vollendet sein Lebenswerk".

<sup>26</sup> Nicht weniger aufschlußreich für die aktuell ungebrochene Attraktion von Antikenbezügen sind die Inszenierungen zur Ausstellung "45 Jahre Valentino" im September 2007 in Rom. Unter Einbeziehung der Ara Pacis wurde nach der Berichterstattung von Hannelore Schlaffer (*Süddeutsche Zeitung* vom 04.09.2007) Mode auf dem "Altar der Schönheit" zelebriert, in einer aufwendigen

### **Gewichtung und Kontextualisierung.**

Kommen wir nun auf Alma-Tadema zurück als einem Meister der rezeptiven Wiedergabe von Inschriften: Ausgehend von der Kenntnis seiner oben geschilderten mustergültigen Fertigkeiten in der Darstellung epigraphischer Antiquaria, ist nun die Frage ihrer Positionierung im Gesamtkunstwerk entscheidend, also das *“wie?”* der Kontextualisierung, die Art der Transformation. Die Bedeutung der Einbettung in den Zusammenhang ist hier fundamental: Eine noch so detailgetreu gemalte Inschrift verliert an Authentizität vermittelnder Wirkkraft, wenn sie prozentual einen flächenmäßig nur geringen Anteil der Gesamtkomposition ausmacht, ferner entfernt sie sich von ihrer eigentlichen inhaltlichen Bedeutung, wenn sie in einen Zusammenhang eingebettet ist, der der originären Funktion der Inschrift nicht gerecht wird. Die Frage womöglich intentioneller (Um-) Gewichtungen und Bedeutungsverschiebungen wird in letzter Konsequenz auch über die Frage der Fiktion, bzw. des Grades an Fiktion zu entscheiden haben. Eine solche Beurteilung setzt freilich den kritischen Anspruch eines Altertumswissenschaftlers voraus.

Unter Anwendung der genannten Fragestellung auf Tademans Inschriftenrezeption ist festzustellen, daß Inschriften innerhalb seiner Gemäldekompositionen stets einen vergleichsweise geringen Raum einnehmen. Sie stehen nie im Mittelpunkt einer Darstellung und drängen sich der Wahrnehmung des Betrachters – jedenfalls des epigraphisch unvoreingenommenen – nicht ostentativ auf. Und doch sind sie in den meisten Fällen so deutlich wiedergegeben, daß man den Eindruck gewinnt, daß sie gelesen werden sollten. Insofern besaßen Inschriften für die Gestaltung antiker Kontexte eine nicht zu vernachlässigende Bedeutung. Abgesehen davon, daß Tadema auf diese Gattung vergleichsweise häufig rekurriert, spiegelt insbesondere ihre malerische Umsetzung einen ausgeprägten Sinn für das Konkrete und archäologisch Greifbare wieder: sie sind zumeist gut lesbar, also keineswegs nur skizziert oder angedeutet, um lediglich irgendwie antike Atmosphäre zu schaffen, zudem ‘paläographisch’ durchaus adäquat dargestellt. Die Tatsache der intendierten Lesbarkeit läßt dabei weiter fragen, ob sie verstanden werden sollten – dies übrigens eine Frage, die sich bereits für die Antike stellt – wobei sich freilich die Gegenfrage erhebt, wer sie hätte verstehen können, denn letztlich verständlich waren und sind Inschriften, wenigstens in der Nachantike, nur dem epigraphisch geschulten Leser. Insofern ist davon auszugehen, daß der Grund für die von Tadema meisterhaft umgesetzte Lesbarkeit von Inschriften absichtsvoll in der Suggestion von Authentizität lag. Nicht auszuschließen, daß in diesem eher zurückhaltenden, wenn auch alles andere

---

Iszenierung die *“Geburt der Mode aus dem Kult”* visualisiert, welche darin kulminierte, daß die *“sinnlichen Modeschöpfe hier ihre übersinnliche Weihe”* erhielten. Ob Überhöhung, Entmythifizierung oder Selbstironie, auch hier war die Botschaft offenbar ganz explizit die einer *“Übertragung antiker Würde ins moderne Ambiente”*.

als ineffektiven Einsatz von Inschriften einer der Gründe dafür zu sehen ist, daß die kunsthistorische Forschung unter den von ihr berücksichtigten antiquarischen Details von ihnen im einzelnen kaum Notiz genommen hat.

Passen nun aber Inschrift und Kontext zusammen? Gehen Inschriftenträger und Inschrifttext bei Tadema Verbindungen ein, die vor der antiken Realität Bestand hätten? Präsentiert Tadema dem Betrachter tatsächlich antike Inschriften, oder sehen sie nur so aus?

### **Die Rezeption von Inschriften bei Alma-Tadema: eine epigraphische Analyse.**

Alma-Tadema konfrontiert den Betrachter mit drei Kategorien von Inschriftendarstellungen, deren Gemeinsamkeit darin besteht, daß sie allesamt das Ergebnis von Fiktion sind, wobei der jeweilige Fiktionsgrad unterschiedlich ausfällt.

- 1) Fiktive Inschriften<sup>27</sup>: Bei ihnen erweisen sich sowohl der Inschrifttext als auch der Textträger sowie der inszenierte Kontext als eindeutig erfunden bzw. unantik. Eine inhaltlich-kontextuelle Verortung mit Anspruch auf Originalität und Authentizität ist in diesen Fällen weder möglich, noch war eine solche je intendiert (Abb. 6, oben).
- 2) 'Fiktiv-reale' Inschriften<sup>28</sup>: Es handelt sich um Inschriften, die zwar keine direkten Zitate von antiken Inschriften sind, aber auf ihre Weise ausgesprochen gekonnte, zum Verwechseln ähnliche Adaption an 'antike Verhältnisse' darstellen (Abb. 6, unten).
- 3) 'Fiktiv-reale' Inschriften mit Quellenbezug<sup>29</sup>: Sie zeichnet, ähnlich den 'fiktiv-realen' Inschriften, eine geradezu trügerische Wirkung von Echtheit aus,

---

<sup>27</sup> S. im Katalog die mit "F" gekennzeichneten Inschriften. So z. B. Swanson, *The Biography...*, Nr. 72: Der Inschrifttext („L. Alma Tadema“) ist frei erfunden; das gleiche gilt für den Kontext (Inschriftträger in Gestalt einer nicht eindeutig klassifizierbaren Arbeitsablage; das Ambiente mit Frauen bei der Handarbeit ist in erster Linie 'viktorianisch' inspiriert).

<sup>28</sup> S. im Katalog die mit "FR" gekennzeichneten Inschriften. So z. B. Swanson, *The Biography...*, Nr. 76: Imaginiert wird ein Grab; die Täfelchen mit Grabinschriften vermitteln in diesem Sinne einen Authentizität suggerierenden Anblick. Zweifel ergeben sich für den historisch bewanderten Betrachter jedoch beim Lesen der Texte aufgrund von Anachronismen: Es soll sich um das Grab des Germanicus handeln; Germanicus' Tochter Julia (Agrippina d. J.), für die hier eine Inschrift gesetzt ist, starb erst 59 n. Chr., also nach der Mutter (+ 33 n. Chr.), die hier jedoch "The Ashes of Germanicus" betrachtet. Außerdem ist der Bestattungsplatz des Germanicus das Augustusmausoleum und nicht ein gewöhnliches Kammergrab bzw. Columbarium, wie hier dargestellt, obgleich das hier gewählte Ambiente immerhin zeittypisch für das frühe 1. Jh. n. Chr. wäre. Daß Tadema sehr wahrscheinlich auf solche Vorlagen zurückgegriffen hat, zeigt das Detail der Urne. Urnen dieser Art waren in den zuletzt genannten Kontexten üblicherweise in Gebrauch. Offenbar wird hier auf kein konkretes Monument angespielt, aber doch eklektisch auf entsprechende Realia Bezug genommen.

<sup>29</sup> S. im Katalog die mit "FRQ" gekennzeichneten Inschriften: Außer der schlichten Bezugnahme auf archäologische Realia zeichnen diese Kategorie ganz konkrete Wiedererkennungseffekte aus. So z. B. Swanson, *The Biography...*, Nr. 363. Wiedergegeben sind Teile einer Inschrift über einem

die noch dadurch gesteigert ist, daß sie unverwechselbar auf existierende Inschriftenmonumente Bezug nehmen, obgleich die Trias aus Inschrifttext, Textträger und Kontext in keinem Fall der originären Funktion entspricht (Abb. 7). Insofern handelt es sich auch bei ihnen nicht um Authentizität beanspruchende dokumentarische Reproduktionen, sondern schlicht um Fiktionen.

Die quantitativen Relationen des Vorkommens von ‘fiktiven’ (30%), ‘fiktiv-realen’ (50%), und ‘fiktiv-realen’ Inschriftenzitataten mit Quellenbezug (20%) erstaunt vor dem Hintergrund der bisherigen Beobachtungen zum Rezeptionsverhalten Alma-Tademas nicht: Sämtliche Rezeptionsformen basieren auf Fiktionen, wobei das den antiken Realia möglichst Nahestehende favorisiert wird. Die Imaginierung von Authentizität spielte für Alma-Tadema offenbar eine wichtige Rolle. Bei aller Fiktion sollte die Fiktion als solche gerade nicht zum Ausdruck kommen. Genau hierin liegt offenbar das Geheimnis des Faszinosums der antikischen Genrebilder Alma-Tademas, die bei aller Suggestion von ‘Echtheit’ dennoch stets von der antiquarischen, geschweige denn kontextuellen wie historischen Realität abweichen.

Am augenscheinlichsten werden intendierter Effekt und Funktion der letztlich mehr nur marginal platzierten Inschriften, wenn man sich die fraglichen Gemälde versuchsweise ohne sie vergegenwärtigt (Abb. 8). Man mag zum Ergebnis kommen, daß das simulierte ‘Fehlen’ von Inschriften den an Antiquaria ohnehin überreichen Kompositionen Tademas eigentlich keinen Abbruch tut. Man wird aber auch zugeben müssen, daß die Inschriften nicht nur als eine quantitative, und damit durchaus verzichtbare, antiquarische Komponente fungieren. Vielmehr verleiht gerade das ‘Antiquarium Inschrift’ dem Bild eine neue Qualität im Bemühen um ‘antikische Aura’ und dient dem Künstler somit als weiteres, kaum austauschbares Gestaltungsmittel. So kurios dem Epigraphiker der Umgang mit, die Auswahl von und die fiktionsorientierte Kreativität Alma-Tademas in Anbetracht der Inschriften anmuten mag: es handelt sich trotz und besonders wegen der durch sie erwirkten Imagination um ein wichtiges wie charakteristisches Stilmittel; es begünstigt nicht zuletzt und gewiß nicht zufällig die deren – u. a. auch verkaufsförderliche – antiki-

---

Bogendurchgang. Bogendurchgänge des hier dargestellten Typs, architektonisch verbunden mit weiteren baulichen Strukturen und außerdem zugänglich für jubelnde Festteilnehmer gibt es in der antiken Architektur zwar nicht, aber es gibt die – freistehenden – Ehrenbögen. Tatsächlich steht ein solcher hier Pate, nämlich der Trajansbogen von Benevent, konkret seine Inschrift und die Bogenzwickel, wenn auch versatzstückartig und neu ‘montiert’ (die Attika ist ersetzt durch einen Giebel) und ‘geglättet’ (flacheres Reliefprofil). Somit liegt hier ein Fall von Fiktion vor, allerdings mit monumentbezogenem Wiedererkennungseffekt. Gleiches gilt für die Inschrift, die zwar nur partiell wiedergegeben und abweichend ordiniert, aber korrekt zitiert ist.

sche Aura seiner Werke. Die Behauptung, daß Tadema ohne ‘seine’ Inschriften nicht ‘jener’ Alma-Tadema gewesen wäre, dürfte wohl kaum übertrieben sein<sup>30</sup>.

Es ist hier nicht der Ort, auf die bisweilen scharfe zeitgenössische<sup>31</sup> sowie die spätere wissenschaftliche kunst- und auch sozialhistorische Kritik am Maler Alma-Tadema einzugehen und ebenso wenig, die gebotenen mentalitäts- bzw. gesellschaftshistorischen Schlüsse zu Künstler, Auftraggeber und Käuferschaft zu ziehen<sup>32</sup>.

Was von altertumswissenschaftlicher Seite aus geleistet werden kann, nämlich die erforderlichen Grundlagen darüber zu ermitteln, wie Alma-Tadema in der Absicht, Antikisches auf die Leinwand zu projizieren, mit Antikem umgegangen ist, wurde erbracht und kann im Hinblick auf die möglichen Interessen kunsthistorischer wie altertumswissenschaftlicher Rezeptionsforschung wie folgt zusammengefaßt werden: Alma-Tadema konnte und wollte nicht ‘die Antike’ in dieser oder jener historischen Situation gleichsam photographisch darstellen, so sehr sein Malstil einer photographischen ‘Dokumentation’ entgegengekommen sein mochte. Umso mehr ist es ihm gelungen, antikisches Lebensgefühl zu imaginieren. Es wurde aufgezeigt, welche Rolle in diesem Vorgang performativ-rekonstruierender Rezeption gerade den Inschriften in den diversen Abstufungen von Fiktion zukommt, zumal sie den Bilderwelten Tademas, allen Anachronismen und inhaltlichen Unstimmigkeiten zum Trotz, eine effektvolle Prägung von ‘authentisch Antikem’ geben. Hierfür hat Alma-Tadema sich, nicht zuletzt auch aus einer persönlichen Begeisterung für die (römische) Antike heraus, die Mühe gemacht, die Originale – Inschriften wie sonstige Antiquaria

---

<sup>30</sup> Bei aller Indifferenz seitens Tademas bei der inhaltlichen Stimmigkeit und Authentizität in der Auswahl seiner Inschriften, ist es doch erstaunlich, wie er das formale Potenzial des Mediums ‘Inscription’ dazu nutzt, um seine Bildszenen zu kommentieren bzw. zu untermalen. In besonderem Maße gilt dies für die Zitate aus literarischen Werken, mit denen er frei erfundene Inschriftenmonumente wie selbstverständlich imaginiert. Vgl. hierzu auch Barrow, *Lawrence Alma-Tadema*, 139-140. 151-153 passim.

<sup>31</sup> Franklin Sayre, “Sir Lawrence Alma-Tadema’s...“, 15/ 17; Prettejohn, E., “Kunst en ‘Materialisme’. Alma-Tadema en de Engelse kritiek 1865-1913“, in: Becker/ Morris/ Prettejohn/ Treuherz (Hrsg.), *Sir Lawrence Alma-Tadema...*, 101 ff.

<sup>32</sup> S. die beiden zentralen Aufsätze von Barrow, “The Scent of Roses...“, und Prettejohn, “Lawrence Alma-Tadema...“, jeweils mit vertiefender Literatur. – Interessante Erwägungen zur Einträglichkeit pompejanischer, antikisierender Themen und Tademas Geschick, die entsprechende Nachfrage zu befriedigen bei Franklin Sayre, “Sir Lawrence Alma-Tadema’s...“; Swanson, *The Biography...*, 153 („In a letter to ... Agnew’s, the artist refused to allow them to change the title ..., his reasoning being that the public were constantly searching for prurient meanings behind every painting“); Sachko Macleod, D., “De nieuwe centurio’s. Alma-Tadema’s internationale begunstigers“, in: Becker/ Morris/ Prettejohn/ Treuherz (Hrsg.), *Sir Lawrence Alma-Tadema...*, 91 ff.; Barrow, *Lawrence Alma-Tadema* 2003, bes. 92-95 (als Kontrast hierzu die ohne Verkaufsdruck und für den privaten Gebrauch angefertigten Bilder abweichenden Stils und anderer Thematik: a. O. 104 ff.).

– ausgesprochen gründlich per Autopsie oder mit Hilfe von Photos zu studieren<sup>33</sup>. Dies vielfach deutlich gründlicher und sachverständiger als mancher berühmte und gewiß nicht minder begabte Zeitgenosse, wie beispielsweise Simeon Salomon im berühmten Gemälde “*Habet!*” (Abb. 9, links)<sup>34</sup>. Auch hier wird der Betrachter, ähnlich wie in Alma-Tademas Gemälde “*Gallo-roman women*” (Abb. 9, rechts), mit einer nur halb zu sehenden Inschrift konfrontiert. Doch anders als bei Alma-Tadema wirkt der Schriftduktus hier ‘unauthentisch’, in seiner Holzschnittartigkeit nachgerade ‘republikanisch’, was weder zum eher ‘hochkaiserzeitlich’ performierten Inschriftträger, noch zum dargestellten Zeitfenster (Mitte 2. Jh. n. Chr.) passen will. Auch ergeben die Buchstaben kein sinnvolles Wort. Sinnlose Buchstabenfolgen gibt es bei Alma-Tademas Inschriften dagegen nicht; seine Authentizität suggerierende Inschriftenwiedergabe hat somit fast schon ‘antiquarischen’ Anspruch. Aber wohl-gemerkt, die Präzision liegt dabei lediglich im Detail, so gut wie nie verlässlich im Ganzen. Kontexttreue und damit die Vermeidung von Anachronismen hätten die künstlerische Freiheit zu sehr eingeengt und Alma-Tadema zudem ein geradezu wissenschaftliches Quellenstudium abverlangt. Solches interessierte weder ihn noch offenbar die Käuferschaft. Alma-Tadema hat somit im besten Sinne des Wortes rezipiert, nicht rekonstruiert, auch wenn, wie im Falle Alma-Tademas, bewußt ein solcher Eindruck erzeugt wird, indem Einblicke in eine scheinbar rekonstruierte, gleichsam heile Alltags-Antike gewährt werden – wie bereits gesagt, nicht ohne nachhaltigen Erfolg, wie beispielsweise am Genre des sog. Sandalenfilms ersichtlich.

### **Cui bono? Altertumswissenschaft und die Erforschung zur nachantiken Antike-Rezeption.**

Es wurde bereits festgehalten, daß Rezeption generell weder die vollständige noch eine die gesamte inhaltliche wie formale Komplexität berücksichtigende, authentische Übernahme einer Vorlage bedeutet. Vereinfacht gesprochen wird zumeist die *Form*, weitaus weniger jedoch der eigentliche *Inhalt*, das heißt die ursprünglich vom Tradenten gemeinte inhaltliche Botschaft übernommen. So erfolgt schließlich auch der Wiedererkennungsprozeß eines rezeptiven Vorgangs zunächst über die Form. Auf einen spezifischen Inhalt, schon gar den ‘ursprünglichen’, wird entweder verzichtet,

---

<sup>33</sup> Eine systematische Auswertung des in der UNIVERSITY OF BIRMINGHAM LIBRARY verwahrten Archivs der Photos, Postkarten, Zeichnungen und Drucke aus dem Besitz von Tadema dürfte aufschlußreiche Details aufzeigen. – Zahlreiche Gegenüberstellungen von Dokumenten des Photoarchivs mit einzelnen Details in den Gemälden Tademas bei Barrow, *Lawrence Alma-Tadema* 2003; s. ferner Pohlmann, U., “Alma-Tadema en de fotografie“, in: Becker/ Morris/ Prettejohn/ Treuherz (Hrsg.), *Sir Lawrence Alma-Tadema...*, 111 ff.

<sup>34</sup> Prettejohn, E., “‘The monstrous diversion of a show of gladiators’: Simeon Salomon’s *Habet!*“, in: Edwards, C. (Hrsg.), *Roman Presences...*, 157 ff.; Junkelmann, *Hollywoods Traum von Rom...*, 71-73, Abb. 22.

oder es wird ein neuer Inhalt in Gestalt einer mehr nur diffusen Mixtur modifizierter alter und neuer Vorstellungen verfüllt bzw. als attributive Konnotation gleichsam angeheftet<sup>35</sup>. Was vom 'ursprünglich' imaginierten Inhalt im Rezeptionsprodukt weiterlebt, ist das Ergebnis scheinbar regelloser, jedenfalls sowohl in ihrem Verlauf als auch in ihrem Ergebnis nicht mehr ohne weiteres greifbarer Transformationsprozesse. Im Fall der oben exemplarisch genannten modernen Attributionen nähren sie sich aus subjektiven Konnotationen und Vorstellungen in Gestalt von Eigenschaften wie 'altehrwürdig', 'elitär', 'chic', 'ästhetisch' mit der Funktion, dem aktuellen Subjekt durch eine zum Attribut gewordene alte Form einen inhaltlichen Mehrwert zu verschaffen.

Das Kuriosum 'Inschriften bei Alma-Tadema' unterstreicht diese Beobachtung exemplarisch: Tadema hatte sehr wohl den Stellenwert von antiken Inschriften als 'littérature de rue'<sup>36</sup> im Sinne omnipräsenter Bestandteile in der antiken Alltagswelt begriffen. In visueller Hinsicht hat Tadema diesem Aspekt in seinen Bildern durchaus Rechnung getragen und etwa mittels deren nur partiellen Sichtbarmachung, einer quasi 'fragmentarischen' Darstellung der meisten Inschriften sogar noch effektivvoll unterstrichen. Nicht so jedoch auf der inhaltlich-funktionalen Ebene. Das sinnvolle Zusammenpassen von Inhalt und Kontext spielt für Tadema faktisch keine Rolle; die Inschriften werden nicht im antiken Sinne kontextualisiert (im Sinne kommunikativer Rezeption); dafür werden sie neukontextualisiert, in zeitgenössisch geprägte Zusammenhänge versetzt und stehen als Fiktionen auch in inhaltlicher Hinsicht eindeutig im Dienste performativer Rezeption<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> Im jeweiligen Einzelfall wäre natürlich zu differenzieren; ferner nahmen sich sowohl Anspruch als auch Wahrnehmung von 'Antikem' in unterschiedlichen Epochen verschieden komplex aus. So ist die Renaissance gewiß jene nachantike Epoche, in der 'Antike-Rezeption' im Sinne des Humanismus am tiefsten und inhaltsbezogensten betrieben wurde. Doch auch hier gilt es zu unterscheiden; vgl. Esch, A., "Antiken-Wahrnehmung in Reiseberichten des 15. und frühen 16. Jahrhunderts", in: Babel, R./Paravicini, W. (Hrsg.), *Grand Tour. Adeliges Reisen und Europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert. Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im Deutschen Historischen Institut Paris 2000*, Ostfildern 2005, 115 f.

<sup>36</sup> Sartori, A., "Le iscrizioni latine 'littérature de rue'", in: Alonso del Real, C. (Hrsg.), *Urbs Aeterna. Actas y colaboraciones del Coloquio Internacional Roma entre la literatura y la historia. Homenaje a la profesora Carmen Castillo*, Pamplona 2003, 737 ff.

<sup>37</sup> Die akademischen Antikensammlungen des 19. Jh. scheinen geradezu ein Gegenbild zu den zeitgleichen Kompositionen Alma-Tademas zu entwerfen: Nicht Kontextualisierung, sondern explizite, Dekontextualisierung durch eine nach Denkmalgattungen sortierte Aufstellungspraxis, die aus damaliger Perspektive keineswegs nur zu Unrecht erfolgte. Die Museologie der vergangenen Jahrzehnte setzt methodisch zunehmend genau auf das Gegenteil: Kontextualisierung, Visualisierung von antiken Lebenssituationen ist die Devise, bei der freilich stets der Versuchung entgegenzusteuern ist, im Bestreben um allzu anschauliche Visualisierung nicht in das unerwünschte Gegenteil des (unwissenschaftlichen) Imaginierens zu verfallen. – Zur faktisch jedoch nur vordergründigen, da auf Fiktionen aufbauenden, vermeintlich rekonstruierenden Kontextualisierungspraxis im Werk Tademas s.

Genau dies bedeutet aber: *Wenn* gewissermaßen als Konstanten von ‘Antike-Rezeption’ in *modernen* Beispielen festgehalten werden kann: a) die Trennung von ursprünglicher Sinngebung und alter Form, b) das Weiterleben alter Formen mit neuen/zeitgenössischen Inhalten, *dann* darf mit einiger Berechtigung erwartet werden, in *antiken* Beispielen vergleichbare Phänomene anzutreffen. Es gibt keinen Grund, solches a priori auszuschließen; dem Reiz einer solchen Erwartung kann sich ein Altertumswissenschaftler jedenfalls nicht ohne weiteres entziehen, auch wenn es zugegebenermaßen nicht auf Anhieb einleuchten muß, wie ‘Antike-Rezeption’ in der Antike selbst, d.h. gar nicht durch Rückgriff auf ein außerhalb der Ausgangsepoche liegendes Zeitalter, funktionieren kann. Gerade weil aber Rezeption an sich im weitesten Sinne bereits spätestens in dem Moment beginnt, in dem das ‘Original’ bzw. eine ‘Urform’ zum ersten Mal ‘kopiert’ bzw. als ‘Vorlage’ verwendet wird, ist klar, daß Rezeption von ‘Antikem’ nicht erst in der Nachantike beginnt. Dies ist allerdings auch der Punkt, an dem zu definieren wäre, wie “Rezeption” – ein keinesfalls einheitlich gebrauchter Begriff<sup>38</sup> – hier zu verstehen ist: nämlich als ein Rück-Greifen auf Kulturgut, das nicht in der eigenen Lebensepoche, sondern in einer vorangegangenen Zeit verwurzelt und akkulturiert ist, somit also nicht im Sinne von kontinuieritätsbezogener Tradition oder von “Nachleben”<sup>39</sup>. Einem solchen Rückgreifen ist insofern ein bewußter – wie auch immer zu deutender – Willensakt zu unterstellen.

Man kann für die Antike beispielsweise ganz allgemein an Rückgriffe auf alte Kultrationen denken, die in einem späteren, veränderten soziokulturellen Umfeld innerhalb der Antike wieder aufgenommen werden oder an die vielfältigen Rückgriffe auf antike Mythen und deren allegorische Performationen<sup>40</sup>. Oder, auf einer abstrakteren Ebene, an selektive Rückgriffe auf an sich nicht ‘zeitgemäße’ ikonographische Muster und Stilelemente, wie dies etwa in der Bildkunst des augusteischen Klassizismus zum Tragen kam, indem archaische und klassische Formensprache zum Symbol für die sakrale bzw. moralische Erneuerung des Prinzipats wurde (Abb. 10), mithin nicht

---

zuletzt Murolo, “I materiali archeologici...“, 63 passim. – Zum ferner gewollt a-historischen Umgang postmodernen Kunstschaffens mit antiken Kunstwerken s. Unterdörfer, *Die Rezeption der Antike...*, bes. 123 ff.

<sup>38</sup> Vgl. Cancik, H./ Mohr, H., “Rezeptionsformen“: *NP* 15/2, 2002, 759 ff; Mindt, N., “Begegnungen mit ‘der Antike’. Zum Umgang mit Rezeptionsformen“: *Gymnasium* 114, 2007, 461 ff.

<sup>39</sup> Gramaccini, N., *Mirabilia. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance*, Mainz 1996.

<sup>40</sup> S. etwa Zanker, P./ Ewald, B.C., *Mit Mythen leben*, München 2004 (dazu Rez.: Bielfeldt, R., *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft* 8, 2005, 1067 ff.). – Zu weiteren Rezeptionsformen in der Antike s. z. B. Neudecker, R., *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien*, Mainz 1988, 64 ff. („imagines illustrium“); CAIN, H.U., “Die Kunst der Nachahmung“, in: ABkamp, R. u. a. (Hrsg.), *Luxus und Dekadenz. Römisches Leben am Golf von Neapel*, Katalog zur Ausstellung Haltern am See 2007, Mainz 2007, bes. 86 passim.

nur alte Form vom alten Inhalt getrennt, sondern sogar die alte Form zum neuen Inhalt wurde<sup>41</sup>. Die Liste ließe sich fortführen. Interessant, wenn auch an dieser Stelle nicht weiter zu verfolgen, wäre freilich auch die Frage, in wie fern sich Rezeptionsphänomene auch bei den antiken Inschriften innerhalb des Rahmen eines bis in die Spätantike hinein zu verfolgenden fortschreitenden Wandels des sog. ‘epigraphic habit’ fassen lassen.

Die Frage ist also in erster Linie nicht die nach der schlichten Erkenntnis, *daß* etwa, um ein beliebiges neuzeitliches Beispiel zu nennen, eine statuarische Athenadarstellung, nach griechischen Vorlagen über einen Zeitraum von fast zweitausend Jahren hinweg rezipiert wurde (Abb. 11). Auch ist ja das Faktum innerantiker Rezeption an sich, wie gesagt, nichts Neues<sup>42</sup>. Ebenso geht es auch nicht allein um das “*was?*” im Sinne von, ‘was bleibt’ und ‘was ändert sich’ (formal und gegebenenfalls sogar inhaltlich), sondern darum, *wie* dies vor sich ging, und zwar konzentriert auf die Frage, ob es möglich ist, für die genannten Vorgänge bestimmte Gesetzmäßigkeiten als übergreifende Konstanten bei innerantiken Rezeptionsphänomenen abzuleiten.

Ist all dies eine unhaltbare Utopie? Oder sollte es doch möglich sein, aus der Summe der Einzelfälle eine Art übergreifendes wie verbindendes Rezeptionsmuster abzuleiten? Lohnt es sich nach den Funktionsmechanismen zu suchen, also beispielsweise danach, welche Konstanten gattungs- und disziplinübergreifend das Verhältnis von Form und Inhalt vor, durch und nach dem Rezeptions- bzw. Transformationsprozess auszeichnen? Eine systematische, diachronische Erforschung von innerantiken Rezeptionsmechanismen auf der einen und ihre strukturelle Systematisierung zur Erfassung von Konstanten oder anderen Gesetzmäßigkeiten zu den rezeptionsbedingten inhaltlichen Umwertungsprozessen auf der anderen Seite

---

<sup>41</sup> Für eine theoretische Erfassung des Phänomens s. Hölscher, T., *Römische Bildsprache als semantisches System*, Heidelberg 1987; Zanker, P., *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987, bes. 240 ff.

<sup>42</sup> Vgl. zuletzt auch Barbanera, M., *Original und Kopie. Bedeutungs- und Wertewandel eines intellektuellen Begriffspaares seit dem 18. Jahrhundert in der Klassischen Archäologie*, Tübingen 2006, bes. 34 ff., der eine positive Bewertung der Nachahmung von Formen in der archaischen und klassischen Zeit, bei denen es sich in der Mehrzahl der Denkmäler um “fromme Stiftungen” gehandelt habe, konstatiert. Während Archaik und Klassik somit im Reproduktionsprozeß für das Abbilden von Form und Inhalt unter dementsprechender Wahrung der ursprünglichen Funktion stehen, scheint mit dem Hellenismus eine Wende eingetreten zu sein. Die mittlerweile gewonnenen technischen Fertigkeiten des exakten Kopierens führten zu einer Lösung der wesengebenden Verbindung von Inhalt und Form, Formen werden kombinierbar und können auch unabhängig von ihren ursprünglichen Inhalten, oder im Zweifelsfall auch für andere, neue, wechselnde, nicht klar definierte Inhalte stehen. Als Beispiele seien die Statue des Augustus von Prima porta genannt, die formal auf ein klassisches Werk zurückgeht (Polyklet, Doryphoros), oder die Porträtkunst ‘in forma deorum’.

mit dem Ziel neuer Erkenntnisgewinne zur kulturhistorischen Dimension von Rezeption ist, so weit ich sehe, noch ein Desiderat<sup>43</sup>.

Sich dieser Lücke anzunehmen, hierfür mag die Analyse der Inschriftenrezeption bei einem viktorianischen Maler immerhin einen indirekten Anstoß geben. Denn auch sie machen, wenn auch nur im Kleinen, jene zeit- und epochenübergreifenden Konstanten sichtbar, deren man sich bei jeglicher Beschäftigung mit Rezeption klar sein muß, begonnen von der ständigen Präsenz rezeptiver Äußerungen bis hin zur Erkenntnis des Phänomens von 'klassisch Antikem' als einzigem durchgängig verwendetem Rezeptionsgegenstand. Gerade die nahezu ununterbrochen fortdauernde Konstanz von nachantiker 'Antike-Rezeption' bis in den heutigen Alltag hinein<sup>44</sup> sollte doch Gesetzmäßigkeit sichtbar werden lassen, die auch für das Verstehen rezeptiver Vorgänge *in* der Antike von Nutzen sein können. Die somit abgeleiteten abstrakten Kriterien zu den Funktionsmechanismen von Rezeption könnten und müßten sodann wiederum auch auf die nachantike Antike-Rezeption angewendet, an ihr ausgetestet und gleichsam mit Leben gefüllt werden mit dem Ziel (und der vielleicht nicht völlig unerfüllbaren Hoffnung), etwaige 'anthropologische Konstanten' von Rezeption zu ermitteln.

Sollte dies alles jedoch von vorn herein als pure Utopie einzustufen sein, werden wir es wohl bei der Untersuchung von Einzelfällen bewenden lassen müssen.

Wenn wir schon von Inschriften, Antike und Fiktion sprechen, soll dem Meister der künstlerisch-epigraphischen Fiktion, Alma-Tadema, abschließend der Exponent des wissenschaftlich-epigraphischen Positivismus, ein anderer Meister, nämlich Theodor Mommsen, Nobelpreisträger und Begründer der systematischen Erforschung antiker Inschriften, gegenübergestellt werden (Abb. 12). Beide waren Zeitgenossen, beide waren interessiert an der Antike: Tademas performative hätte durchaus auch einer kommunikativen Rezeptionstätigkeit, im Sinne einer anschaulichen Vermittlung von wissenschaftlicher Epigraphik Raum geben können: Doch dies ist freilich nur meine pure Fiktion. Es kam dazu nicht, zeigt aber doch, wie grundverschieden Rezeption selbst innerhalb gleicher Zeiträume und bezogen auf die gleichen Objekte ausfallen kann – auch dies eine Erkenntnis, die für die 'Antike-Rezeption *in* der Antike zu berücksichtigen wäre.

---

<sup>43</sup> Was macht die Rezeption zu einer anthropologischen Notwendigkeit? – Bei allem Bemühen durch aktuelle Forschungsprojekte und Publikationen wurde diese m. E. für das Verständnis von Rezeption entscheidende Frage nicht nur nicht beantwortet (vielleicht ist sie unbeantwortbar?), sondern, soweit ich sehe, gar nicht gestellt.

<sup>44</sup> In diesem Zusammenhang illustrativ für das Spektrum alltäglicher Rezeptionen und aufschlußreich aufgrund der (nicht) gestellten Fragen die in den vergangenen Jahren gezeigten Ausstellungen "Dino, Zeus und Asterix" und "Archéopub" (Kataloge s. o. Anm. 19).

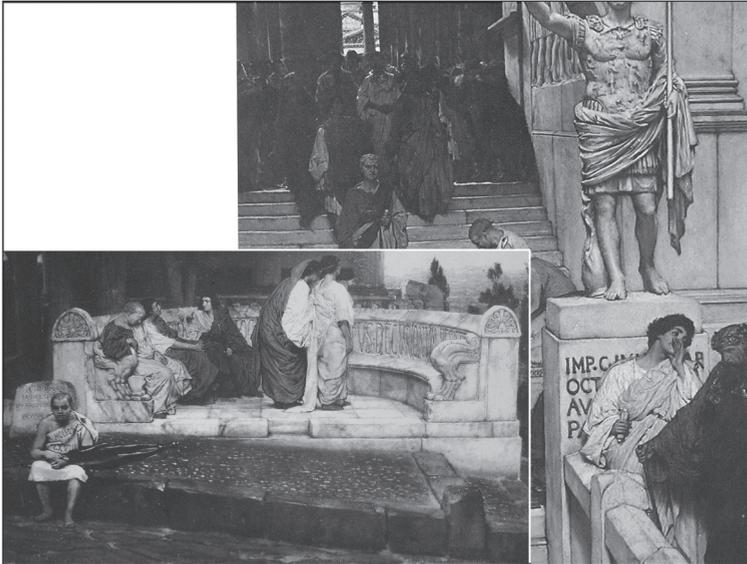


Abb. 1. Wie beiläufig: Lateinische Inschriften in Gemälden von Alma-Tadema: *An Exedra* (1869)/ *An Audience at Agrippa's* (1875). Collage F. Feraudi-Gruénais unter Verwendung von Swanson, *The Biography...*, 325, Nr. 117 und 367, Nr. 197 (jeweils Ausschnitte).

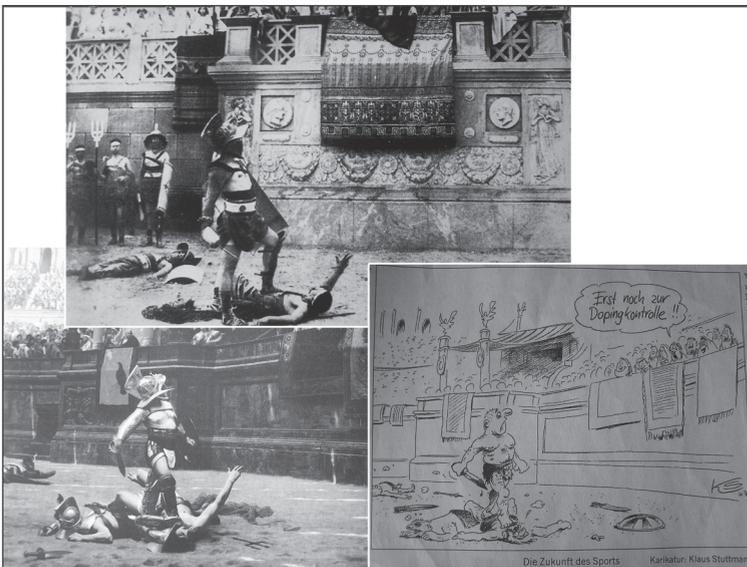


Abb. 2. Multiple Rezeption: Von Gérôme, *Pollice verso* (1872, links unten) über Guazzoni, *Quo vadis?* (1912) zur Doping-Karikatur (2007). Collage F. Feraudi-Gruénais unter Verwendung von Junkelmann, *Hollywoods Traum...*, Abb. 18 und 20 und von *Rhein-Neckar-Zeitung* 28./29.07.2007 / Karikatur Klaus Stuttgart.



Abb. 3. Antike Bildnisattributionen in neuzeitlichen Porträtarstellungen: Kauffmann, *Selbstbildnis mit Minervabüste* (1764) / Foto von Luuk de Blois mit *Pompeiusbüste* (2007). Collage F. Feraudi-Gruénais unter Verwendung von *Rhein-Neckar-Zeitung* 29./30.09.2007 / Foto Museum und von Hekster u.a. (Hrsg.), *Crises and the Roman Empire... Titelei* / Foto Erik van 't Hullenaar.



Abb. 4. Replikat antiker Kunst für Bildung und Wellness: Aus den Angeboten von *ars mundi* und einer Dampfsauna in Bad Füssing, Bayern (2007). Collage F. Feraudi-Gruénais unter Verwendung des Prospektes *Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt* 3/07 mit freundlicher Genehmigung von *ars mundi*, Hannover, [www.arsmundi.de](http://www.arsmundi.de) und von *ADACmotorwelt* 2, 2007, 78.

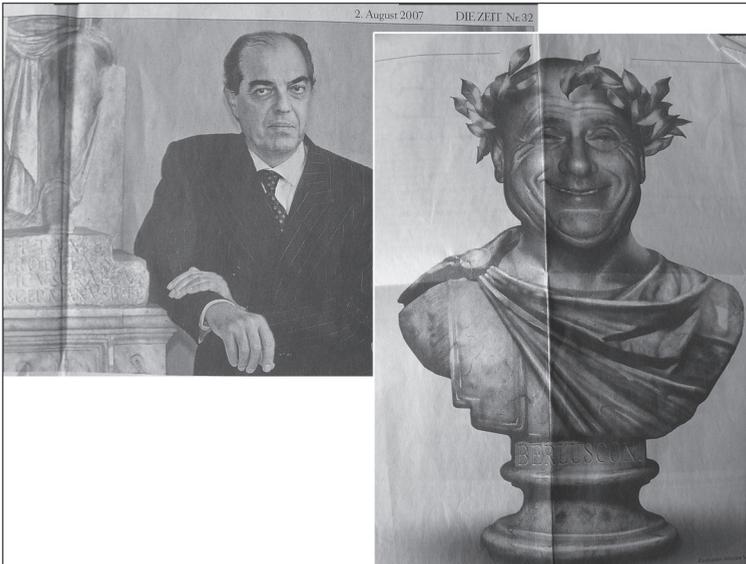


Abb. 5. Macht und Antikes: Ölmagnat Gian Marco Moratti posiert neben der antiken Sitzstatue eines Grammaticus (2007) / Imperator Berlusconi' (2002). Collage F. Feraudi-Gruénais unter Verwendung von *DIE ZEIT* 02.08.2007 / action press, AGF, Armando Dadi und *DIE ZEIT* 17.01.2002 / Illustration Wieslaw Smetek.

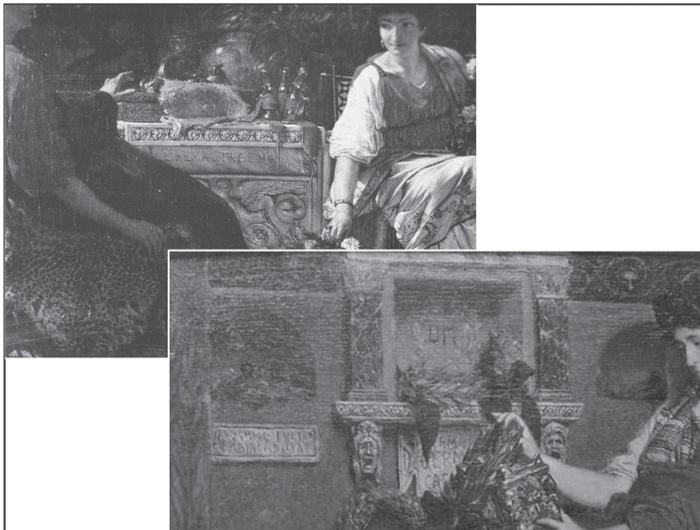


Abb. 6. ‚Fiktive‘ und ‚fiktiv-reale‘ Inschriften bei Alma-Tadema: *Preparations for the Festivities* (1866) / *Agrippina visiting the Ashes of Germanicus* (1866). Collage F. Feraudi-Gruénais unter Verwendung von Swanson, V.G., *The Biography...*, 301, Nr. 72 und 303, Nr. 76 (jeweils Ausschnitte).

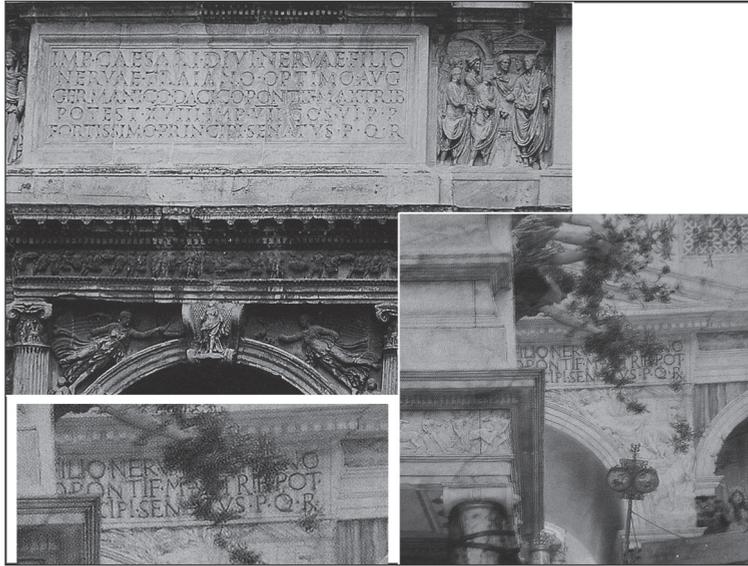


Abb. 7. ‚Fiktiv-reale‘ Inschriften mit Quellenbezug. Trajansbogen von Benevent / Alma-Tadema: *Spring* (1894). Collage F. Feraudi-Gruénais unter Verwendung von Gudea, N./Lobüscher, T., *Dacia. Eine römische Provinz zwischen Karpaten und Schwarzem Meer*, Mainz 2006, 25, Abb. 23 und Swanson, *The Biography...*, 453, Nr. 363 (jeweils Ausschnitte).



Abb. 8. Experiment: Gemälde Alma-Tademas mit ‚fiktiven‘ Inschriften versuchsweise inschriftenfrei (große Bilder): *In the Time of Constantine* (1878), ‚*Silence!*‘ (1879), *The Kiss* (1891). Collage und Bearbeitung F. Feraudi-Gruénais unter Verwendung von Swanson, *The Biography...*, 388, Nr. 238, 397, Nr. 250 und 447, Nr. 351 (jeweils Ausschnitte).

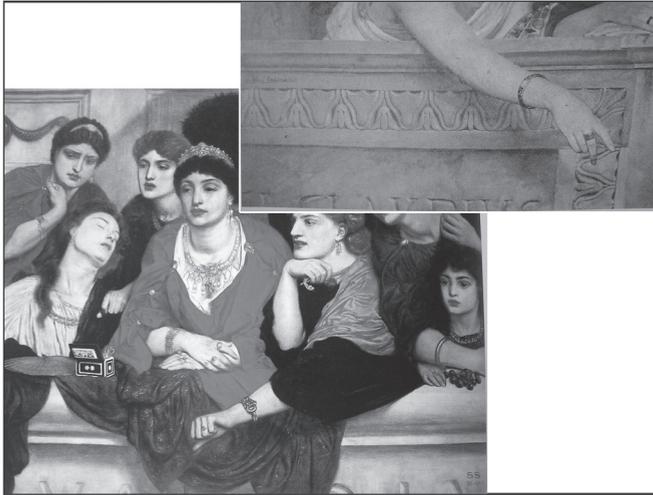


Abb. 9. Partielle Inschriftenrezeption: Salomon, ‚Habet!‘ (1865) / Alma-Tadema, *Gallo-Roman Women* (1865). Collage F. Feraudi-Gruénais unter Verwendung von Junkelmann, *Hollywoods Traum...*, Abb. 22 (s. o. Anm. 4) und Swanson, *The Biography...*, Taf. 295, Nr. 62 (jeweils Ausschnitte).

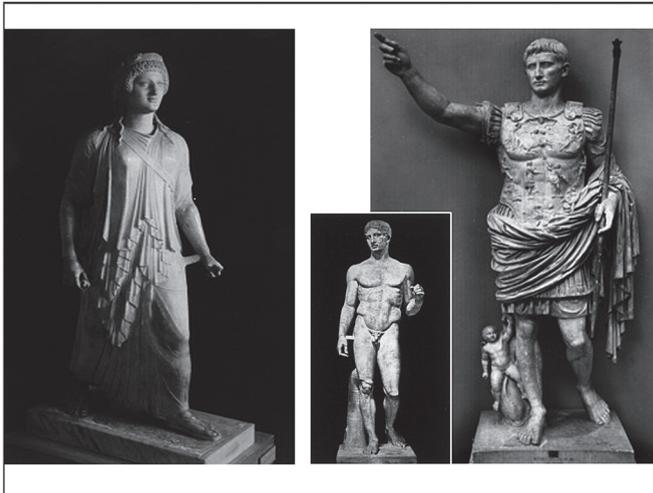


Abb. 10. Rezeption in der Antike – griechische Stilelemente in römischer Skulptur: Artemis aus Pompeji (frühkaiserzeitlich, archaisch), Doryphoros (Original 5. Jh. v. Chr., klassisch) / Augustus von Prima Porta (frühaugusteisch, mit klassischen Formelementen). Collage F. Feraudi-Gruénais unter Verwendung von Cantilena, R., u. a., *La scultura greco-romana, le sculture antiche della collezione Farnese, le collezioni monetali, leoreficerie, la collezione glittica. Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli I, 2*, Roma 1989, 37; Boardman, J., *Griechische Plastik. Die klassische Zeit*, Mainz 1987, Abb. 184; Heilmeyer, W.-D. (Hrsg.), *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Mainz 1988, 389 (jeweils Ausschnitte).



Abb. 11. Nachantike Antikenrezeption: ‚Varvakion-Statuette‘ (nach Vorbild des 5. Jhs. v. Chr.) / Statue der Pallas Athene auf der Alten Brücke zu Heidelberg (1788). Collage F. Feraudi-Gruénais unter Verwendung von Foto F. Feraudi-Gruénais und Gialures, N., *Archaiia Glypta*, Athen 1994, 122, Abb. 94.

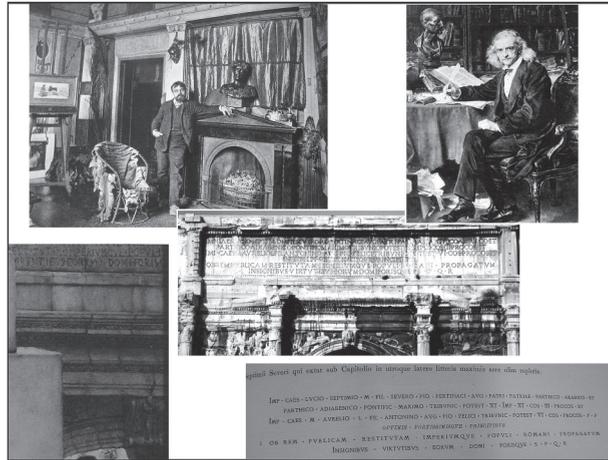


Abb. 12. Zwei Meister von ‚Inschriftenrezeption‘: Sir Lawrence Alma-Tadema in seinem Londoner Studio / Theodor Mommsen in seinem Berliner Arbeitszimmer. – Photo der Attika des Septimius-Severus-Bogens mit Inschrift. – Künstlerische bzw. wissenschaftliche Rezeption der Attikainschrift durch Alma-Tadema, *On the Steps of the Capitol* (1874) bzw. im von Mommsen begründeten *Corpus Inscriptionum Latinarum*. Collage F. Feraudi-Gruénais unter Verwendung von Wood, *Olympian Dreamers...*, 31; Rebenich, S., *Theodor Mommsen*, München 2002, 149; Swanson, *The Biography...*, 1990, 353, Nr. 169; [www1.ku-eichstaett.de/epigr/uah-bilder.php?bild=PH0004310;PH0000217;PH0000218;PH0000219;PH0002845&nr=5](http://www1.ku-eichstaett.de/epigr/uah-bilder.php?bild=PH0004310;PH0000217;PH0000218;PH0000219;PH0002845&nr=5) (foto CIL BBAW); CIL VI 1033 (jeweils Ausschnitte).

## ¿LA REINA VENCIDA? CLEOPATRA Y EL PODER EN EL ARTE Y LA LITERATURA

ISABEL VALVERDE\*

MARINA PICAZO\*\*

### *Resumen.-*

Las percepciones, antiguas y modernas, de Cleopatra VII, última reina de la dinastía lágida de Egipto, han llevado, a lo largo de la historia, a la aparición de diversas Cleopatras. Los artistas las han utilizado y a veces transformado durante siglos, y hasta puede decirse que cada época, desde la Antigüedad hasta el presente, ha creado su propia “Cleopatra”.

### *Abstract.-*

Ancient and modern perceptions of Cleopatra VII, the last queen of the Ptolemaic dynasty in Egypt, have provoked a plethora of representations throughout history. For centuries, artists have used and modified them and it is true to say that each historical period, from ancient time to the contemporary world, has created its own ‘Cleopatra’.

*Palabras clave:* Cleopatra, Mujeres fuertes, Suicidio, Sexualidad

*Key words:* Cleopatra, Strong women, Suicide, Sexuality.

A diferencia de otras mujeres históricas, reales o legendarias, Cleopatra ha sido objeto de una mirada fascinada, presente de forma sostenida, en la cultura visual y literaria de Occidente, prácticamente desde el momento de su muerte en el año 30 a. C. Las representaciones de Cleopatra, desde la Antigüedad, suelen estar alejadas de lo que fue su propia realidad histórica: la de una reina ante todo, la de una gobernante inteligente, culta, fuerte y eficaz que, en su lucha por mantener un Egipto independiente y devolverlo a su pasado esplendor imperial, provocó la hostilidad de la poderosa

---

\* Universidad Pompeu Fabra (Barcelona), Departamento de Humanidades, Historia del Arte, Correo electrónico: isabel.valverde@upf.edu.

\*\* Universidad Pompeu Fabra (Barcelona), Departamento de Humanidades, Área de Historia Antigua. Correo electrónico: marina.picazo@upf.edu.

elite que gobernaba el mundo, la nobleza romana. Esta faceta, histórica y objetiva, de su persona es la que ha suscitado menor interés en el arte y la literatura. Es casi vano buscar imágenes o textos que glosen una Cleopatra reina o de los que se desprenda el aura de poder o la majestad que corresponderían al personaje.

A la figura de Cleopatra se la ha privado de historicidad y se la ha integrado en el ámbito de la leyenda o del mito. En la imagen literaria y artística que de ella se ha ido construyendo, se ocultan ciertos aspectos mientras que se privilegian otros. Es el caso de algunos episodios puntuales de su vida relacionados, directa o indirectamente, con sus amantes, los generales romanos Julio César y Marco Antonio, y con Octavio. Así, la figura de Cleopatra es conocida, visible y reproducida, según un retrato particularmente hostil que, con algunas variaciones poco sustanciales, se ha mantenido hasta la época contemporánea: desde la *regina meretrix*, invocada entre otros por Propertio, a su reducción más reciente a *femme fatale*, depredadora de hombres, a una “Otra” extranjera en la que se condensan las fantasías de dominación masculina en torno a la sexualidad y el exotismo (fig. 1). Junto con otras “mujeres fuertes” de la historia y de la fábula, Cleopatra fue también una figura popular en las artes de los siglos XVI y XVII y la presente investigación se centra en el lugar, equívoco o cuanto menos ambivalente, que esta reina ocupa en las series que celebraban a estas heroínas, célebres e ilustres, y que tanto abundaron en unos momentos en que varias mujeres detentaban el poder real en Europa. Proponemos una reflexión sobre la invisibilidad de la dimensión histórica y política de Cleopatra, que pretende ser parte de un estudio más amplio acerca de la relación entre sexualidad y poder en la imaginería de las llamadas “mujeres fuertes”.

Cleopatra era una princesa joven e inexperta que pertenecía a una dinastía empobrecida cuando conoció a Julio César el año 48 a.C. Cuando se suicidó, 18 años después, Cleopatra era ya una figura famosa, en gran parte a causa de una imagen literaria creada como propaganda contra Marco Antonio. En ella se hablaba de un general romano que había sido grande pero que fue debilitado por su pasión por una reina pérfida y engañosa. El contexto de ese discurso había sido el conflicto entre Octavio y Marco Antonio por el poder supremo en el imperio romano. Durante los años anteriores a su enfrentamiento final en la batalla de Actium (31 a.C.), ambos contendientes diseñaron campañas de propaganda política contra su adversario. Octavio utilizó a Cleopatra, cuyas características respondían a los prejuicios romanos contra las mujeres y los extranjeros. En su relato, Octavio se representa a sí mismo como el garante de la tradición romana, mientras Marco Antonio, bajo el dominio de una reina egipcia habría dejado de ser un hombre romano (D.C., 51.15.2-4).

Uno de los rasgos odiosos de Cleopatra para la propaganda octaviana era la plena autonomía sexual con la que presuntamente escogía a sus amantes. Desde el punto de vista romano, una mujer sexualmente activa se masculinizaba y, a la vez, feminizaba a los hombres con los que se relacionaba. Por otra parte, la voracidad sexual de

Cleopatra se acompañaba de una frivolidad que la llevó a arrastrar a Antonio a una serie interminable de banquetes y fiestas (Plu., *Ant.* 28.1-2), en una vorágine de lujo y consumo alejada de las supuestas cualidades romanas de moderación y austeridad.

Además Cleopatra era una reina. Aunque Octavio iba a convertirse en el primer emperador de la historia romana, se presentó a lo largo de toda su vida como defensor de la tradición republicana que aborrecía las monarquías y las consideraba propias de civilizaciones decadentes o bárbaras. Cleopatra representaba el poder monárquico y, además, era una mujer; desde la concepción masculinizada del poder en Roma, ello la convertía en una anomalía de la naturaleza, en un peligro. Reina, extranjera, mujer, frívola, lujuriosa, Cleopatra personificaba la “otredad”, los vicios y debilidades que un ciudadano romano despreciaba y temía.

A pesar los aparentes intentos deliberados de eliminar las imágenes de Cleopatra reina, después de su muerte y de la de Marco Antonio, nos han llegado algunas representaciones -escasas- realizadas durante su vida. En unas ocasiones, Cleopatra aparece representada como egipcia; en otras, como una reina helenística, es decir con atributos de procedencia griega, en especial la cornucopia. Finalmente, se encuentran imágenes en monedas acuñadas en la época en que Marco Antonio concedió títulos y territorios del Mediterráneo oriental a Cleopatra y a sus hijos. Estas imágenes, creadas en vida de Cleopatra, se asociaban de forma inequívoca al poder real que ejerció al ser la última representante de la dinastía lágida. Sin embargo, en el arte post-antiguo, muy raramente se representa a Cleopatra como reina en ejercicio del poder político, pese a la gran popularidad de su figura.

La imagen negativa de Cleopatra difundida por los autores antiguos perduró durante la Edad Media. Dante la condena al segundo círculo de su Infierno, el de la lujuria, junto a Semiramis, Dido y Helena<sup>1</sup>. Es Giovanni Boccaccio el primer autor, después de los antiguos, en ofrecer un desarrollo biográfico sustancial de Cleopatra, sobre todo en su obra de 1361 *De mulieribus claris* (LXXXVIII) -un texto de gran repercusión al ser ilustrado y copiado, impreso y traducido a lo largo del siglo XV<sup>2</sup>. El retrato que traza de Cleopatra carece por completo de indulgencia o simpatía, en sintonía con la hostilidad manifiesta propia de las fuentes antiguas en las que se apoya. Para Boccaccio, Cleopatra fue una reina cruel y sanguinaria que, para hacerse con

<sup>1</sup> Infierno, Canto V. Dante presenta a Cleopatra como mujer famosa por su lujuria, en la serie de personajes que reúne también a Aquiles, Paris y Tristan. Cfr. [s.f.], “Notices”, en: Ritschard, Cl./Morehead, A. (eds.), *Cléopâtre dans le miroir de l’art occidental*, Genève 2004, 76-80.

<sup>2</sup> La figura de Cleopatra es tratada también en otra obra de Boccaccio, *De casibus virorum illustrium* (1356-1360). Cfr. Pascal, C., “Les recueils des femmes illustres au XVIIe siècle”: *Premières Rencontres de la SIEFAR. Connaître les femmes de l’Ancien Régime. La question des recueils et des dictionnaires*, Paris 2003, 2, n. 4. La primera traducción al francés de 1401 fue seguida por una edición impresa de 1493, inmediatamente después aparecieron otros compendios biográficos de mujeres (*La nef des dames vertueuses*, *Les vie des femmes célèbres*).

el poder, no dudó en hacer asesinar a su hermano y no impidió la muerte de su hermana Arsinoé; fue una mujer lasciva y lujuriosa, que sedujo a los hombres poderosos de su tiempo con una finalidad política inmediata. Compendio de un centenar de biografías femeninas, la obra de Boccaccio se sitúa en el punto de arranque de una tradición de pensamiento sobre las mujeres –de reflexión acerca de sus capacidades en los ámbitos de la vida pública y de la virtud moral, de su función social y política– que iba a proseguir con la defensa de una “causa femenina” por parte de algunos humanistas de los siglos XV y XVI, como Leonardo Bruni, Joan Luis Vives o Isabel de Villena. Se trata de un discurso de exaltación de las mujeres ilustres que abarcó hasta el fin del Antiguo Régimen<sup>3</sup>.

Lo que se conoce como la *Querelle des femmes* tiene su origen en las discusiones sobre la igualdad biológica e intelectual de las mujeres y sobre su papel en la sociedad suscitadas explícitamente, por ejemplo, por Cristina de Pizan en su obra *La cité des dames* (1405-1406). Difundidos en distintos países europeos, estos debates alcanzan un vigor particular en el siglo XVI y sobre todo en el XVII. A este ímpetu no es ajena la presencia real de mujeres en el ejercicio del poder, concretamente en los casos de las reinas regentes de Francia en la primera mitad del siglo XVII, María de Médicis y Ana de Austria<sup>4</sup>. La exaltación de mujeres célebres, ilustres o heroicas –entre las cuales abundaban las reinas– constituía un modo indirecto de exaltación de esas mismas mujeres sobre quienes, por circunstancias extraordinarias, recaía la responsabilidad del gobierno de sus reinos.

La reevaluación del papel de las mujeres en la esfera pública tanto como el reconocimiento de su prestigio en los ámbitos social y cultural se manifiestan a través tanto del discurso literario como de la representación artística. Textos e imágenes contribuyen a establecer y consolidar el nuevo referente ideal de la *femme forte*, con el que las regentas y otras mujeres de la alta nobleza se iban a identificar. Lo harían, de hecho, hasta el punto de que sus aposentos privados en palacios y mansiones estaban decorados con series de representaciones de mujeres fuertes (entre los pocos que se conservan cabe citar el oratorio de Madame de La Meilleraye, en el Hôtel de l’Arsenal, París). En el siglo XVII fue particularmente llamativo el fenómeno de una imaginaria ligada a las mujeres fuertes, que se dio en medios tan diversos como la pintura, la escultura, los tapices y los grabados. Fue con estos últimos y con la pintura de caballete que se alcanzó una mayor difusión.

---

<sup>3</sup> Garrard, M., *Artemisia Gentileschi: the Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton 1989<sup>2</sup>, 144-147; para lo que sigue, es relevante la parte II de esta monografía: “Historical Feminism and Female Iconography”; ver también, Kelly, J., “Early Feminist Theory and the Querelle des Femmes, 1400-1789”: *Signs* 8, 1982, 4-28

<sup>4</sup> Cfr. Garrard, *Artemisia...*, 156 ss.

Los compendios literarios de mujeres ilustres y heroicas siguen a menudo el motivo de la *Galería*, una tipología de origen antiguo revivida en la Italia del siglo XV y todavía de moda en el XVII, y en muchos casos incluyen ilustraciones grabadas que acompañan a los textos<sup>5</sup>. Las *Galerías* glosaban los hechos señalados y, por regla general, ejemplares de ciertas mujeres de la fábula y de la historia antigua o sagrada, cristianas, paganas y judías -Judit o Susana, Zenobia o Semiramis, Débora o Artemisa, por poner algunos ejemplos. En un momento dado, ciertas mujeres poderosas de la historia reciente o incluso contemporánea pasaron a ser incluidas en estas *Galerías*; tal es el caso de Juana de Arco, Isabel de Castilla, Maria Estuardo, Isabel I, y evidentemente María de Médicis y Ana de Austria.

Las mujeres glosadas en estas obras literarias son personajes excepcionales, que se distinguen, entre otras cosas, por virtudes que no se consideraban específicamente “femeninas”, a saber: la fortaleza de espíritu, el arrojo, la templanza, la magnificencia, o la continencia. Los hechos de sus vidas y su conducta vendrían a mostrar que el género femenino tenía aptitudes iguales a las de los hombres y, según algunos autores, superiores para el ejercicio del poder. Estas “mujeres fuertes” tenían además capacidad de liderazgo, habilidad militar y valor en la guerra, y a la vez eran capaces de renunciar a sí mismas en defensa del honor y de la patria. Las obras culminantes en esta exaltación de las mujeres fuertes aparecieron en el siglo XVII y, entre ellas, destacó la *Gallerie des femmes fortes* (1647), del padre Pierre Le Moyne, un éxito editorial en su día<sup>6</sup>.

Un aspecto merece ser destacado en referencia a la cuestión de las mujeres fuertes y es la vinculación al tema de la violencia: las mujeres fuertes son mujeres con capacidad para la violencia<sup>7</sup>. Así, se ha señalado con frecuencia la ambivalencia y la paradoja existentes en la noción misma de “mujer fuerte”. Es cierto que muchas de ellas eran ante todo mujeres guerreras, y en ocasiones eran representadas portando armas y con vestimentas militares propias de los hombres. En algunos casos, se trataba mujeres homicidas, que habían matado por patriotismo, como Judit o Jael, en defensa de su pueblo. En otros, eran mujeres suicidas, como Lucrecia, Paulina, Porcia, Sofonisba o Dido que se inmolaron por amor o para salvaguardar los valores de la familia o los ideales del Estado. En definitiva, eran víctimas y verdugos; en el modelo de la “mujer fuerte”, se amalgaman abnegación y sacrificio, por un lado, y, por el otro,

<sup>5</sup> Para lo que sigue es esencial MacLean, I., *Women Triumphant. Feminism in French Literature*, Oxford 1977, en especial el capítulo 3.

<sup>6</sup> Dedicada a Ana de Austria, la obra de Le Moyne incluye biografías de 20 mujeres ilustradas con grabados de Gilles Rousselet y Abraham Bosse sobre modelos de Claude Vignon. Hasta 1672 se hacen 17 reimpressiones en Francia y se traduce al alemán, al español, al italiano y al inglés.

<sup>7</sup> De Jean, J., “Violent Women and Violence against Women: Representing the ‘Strong’ Woman in Early Modern France”: *Signs* 23, 2003, 126-131.

resolución en la lucha e incluso crueldad extrema. La violencia de la *femme forte* podía ser ejercida tanto sobre los demás como sobre sí misma.

Las obras que exaltan a las mujeres ilustres incluyen a mujeres intachables desde el punto de vista de la conducta moral pero también a otras de reputación ambigua -es el caso de Semiramis, virtuosa a la vez que lasciva y corrupta- o bien con fama malvadas y perversas. Entre estas últimas se hallarían los personajes de Medea o de Cleopatra. Así, en los compendios de mujeres célebres, no todas las incluidas son virtuosas ni ejemplares en términos morales y de moral sexual en particular. Por ejemplo, Boccaccio en su antología incluye la figura de Cleopatra que, sin embargo, caracteriza como infame por su conducta lasciva y por su laxitud moral<sup>8</sup>. En cambio, es conspicuo que Cristina de Pizan la dejara a las puertas de su *Cité des Dames* (1404-1405) y no reivindicara que había sido una mujer culta y una reina africana engañada por Roma<sup>9</sup>. Cleopatra no aparece en las galerías de mujeres fuertes de clérigos como Jacques Du Bosc, el autor de *La femme héroïque, ou les Héroïnes comparées avec les Héros en toutes sortes de vertus* (1645), cuyas obras, en última instancia, tenían por objeto incitar a las mujeres de la alta aristocracia a una conducta acorde con la moral cristiana, según los ejemplos de devoción y de amor conyugal, filial o materno que las heroínas de la historia sacra y profana ofrecían<sup>10</sup>.

Cleopatra, reina de Egipto, fue sin embargo incluida en algunas vidas de mujeres célebres, históricas o legendarias, que se multiplicaron en los siglos XVI y XVII así como en ciertas representaciones artísticas. Lo hacen textos escritos por mujeres como Madeleine de Scudéry, en sus *Femmes illustres* (1644) o Lucrezia Marinella en su *La nobilitá e l'eccellenza delle donne, co'diffetti e mancamenti degli Huomini* (1600). Ésta última autora afirma la superioridad de Cleopatra como mujer fuerte e intrépida, que temía más al deshonor que a la muerte, y quien, con su suicidio, hurtó definitivamente a Octavio el placer de la victoria final<sup>11</sup>. En estas visiones más positivas de Cleopatra se exaltaban su fuerza, su magnificencia, su dominio del arte militar, y sus aptitudes para gobernar<sup>12</sup>.

Cleopatra aparece también en ciertas series de mujeres heroicas realizadas como decoración de interiores en palacios reales y aristocráticos de los siglos XVI y XVII. Un ejemplo destacable es su presencia en la decoración de los aposentos de la reina

<sup>8</sup> Cfr. Garrard, *Artemisia...*, 145-149.

<sup>9</sup> [s.f.], "Notices"... , 80.

<sup>10</sup> Cfr. Pascal, "Les recueils des femmes..." , 7; para este punto y los anteriores, Richard-Jamet, C., "Cléopâtre: *Femme Forte* ou femme fatale. Une place équivoque dans les galleries de *Femmes fortes* aux XVIe et XVIIe siècles": *Cleopâtre dans le miroir...*, 37-52.

<sup>11</sup> Garrard, *Artemisia...*, 153.

<sup>12</sup> Richard-Jamet, "Cléopâtre: *Femme Forte...*", 37. La autora señala así mismo que Chaucer presenta a Cleopatra, en *The Legend of Good Women*, como víctima del abuso de los hombres que la rodearon.

<sup>13</sup> Richard-Jamet, "Cléopâtre: *Femme Forte...*", 42 ss.

Ana de Austria en la residencia del Cardenal Richelieu [ca.1642] junto a otras mujeres fuertes -entre las cuales, Judit, Sofonisba, Semiramis, Artemisa, Dido-, la mayor parte de ellas reinas también. Pero tampoco en el caso de las artes visuales se trata de una presencia recurrente o unánime, mientras sí lo es la de otras representantes del coraje y el heroísmo femeninos, más asimilables a la moral convencional<sup>13</sup>.

La cuestión que se sigue planteando es saber hasta qué punto se integra Cleopatra en las series de mujeres heroicas y fuertes. O lo que es lo mismo, es preciso preguntarse hasta qué punto no es, incluso en esta compañía femenina, una figura aparte, ambivalente y por ello mismo no homologable a una norma común. Efectivamente, algunas figuras, legendarias o reales, como Judit, Sofonisba o Porcia, y sobre todo Lucrecia, daban pie a una lectura unívoca como mujeres a la vez célebres, ilustres, heroicas y fuertes. Su conducta -como hijas, madres, esposas o amantes- era prácticamente siempre considerada como modelo porque defendían el orden patriarcal, y su presencia en las *Galerías* era indiscutida. Un personaje como Cleopatra es mucho más complejo y equívoco, y su lectura como mujer fuerte -y en esta condición, modélica o ejemplar- dista de ser unívoca y unilateral.

Ya sea como decoración mural o como cuadro de caballete, dos son los episodios de la vida de Cleopatra más repetidos en las representaciones visuales. En primer lugar, el banquete en que, para ganar una apuesta con Marco Antonio, disuelve una perla de gran valor en vinagre para luego bebérselo (Plin., *Nat.* 9.57.119-121) (fig. 2). Esta escena, con la simbología de la perla que remite a Venus, al amor profano, y más prosaicamente a la actividad sexual, estaría asociada a su vida de dispendio y excesos, a su conducta extravagante y frívola -valores propios de una civilización decadente como la egipcia pero ajenos a las virtudes sacralizadas por Roma. Son precisamente estos valores los que inoculó a Marco Antonio y con ello lo debilitó, lo des-romanizó y lo orientalizó.

En segundo lugar, vendría la escena de la muerte por suicidio de Cleopatra; en concreto, los momentos inmediatamente anteriores a ésta, la mordedura del áspid y la agonía, ya que pocas veces se la representa muerta al menos antes del siglo XIX. Con diferencia, éste constituye el episodio de su vida más representado y posible-mente uno de los temas más reiterados en el arte post-renacentista, sobre todo en los siglos XVI y XVII.

Como lo relatan la práctica totalidad de las fuentes antiguas, el suicidio de Cleopatra fue un hecho real e histórico que, a la vez, constituyó el momento central de la narrativa mítica en torno a esta reina<sup>14</sup>. El darse la muerte con el áspid es únicamente el acto que cierra una vida en la que también tuvieron cabida acontecimientos de otro signo, como por ejemplo los relacionados con las décadas en que Cleopatra ostentó

<sup>14</sup> Para lo que sigue, *cfr.* Garrard, *Artemisia...*, el capítulo “Lucrecia and Cleopatra”, 210-277.

<sup>15</sup> Scudéry, M., *Les Femmes illustres, ou les Harangues héroïques, Troisième harangue, Cleopâtre*

eficazmente el poder en Egipto. Este aspecto la distingue de otras suicidas famosas, una Lucrecia por ejemplo, cuyo paso a la posteridad se basa fundamentalmente en las circunstancias de su suicidio.

Con su muerte, Cleopatra evitaba someterse a la humillación de ser exhibida como trofeo de guerra en la gran procesión triunfal que se organizó en Roma al retorno de Octavio tras el fin de la guerra civil. No sólo evitaba convertirse, en el mejor de los casos, en una suerte de prisionera política a todas luces incómoda, reducida a la servidumbre o la esclavitud, sino que rechazaba el deshonor y la degradación de lo que consideraba un destino impropio de una reina, a saber una posible ejecución en el transcurso del gran espectáculo público de celebración de Octavio. Las fuentes antiguas inducen a pensar que ésta fue el motivo esencial de su decisión de darse la muerte. Textos modernos como el de Madeleine de Scudéry también lo recogen: en su arenga a Marco Antonio, Cleopatra asegura “*pouvoir être exilée avec Antoine sans se plaindre, elle peut renoncer à toutes les grandeurs de la royauté et conserver encore le désir de la vie, mais pour la servitude, c’est ce qu’elle ne saurait endurer*” y anuncia su decisión de “*ne [porter] jamais de chaînes*” y de poner fin a su vida “*si la fortune [me] conduit au terme de n’avoir point d’autre chemin à choisir que celui de Rome ou celui de la mort*”<sup>15</sup>.

Entre la aceptación estoica del destino -como fue la de Zenobia, reina guerrera, que acabó sus días prisionera en Roma- y la elección deliberada de la muerte para impedir el cautiverio -como hiciera Sofonisba-, Cleopatra optó por la segunda. Pero, a diferencia de ésta última, Cleopatra no fue inducida a ello por ningún hombre. Poner fin a su vida fue, en el caso de Cleopatra, una decisión autónoma y destinada más bien a reforzar su propia posición de poder, en la que no participan los hombres: no figuran ni el marido que instiga, como en la historia de Sofonisba; ni el amante que abandona, como en la de Dido; ni el marido que muere, como en el caso de Porcia; ni el sentido del honor de la familia, o mejor, de los hombres de la familia, como para Lucrecia. De aquí que Cleopatra esté representada, casi sin excepción, sola -sin hombres- o a lo sumo, con sus dos fieles sirvientas que la acompañan en el tránsito -distinguiéndose con ello de la representación de otras mujeres fuertes.

De hecho, si Cleopatra es una mujer heroica, fuerte e ilustre, lo es en gran parte por su suicidio, por el modo trágico en que decide poner fin a su vida. Horacio reconocía en el suicidio de Cleopatra su única acción ejemplar y digna de elogios: Cleopatra se dio a la muerte sin miedo, no por desesperación ante la muerte de Antonio, sino para no ser expuesta como trofeo por Octavio en Roma<sup>16</sup>. Su muerte voluntaria es un acto de heroísmo individual, una muerte estoica, comparable al suicidio de grandes

---

à Marc-Antoine, Paris 1991, 59.

<sup>16</sup> Hor., *Carm.* I.37.

<sup>17</sup> Boyer, Ph., “Cléopâtre vs. Lucrèce. Du suicide comme vecteur de rapprochement”, en: Ritschard/

hombres de la Antigüedad. Cabe dudar, sin embargo, que a esta muerte se le reconociera la misma dimensión moral que a la de una figura masculina ilustre.

A partir del Renacimiento, el suicidio fue objeto de una nueva apreciación. Perduraban ciertamente las connotaciones medievales y cristianas que lo condenaban como acto de desesperación vergonzante para el suicida -aquí la referencia es Judas. Pero el humanismo renacentista, con la nueva recepción de la ética antigua y sobre todo del estoicismo, reconocía valor y nobleza en el suicidio en la medida que la muerte es en ocasiones preferible al deshonor -Séneca sería el otro polo de referencia<sup>17</sup>.

Los suicidas masculinos son numerosos en la historia antigua -basta recordar a Sócrates, Demóstenes, Séneca, Bruto, o Catón de Útica- y sus muertes son, con frecuencia, políticas. Estos hombres, por lo general “ilustres”, que eligieron poner fin a su vida, han pasado a la historia por los actos y la conducta ejemplares del conjunto de su existencia. Sus suicidios marcan pues la culminación de su heroísmo personal. Además, el suicidio antiguo forma parte de la cuestión general de la buena muerte, la muerte honrosa que preserva el honor de quien elige este fin, el de su familia o de su clase, ya que con frecuencia se trata de una figura de la elite -patricios, generales, o bien reyes. Con ello, el suicidio en Roma podía ser considerado como una afirmación pública, en que se definía la persona social, y por tanto tenía, en la mayoría de los casos, un carácter político<sup>18</sup>.

En el arte post-renacentista, las representaciones de los suicidios masculinos son, por regla general, pinturas de historia, que vehiculan un modelo ético y esto se hace especialmente evidente en la pintura de la 2ª mitad del XVIII con el motivo del *exemplum virtutis*. Sin embargo, al menos en la pintura del siglo XVII, las representaciones de suicidios masculinos son cuantitativamente escasas en comparación con las de suicidios de mujeres.

Mary Garrard recuerda que “los suicidios masculinos en el arte y en la fábula son acciones públicas o políticas, en aras de ideales filosóficos o ante el peligro o la desgracia; los suicidios femeninos en cambio son actos de desesperación privada”<sup>19</sup>. Hay efectivamente una diferencia ostensible entre la consideración y la representación de ambos: ese acto de desesperación individual protagonizado por mujeres, generalmente motivada o relacionada con una figura masculina -el padre, el marido, el amante-, se llevaba a cabo en el ámbito privado, doméstico o íntimo, como por ejemplo la cámara nupcial -lugares privados que nada tienen que ver con la escenificación pública,

---

Morehead, *Cléopâtre dans le miroir...*, 53 ss.

<sup>18</sup> Griffin, M. “Philosophy, Cato, and Roman suicide: I”: *G&R* 33, 1, 1986, 64-77.

<sup>19</sup> “The suicides of males in art and legend are typically public or political actions, for the sake of philosophical ideals or in face of danger or disgrace; those of females are acts of private desperation” (Garrard, *Artemisia...*, 214).

<sup>20</sup> Esta reina, en su mala suerte/ Tanto como piedad, puede inspirer envidia/ Ya que la Gloria de su

política por tanto, que rodea a los suicidios masculinos. El suicidio de las mujeres - incluso a veces, de las ilustres o fuertes- no es, pues, un acto genuino de su propia voluntad y en ocasiones supone su único acto heroico o simplemente relevante para ser recogido en la historia.

El suicidio de Cleopatra constituye una buena muerte, y con ello se integraría en la tradición romana de una muerte honorable. Su muerte la redimiría de una vida de infamias, sería casi una expiación:

“Cette reine en son mauvais sort,  
Comme de la pitié, peut donner de l’envie,  
Puisque la gloire de sa mort,  
Ôte la honte de sa vie”<sup>20</sup>.

Cabe preguntarse si el suicidio de Cleopatra en tanto que acto premeditado para evitar el deshonor, y no como fruto de la desesperación de una amante privada para siempre de su amado -por lo tanto, una muerte por amor-, podría considerarse un acto político, un suicidio a la misma altura que el de un Séneca. En efecto, Cleopatra se quitó la vida en un lugar cerrado, en el mausoleo de Alejandría que simbolizaba su poder real. Murió haciendo una afirmación igualmente simbólica de su condición de reina de Egipto y de su estatus político: según relatan las fuentes, Cleopatra se hizo vestir con su atuendo de reina, ciñendo su corona y para morir escogió el áspid que era un símbolo del poder real. Más tarde, la presencia de Cleopatra, bajo la forma de una efigie de cera con el áspid en el brazo, en la procesión triunfal de Octavio en Roma vendría a confirmar la dimensión política de su suicidio. La muerte de Cleopatra, huelga recordar, tuvo unas consecuencias políticas difíciles de obviar: marcó el fin del mundo helenístico y reafirmó la hegemonía imperial de Roma.

Sin embargo, en la pintura de los siglos XVI y XVII, su suicidio casi nunca está representado como un acontecimiento de este alcance histórico. Son, además, excepcionales las ocasiones en que la imagen de Cleopatra desprende la majestad, la dignidad o la transcendencia de una reina en el momento de su muerte. El suicidio de Cleopatra, a diferencia de la muerte de Séneca, de Catón o de Sócrates, no suele presentarse según las convenciones de la pintura de historia, es decir, como la representación de un episodio serio, de valor moralizante y universal, en este caso, de la historia antigua. A lo sumo, este suicidio es concebido y representado como una muerte por amor: Cleopatra es ante todo una amante que no puede sufrir la vida sin su amado y, con ello, su muerte se vincula inevitablemente a la de Marco Antonio. En cierto sentido, Cleopatra sería a la vez el prototipo de la mujer demoníaca y uno de los modelos de referencia de la amante que se sacrifica. Siguiendo un fenómeno

---

muerte/ Quita la infamia de su vida (Scudéry, *Les Femmes illustres...*, 52).

<sup>21</sup> Scheffer, J. L., “Une mort de Cléopâtre”, en: Ritschard/ Morehead, *Cléopâtre dans le miroir...*,

de sentimentalización propio de la pintura del siglo XVIII, algunas imágenes llegan a presentarla como una amante doliente en cuyos brazos expira su amado como una viuda desconsolada, similar a Andrómaca lamentándose ante el cadáver de Héctor, o también una esposa honrando la tumba de su esposo (fig. 3). Otras obras anteriores enlazan explícitamente la muerte de ambos amantes, estableciendo una relación causal, insistiendo en la idea del amor como móvil de la muerte de Cleopatra. Con ello, un episodio político de oposición al poder de Roma acaba siendo convertido en una tragedia sentimental<sup>21</sup>.

Pero ante todo, la muerte de Cleopatra es el motivo o la excusa para imágenes fuertemente erotizadas. El momento en que ella acerca el áspid a su pecho o cuando el veneno ya ha empezado a surtir efecto es una escena reiteradamente representada, en particular en cuadros de caballete independientes, objeto de la contemplación masculina en espacios privados. Las representaciones se centran en el momento en que el áspid está a punto, o acaba, de morder el pecho de Cleopatra, surcado a veces por un hilo de sangre. Esta versión se aparta del relato de ciertas fuentes antiguas, como por ejemplo Plutarco en su *Vida de Antonio* (86.1-7), donde se sugiere que el áspid la mordió en el brazo<sup>22</sup>.

En otras ocasiones, Cleopatra aparece representada en la agonía y sólo excepcionalmente está muerta, como en una de las Cleopatras de Artemisia Gentileschi (ca. 1630, colección privada, Londres). Por regla general, Cleopatra es mostrada sedente o yacente, de medio cuerpo o cuerpo entero, desnuda total o parcialmente, casi siempre con los pechos al descubierto (fig. 4). Su desnudez entra en flagrante contradicción con los textos antiguos en los que se afirma que murió ostentando la vestimenta y los emblemas del poder real (D. C. 51.14; Plut. *Ant.* 85.6). Cleopatra está representada en el trance de herir su cuerpo, o mejor una parte sexualmente connotada de su cuerpo -en concreto su pecho, o el pezón de su pecho- con un objeto de evidentes connotaciones fálicas. A la dimensión voyeurística consustancial a cualquier desnudo femenino realizado para consumo masculino, se une aquí la de una fantasía sadomasoquista, la de una violencia ejercida sobre el propio cuerpo.

El cuerpo de Cleopatra adopta en ciertos casos actitudes voluptuosas e incluso poses abiertamente eróticas, ofreciéndose explícitamente a la mirada de quien la contempla. Bajo los efectos del veneno, su figura se abandona ante la muerte o, por el contrario, su cuerpo se crispa en un momento a la vez agónico y orgásmico (fig. 5).

---

71.

<sup>22</sup> Es la iconografía dominante desde el siglo XV y en especial en la pintura renacentista y barroca, cuando se explotan sus posibilidades eróticas. Imágenes anteriores presentan a menudo un suicidio conjunto de Marco Antonio y de Cleopatra con aspides en los dos brazos. Cfr. Morehead, A., "Cléopâtre: de la mélancholie à l'hypnose", en: Ritschard/ Morehead, *Cléopâtre dans le miroir....*, 254, y también Garrard, *Artemisia...*, 247 ss.

En otras imágenes, de medio cuerpo por regla general, el rostro de Cleopatra y su actitud parecen denotar la aceptación de la muerte, en una suerte de raptó casi místico. El ademán del cuerpo, los ojos vueltos hacia el cielo, el instrumento de la muerte -el áspid- sostenido entre los dedos de la mano acercan esta imagen a la de las santas penitentes en el momento del martirio o del éxtasis. En estas figuraciones de Cleopatra confluyen el dolor y el goce en una imagen final de profunda carga erótica.

A modo de conclusión queda la pregunta de por qué la figura histórica de Cleopatra no es reductible a discursos normalizadores sean del tipo que sean. Dos aspectos deben destacarse: la autonomía de Cleopatra y su sexualidad. En relación al primero, los autores antiguos inciden en que Cleopatra gestionaba el poder que había heredado y que a lo largo de su vida se esforzó por conseguir el que ambicionaba -con un objetivo político y dinástico. Es en ese marco donde deben situarse sus intrigas con los generales romanos Julio César, Marco Antonio y posiblemente también Octavio. Las circunstancias específicas de Cleopatra y su propia capacidad de toma de decisiones políticas sitúan su figura en una posición límite en cuanto a las posibilidades de aceptación de la realidad de un poder ejercido por una mujer de forma autónoma. De ahí, la figuración de Cleopatra como reina llevada al límite de lo representable.

En cuanto al segundo, la sexualidad, en la construcción de su leyenda negra tuvo un papel esencial, ya en la Antigüedad, su reducción a “animal sexual”. La utilización de las relaciones sexuales, y en su caso matrimoniales, en la consecución de beneficios políticos o de enriquecimiento personal era una práctica común de la nobleza romana tardo-republicana. En este contexto hubiera podido entenderse la conducta de Cleopatra, si ésta no hubiera sido una mujer extranjera y oriental. Por tanto e inevitablemente, se produjo la conversión de Cleopatra en una mujer fatal.

De todas las *femmes fortes*, las grandes mujeres que la historia y la leyenda han legado, Cleopatra es la que más se presta a una fuerte erotización en la figuración de su muerte. Ésta se resume, en lo esencial, a la imagen de una mujer casi siempre sola lacerando su cuerpo, una situación a la que ha llegado por voluntad propia y en respuesta a valores como el honor y el prestigio, tan “viriles” y tan apegados a la expresión del poder. El suicidio de Cleopatra no es asimilable, ni en su narrativa ni en su representación, al suicidio virtuoso de una Lucrecia o de una Sofonisba, ni a la devoción conyugal de Porcia, ni a la proclamación de amor de Artemisia que se convierte en la tumba viva de su esposo. En definitiva, la figura de Cleopatra es tan ambivalente que no sólo resulta difícil de asumir por el discurso tradicional de las relaciones entre los sexos, sino que tampoco encuentra un lugar de representación unívoco en las propuestas de reivindicación de las mujeres ilustres.



Fig. 1. Cleopatra probando el veneno en condenados a muerte, Alexandre Cabanel 1887 (Ritschard, Cl./ Morehead, A., eds., *Cléopâtre dans le miroir de l'art européen*, Genève 2004, 261).



Fig. 2. El banquete de Cleopatra, Jacob Jordaens 1653 (Rubens, Van Dyck, Jordaens. *Mestres de la pintura flamenca del s.XVII en les coleccions del Museu Ermitage*, Barcelona 2003, 83).



Fig. 3. Cleopatra adornando la tumba de Marco Antonio, Angelika Kauffmann 1769/1770 (Walker, S./ Higgs, P, eds, *Cleopatra of Egypt from History to Myth*, London 2001, 342).



Fig. 4. Cleopatra con el áspid, Guido Reni c1630 (Ritschard, Cl./ Morehead, A., eds., *Cléopâtre...*, 64).



Fig. 5. Cleopatra, Guido Cagnacci [sin fecha, o mediados del siglo XVII] (Ritschard, Cl./ Morehead, A., eds., *Cléopâtre...*, 57).

## MITOS CLÁSICOS Y NATURALEZA EN LA PINTURA Y DIBUJOS DE CARLOS FRANCO

JOSÉ MARÍA BLÁZQUEZ\*

### *Resumen.-*

Carlos Franco es el mejor representante de las corrientes artísticas en Madrid de los últimos 50 años. Ha cultivado todas las técnicas artísticas. Ha tenido el influjo de los grandes artistas, pero no los ha copiado servilmente. Su obra artística se ha inspirado frecuentemente en la mitología clásica, siempre representando los mitos de una manera original. Los mitos los sitúa en la naturaleza, utilizando vivos colores. A escenas de la Envidia de Virgilio dedicó 24 dibujos. Ha hecho muchas exposiciones de su obra en América y en España.

### *Abstract.-*

Carlos Franco is the best representative from the artistic currents in Madrid in the last fifty years. He grew all the artistic technical terms. He had the influence of famous artists, but he didn't copied them. His artistic work is frequently inspired by classical mythology, always representing the myths in original manner. He put the myths in the nature and use living colours. He dedicated 24 drawings to scenes with Aeneid by Virgil. Many Works from him are presented in expositions in America and Spain.

*Palabras clave:* Pintor, Madrid, Técnicas artísticas, Mitología clásica.

*Key Words:* Painter, Madrid, Artistic technical, Classical Mythology.

Carlos Franco es en la actualidad uno de los pintores de más categoría y prestigio con los que cuenta España. Su pintura es de gran originalidad dentro de las corrientes artísticas de los siglos XX y XXI. Los mitos clásicos situados en la naturaleza ocupan un lugar preferente en su temática artística. A lo largo de su vida ha sido un trabajador infatigable. Tan sólo en el presente trabajo se recogen los principales mitos clásicos, siempre colocados en la naturaleza, que el artista ha tratado.

---

\* Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia Antigua. Académico de la Real Academia de la Historia. Correo electrónico: gerion@ghis.ucm.es

A Carlos Franco se le ha encasillado en la nueva figuración madrileña. Se le ha adscrito a uno de los movimientos más renovadores de la pintura española, y a una de las tendencias internacionales más vivas del momento, de los años setenta, coincidiendo con los grandes artistas españoles del momento, como Luis Gordillo, Miquel Navarro, Carlos Alcolea, Herminio Molero, Chema Cobo, Pérez Villalta o Manuel Quejido (Mariano Navarro). Fernando Castro Flórez encasilla la pintura de Carlos Franco en el manierismo, que insiste en las particularidades. En algunas de sus obras se detectan referencias a los grandes artistas del pasado, como Giorgione, Tiziano, Goya, Ensor, Van Gogh o Miró, sin que Carlos Franco haga una reinterpretación de pinturas concretas. Se ha indicado por Mariano Navarro que en sus pinturas hay una fusión de abstracción y figuración, que procede de Brasil y de sus cultos religiosos. Carlos Franco mira al mundo, ni totalmente abstracto ni totalmente figurativo. El artista da pruebas de un espíritu sincrético, que le ha llevado a interesarse por la mitología y por la magia. Francisco Calvo Serraller ha señalado que los mitos de Occidente en los cuadros de los ochenta, bailan al son de las caligrafías orientales, de las elegantes manchas acuareladas, de los paisajes chinos, de los dorados tonos pastel –brillantes y sedosos-, de la pintura japonesa. Carlos Franco se entrega a los detalles y manifiesta en sus cuadros un *horror vacui*. En la pincelada acusa cierto influjo de la caligrafía oriental. La pintura de Carlos Franco se puede relacionar con lo alegórico.

Carlos Franco es el creador del término *mesticismo*, su sentido, con sus propias palabras, pronunciadas en la exposición *Ollos*, de los años 1990-1997, celebrada en Santiago de Compostela en Julio de 1998:

1. “Dejar patente una construcción donde lo sagrado y lo profano se desparrraman en todo y no son algo separado. Cada punto de energía irradia y atraviesa o convive, al no ocupar lugar, con todos los demás.
2. Recordar a las artes primitivas y reconocer directamente su influencia brutal en el arte occidental, al que, indudablemente, han cambiado.
3. Con este reconocimiento, quitar algo de ese regusto racista del sabio que se cree superior por ser francés, por ejemplo, a cualquier chamán africano que no es francés ni europeo.
4. Dar a entender que mi paisaje interior está formado con las formas diversas con las que he visto cada elemento y que lo homogéneo es esa interioridad, no el carácter expresivo con el que comunica su mensaje. Comunicación que se realiza a través de energía, traducida a formas particularísimas de cada ser, de cada vida anecdótica”.

En lo tocante al color, el mismo artista ha señalado que, situando o el negro o el blanco como metáfora de máxima luz y de máxima oscuridad, intenta incluir tres paletas:

- La clásica o antigua. Los colores terrosos.
- La impresionista. Con índice de refracción mayor en su propia materialidad.

- La fluorescente. Con una refracción mayor y en movimiento, que en realidad es más rápida.

Se ha señalado por Fernando Castro Flórez el tratamiento lírico que da a la mitología el artista, que convierte el arte en una práctica ritual, en una ofrenda que, simbólicamente, trata de captar la atención de los dioses o de sus emisarios. Ideas que hay que tener muy presentes al enjuiciar las representaciones mitológicas de Carlos Franco. Muy acertadas son las frases de Fernando Castro Flórez para conocer el verdadero sentido que ha querido dar a los mitos clásicos.

Este artista encelado por los clásicos, convierte la pintura en un intenso proceso de conocimiento, un territorio en el que está sedimentado el deseo de conocer la realidad.

En la década del 50, dio en Toledo, uno de los mejores críticos de arte del momento, el Dr. Gaya Nuño, una conferencia en la que afirmó que la mitología clásica estaba acabada, y que no inspiraba a los artistas. Se equivocó totalmente. La obra artística de Carlos Franco, en la que la mitología clásica ocupa un lugar destacado, prueba lo contrario. Hemos publicado dos trabajos sobre mitos clásicos en tres periódicos y en una revista de Madrid, de finales del segundo milenio y de comienzos del tercero. Los mitos clásicos inspiran continuamente a los periodistas, que se valen de los mitos clásicos para simbolizar los graves problemas del Mundo Moderno.

Los mitos clásicos en el arte son una constante en el arte europeo desde el Renacimiento<sup>1</sup>.

En el mayor coloso del arte moderno, Pablo Picasso, los mitos ocupan un lugar muy destacado<sup>2</sup>. El mito del minotauro, tan querido de Picasso, ha encontrado un con-

---

<sup>1</sup> Moormann, E.M./ Uitterhoeve, W., *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, Torrejón de Ardoz 1997; Ruiz de Elvira, A., *Mitología clásica y música occidental*, Alcalá de Henares 1997; López, R., *Mitología e Historia en las obras maestras del Museo del Prado*, Madrid 1998; Dommermuth-Gudrich, G./ Braun, U., *50 Klassiker Mythenn*, Hildesheim 2002; Prater, A., *Im Spiegel der Venus, Velázquez und die Kunst einen Akt zu Malen*, München 2002; Portius, J. (coord.), *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro*, Madrid 2007; Lammertese, F./ Vergara, A., *Pedro Pablo Rubens. La historia de Aquiles*, Madrid 2004. El mito del rapto de Europa es uno de los más representados: Passerini, L., *Il mito d'Europa. Radici antiche per nuovi simboli*, Firenze 2002; Pescio, Cl. (ed.), *Il mito d'Europa. De fanciulla rapita a continente*, Firenze 2003.

<sup>2</sup> Thimme, J., *Picasso und die Antike Mythologische Darstellungen Zeichnungen, Aquarelle, Guaschen, Drukgraphik, Keramik, Kleinplastik*, Karlsruhe, 1974; Clair, J., *Picasso. Sous le soleil de Mithre*, Paris 2001; Laursen, St. et alii, *Picasso und die Mythen*, Mainz 2003; Alvar, M., *Picasso. Los mitos y otras páginas sobre pintores*, Madrid 1998. En 1995, Carlos Franco se ocupó del mito del Minotauro en un grafito sobre papel, Minotauro está junto a un varón, se trata de una composición totalmente original, si se la compara con los Minotauros de Picasso y de J. Lucas: AA.VV., *Carlos Franco. 1995-2000*, Madrid 2000, fig. 22.

tinuador en J. Lucas<sup>3</sup>. A la mitología clásica en el arte, hemos dedicado varios trabajos<sup>4</sup>.

Hechas estas brevísimas consideraciones a la obra de Carlos Franco, se examinan también, brevemente, las principales pinturas de mitos clásicos del artista. Los mitos clásicos fueron tema continuo en la obra de Carlos Franco<sup>5</sup>, como se verá a continuación.

### MITOS CLÁSICOS EN LA FACHADA DE LA REAL CASA DE LA PANADERÍA.

Aunque antes de 1998, Carlos Franco se había fijado en los clásicos como tema de su obra, las pinturas de la Real Casa de la Panadería, en la Plaza Mayor de Madrid, son uno de los conjuntos más numerosos de pintura de tema clásico que ha realizado Carlos Franco. En 1988, el Ayuntamiento de Madrid convocó un concurso restringido para decorar la fachada de la Real Casa de la Panadería, pues las pinturas que en 1914 había realizado Enrique Guijo estaban muy deterioradas. Al concurso fueron

<sup>3</sup> *Minotauro*. José Lucas, Murcia 2004. Exposición en Murcia; la misma en Madrid, en 2006.

<sup>4</sup> Blázquez, J.M., “Temas del mundo clásico en el arte del s. XX”: *Revista de la Universidad Complutense* 21, 1972, 1-21; *Id.*, “El mundo clásico en Picasso”: *Discursos y Ponencias del IV Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid 1973, 145-155; *Id.*, “Temas del mundo clásico en las pinturas de Kokoschka y Braque”: *Miscelánea de Arte*, Madrid, 1982, 269-274; *Id.*, “Mujeres en la mitología clásica en la pintura de Max Beckmann”: *Anales de Historia* 7, 1997, 257-269; *id.*, “Mujeres en la mitología griega en el arte español del siglo XX”: *La mujer en el arte español*, Madrid 1997, 571-581; *Id.*, “El mundo clásico en Dalí”: *Goya* 265-266, 1998, 238-240; *Id.*, “El mito griego de Leda y el Cisne en los mosaicos hispanos del Bajo Imperio y en la pintura europea”: *Sautuola* 6, 1999, 555-565; *Id.*, “Temas de la mitología clásica en las pinturas de la corte de Felipe II”: *IX Jornadas de Arte. El arte en las cortes de Carlos IV y Felipe II*, Madrid 1998, 321-330; *Id.*, “Mitos clásicos en la pintura moderna”: *Anales de Historia del Arte* 10, 2000, 247-281; *Id.*, “Mitos clásicos en los periódicos y revistas de Madrid de finales del siglo XX”: *X Jornadas de Arte. El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid 2001, 275-295; *Id.*, “Mitos clásicos en los periódicos y revistas de Madrid a comienzos del tercer milenio. Representaciones en el teatro”: *Norba-Arte* 25, 2005, 332-276; *Id.*, “Mitos clásicos en la Gemäldegalerie Alte Meister de Kassel”: *Anales de Historia de Arte* 17, 2007, 193-221.

<sup>5</sup> Bonet, J.M. *et alii*, *Carlos Franco*, Madrid, 2004. Colaboran: Bonet, J.M., “Un siglo de arte español dentro y fuera de España”, 13-18; Castro Pérez, F., “La carne de la pintura. Consideraciones sobre el mestizaje de Carlos Franco”, 25-37; César Santos, L., “De percepciones y sensaciones. Harenes, comidas y paisajes de Carlos Franco”, 39-53; Cruz Sánchez, P.A., “Carlos Franco y la economía sensorial del consumo”, 55-63; Abad, J.C., “La pintura de Carlos Franco: la belleza de un mundo culpable”, 65-75; “Catálogo”, 76-137; Castro Flórez, F., “El (raro) placer de no verlo todo. [notas rápidas en torno a una conversación con Carlos Franco en el estudio de Barcelona en 2003]”, 138-169; “Curriculum”, 170-175. AA.VV., *Carlos Franco. Óleos e debuxos, 1990-1997*, Santiago de Compostela 1998; colaboraciones de Franco, C., “Algunas consideraciones acerca de miña obra”, 15-17; Escribano, M., “Viaxe a Citera”, 19-22; Fernández Cid, M., “O ollo persiguiendo a pintura”, 23-25; “Catálogo de obras”, 28-74; “Exposicións e Bibliografía”, 76-84. La bibliografía sobre la obra de Carlos Franco es extensa. Para aligerar este trabajo se prescinde de citarla. Está toda recogida y comentada en los dos libros anteriores.

invitados los artistas Sigfrido Martín Begué, Carlos Franco y Guillermo Pérez Villalta, resultando ganador Carlos Franco. En marzo del 2002, la Junta de Adquisición de Obras de Arte, sancionó la adquisición del telón pintado por Carlos Franco. El tema elegido, de carácter mitológico, era muy querido por el artista. Junto con la entrega del lienzo, el artista regaló al Museo Municipal de Arte Contemporáneo 66 dibujos preparatorios de las figuras principales que decorarían la fachada, y que fueron expuestos en el Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid<sup>6</sup>.

En el pórtico sobre el que se asienta la fachada de la Real Casa de la Panadería, se alzan tres plantas flanqueadas por dos torres.

Carlos Franco contó con ochenta colaboradores para realizar su obra. Algunos temas están relacionados con la Historia de Madrid y de la Plaza. La fachada de tres pisos con las pinturas está dividida en el centro por el escudo de Madrid. En cada piso hay, a cada lado del escudo, tres cuadros.

En el piso superior, de izquierda a derecha, se encuentra los siguientes personajes mitológicos: Cariátide, colocada de frente, desnuda, con la cabeza ladeada. El brazo derecho se dobla levantando una antorcha, mientras el izquierdo está extendido. Está colocada entre dos columnas. Se ha interpretado esta figura como representación de la noche, por el color oscuro del cuerpo y por la antorcha. La Cariátide del centro, entre dos columnas, desnuda hasta las piernas, cubiertas por un lienzo, de perfil, levanta el brazo derecho con la palma de la mano extendida, vuelve la cara hacia el hombro derecho. La tercera dama es Proserpina, fácilmente reconocible por sostener en su mano derecha la granada, símbolo de la inmortalidad. Se la representa en una postura parecida, de perfil, con el brazo derecho doblado y levantado en alto. También está colocada entre dos columnas. En el lado derecho se repiten las mismas tres figuras. En la esquina se encuentra la Cariátide que simboliza la noche. En el centro hay una Cariátide en idéntica actitud que la de las anteriores. El cuerpo de las Cariátides es de color carnosos. El fondo es de tonalidades suaves, alternando los colores marrón, azul y amarillo. Ha sido un acierto de Carlos Franco colocar las Cariátides en el piso superior sosteniendo el tejado.

---

<sup>6</sup> AA.VV., *Carlos Franco. El telón de la Casa de la Panadería y los dibujos preparatorios*, Madrid 2004. Han colaborado en esta obra: Bonet, J.M., "Carlos Franco, en su generación", 11-19; Ponet, A., "Prodigios y maravillas de Madrid en las pinturas de Carlos Franco para la fachada de la Panadería en la Plaza Mayor", 21-26; Gallardo, M.D., "La Iconografía de la fachada de la Real Casa de la Panadería", 27-32; Alaminos, E., "Los dibujos preparativos para el telón de la Casa de la Panadería de Carlos Franco", 33-35; Alaminos, E., "Catálogo", 43-109.

En los dibujos<sup>7</sup>, el artista introdujo variantes pequeñas. Así, la Cariátide del centro del lado izquierdo, tiene todo el rostro descubierto y apoyado en el hombro. Está desnuda, pero un lienzo le cae por la parte posterior y rodea las piernas. Presenta rasgos negroides. En algún dibujo se ha introducido un edificio con torre, que no aparece en la pintura. En otro dibujo se colocaron algunos edificios de una ciudad. Igualmente, varía en los detalles el peinado del pelo, llevando corona e incluso un alto gorro con medallón en el centro, adornado con una palmera. La postura de las Cariátides desnudas y colocadas de perfil es de gran originalidad con respecto a sus lejanos prototipos griegos, que van vestidas con peplo y con largas caídas, como las Cariátides del Erecteo de la Acrópolis de Atenas, obras del taller de Alcomenes, esculturas fechadas entre los años 420-406 a.C.<sup>8</sup>

En una lastra votiva de Iocroi, datada entre 470-460 a.C., se representa a Hades y a Perséfone entronizados. Perséfone está vestida y velada<sup>9</sup>. En otras lastras del santuario de Iocroi, Sicilia, de la misma fecha, Perséfone, entronizada o raptada por Hades, va siempre vestida<sup>10</sup>. Perséfone era la diosa de los infiernos, compañera de Hades. Era hija de Zeus, el padre de los hombres y de los dioses, y de Deméter. Hades se enamoró de ella y la raptó. Zeus mandó a Hades que la devolviera, pero ello no era posible, pues había comido granos de granada y quedaba para siempre en el infierno.

En el segundo piso, de izquierda a derecha, se encuentran: Cupido, joven desnudo, colocado de frente, con arco y tupida cabellera, entre columnas; Sabio sentado, y Cibeles, que es una joven semidesnuda, con cabellera alta, con el brazo derecho levantado y la palma abierta, con la cabeza ceñida con una corona de torre almenada y mirando a la derecha. En la parte inferior se halla la cabeza de un león, fiera vinculada a la diosa de Asia Menor, con las fauces abiertas y amenazantes. La diosa sostiene entre sus brazos el cuerno de la abundancia. Es imagen muy diferente de la Cibeles conducida en un carro tirado por leones, de la Plaza de Cibeles de Madrid. La imagen de Cibeles es de gran originalidad en la iconografía clásica de la diosa. Otras

<sup>7</sup> Alaminos, E., “Los dibujos preparatorios para el telón de la Casa de la Panadería de Carlos Franco”, en: AA.VV., *Carlos Franco. El telón de la Casa de la Panadería y los dibujos preparatorios*, Madrid 2004, 37-40. Los cuadros están hechos con acrílico y técnica mixta sobre lienzo: Alaminos, E., “Catálogo”, en: AA.VV., *Carlos Franco. El telón de la Casa de la Panadería y los dibujos preparatorios*, Madrid 2004, 61-73. Los dibujos están realizados a lápiz, pluma y tinta negra sobre papel transparente.

<sup>8</sup> Charbonneaux, J./ Martin, R./ Villard, F., *La Grecia Clásica. 480-330 a.C.*, Milán 1985, 165, figg. 175-176; *id.*, “La iconografía de los mitos en el arte antiguo”: *LIMC I-VIII. En el arte occidental*: Reid, J.D., *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts 1300-1990*, Oxford-New York 1993. Estos mitos en mosaicos hispanos en Blázquez, J.M., *Mosaicos romanos en España*, Madrid 1993.

<sup>9</sup> Charbonneaux/ Martin/ Villard, *La Grecia Clásica...*, 123, fig. 129.

<sup>10</sup> Pugliese, G./ Arias, P.E., “La scultura”, en: Pugliese, G. (coord.), *La Magna Grecia: Arte e artigianato*, Milano 1990, 240. Un jarrón apulio representa magníficamente el reino de Hades, con Plutón y Proserpina en su palacio, rodeados de figuras de la mitología griega (Eliot, A., “Muerte y resurrección”, en: AA.VV., *Mitos*, Barcelona 1976, 282-283).

diosas griegas cabalgan un león, como Rea o Selene en el friso del Altar de Pérgamo, comenzado a esculpirse hacia el año 180 a.C. para conmemorar las victorias de Eumenes, rey de Pérgamo, sobre el Ponto y Bitinia, y la fundación del festival de las Niceforia. El friso representa la batalla de los dioses contra los gigantes.

En el lado derecho del segundo piso se encuentran Acuático, sin duda alusión a las aguas de Madrid; Isidra Mayo y Abundancia, representada como una matrona desnuda, con varios pechos, en compañía de un oso que se apoya en el madroño; ambos, oso y madroño, son de tonalidades suaves. La cabeza está coronada por dos cuernos y por una media luna. El fondo está cubierto de frutos. Los cuerpos son de color carne. También ha utilizado el artista tonalidades de color amarillo, granate y azulado. Las figuras se encuentran colocadas entre columnas, como siempre. Esta imagen responde bien al dibujo. Le faltan los elementos arquitectónicos de la pintura<sup>11</sup>.

El dibujo de Cupido difiere en detalles de la pintura. Carece de las notas musicales colocadas encima de la cabeza, adornada con piel de animal, que es una nota de gran originalidad en la pintura de Carlos Franco. El arco tampoco está decorado. La postura, sin embargo, es idéntica. Un segundo dibujo es prácticamente similar, sin notas musicales, aunque sí con pentagrama<sup>12</sup>.

Los tres dibujos de Cibeles difieren de la figura de la pintura en la postura de los brazos, doblados delante del pecho, y en el vestir túnica ceñida a la espalda. En dos dibujos, el artista colocó frutos, ausentes en la pintura<sup>13</sup>.

Abundancia, en el arte clásico, nunca se representa como la ha pintado Carlos Franco. Esta imagen corresponde a la iconografía de Diana de los Efesios, cubierta de pechos. Los artistas clásicos siempre representan a Abundancia como matrona vestida con cuerno de la abundancia<sup>14</sup>.

En el primer piso, de izquierda a derecha, se encuentran los siguientes cuadros: Dionisos joven, con cabeza coronada con pámpanos y racimos de uvas, desnudo, con tirso al hombro, del que cuelga un fruto de forma alargada, entre columnas. En la parte derecha, en el centro, se encuentra un joven Tritoncillo, con rabo, levantando un pez sobre su cabeza y un crustáceo, caminando delante de un estanque (fig. 1). Una carretera serpentea por los campos, al fondo. El Tritoncillo es un niño sonriente. El pez y el crustáceo simbolizan el carácter acuático del Tritón. La novedad consiste en representar al Tritón como un niño. Las tonalidades son parecidas a las anteriores.

<sup>11</sup> Alaminos, "Catálogo", 45-46.

<sup>12</sup> Alaminos, "Catálogo", 77-78.

<sup>13</sup> Alaminos, "Catálogo", 71-76.

<sup>14</sup> López Monteagudo, G., "Personificaciones alegóricas en mosaicos del Oriente y de Hispania: La representación de conceptos abstractos": *Antig. Crist.* XIV, 1997, 360, figg. 35-36. Sobre Diana de los efesios, véase: Eliot, A., "Amantes y portadores de la divina semilla", en: AA.VV., *Mitos*, Barcelona 1976, 201.

Carlos Franco realizó varios dibujos con este tema<sup>15</sup>. Algunos presentan particularidades notables que no pasaron a la pintura. En un dibujo, el fondo está cubierto de frutos, hay dos cabezas femeninas, quizás alusión a las Ménades que acompañaban al cortejo del dios. También varía la colocación de las piernas. Una vez, la pierna izquierda se doble debajo de la pierna derecha. Otra vez, está oculta. Igualmente se dobla la pierna izquierda sobre la derecha, también cabalga con las piernas caídas a ambos lados de la fiera. Una vez, Dionisos va adornado con un collar o guirnalda, ausente en la pintura. A veces, una pulsera ciñe la muñeca derecha. El dibujo de Tritón es muy parecido a la pintura.

La composición de Dionisos cabalgando una pantera tiene precedentes en el arte clásico. Ya en una fecha tan temprana como los años 330-300 a.C., se encontró en un mosaico de Pella, la capital de Macedonia. Dionisos es un joven desnudo, con pámpanos y racimos de uvas coronando la cabeza, llevando un largo tirso. Se abraza a la pantera, que salta<sup>16</sup>. Un segundo ejemplo se encuentra en un mosaico de Delos, Casa de las Máscaras, con Dionisos hombre, vestido lujosamente, visto de frente, sosteniendo un tirso y la cabeza coronada. Levanta un pandero<sup>17</sup>. Es una postura totalmente diferente de la de Carlos Franco, del dios y de la pantera, que aquí camina hacia la derecha, y en la pintura y el mosaico de Pella, a la izquierda, pero siempre la pantera vuelve la cabeza y mira al dios. Dionisos niño, cabalgando leones o panteras, es mito representado frecuentemente en mosaicos del norte de África, en tres mosaicos de El Djem, la antigua Thysdrus, dos de ellos hallados en la Casa de la Procesión Dionisiaca, fechados entre los años 140-165. En los dos mosaicos cabalga desnudo, al igual que en el tercero, del Campo Abdeljelet, de la segunda mitad del s. II<sup>18</sup>. Representaciones de Tritones también son muy frecuentes en mosaicos romanos de época imperial<sup>19</sup>.

Dionisos, en época clásica, era el dios del vino, de la viña y de la inmortalidad para sus devotos, por esta razón, las escenas dionisiacas decoran muy frecuentemente los sarcófagos romanos<sup>20</sup>. Era hijo de Zeus y de Semele. Dionisos es el descubridor de la vid y de su utilidad. Enloqueció y anduvo por Egipto, Siria y la India. En Tebas introdujo las fiestas de Dionisos. Bajó a los infiernos en busca de su madre. Era fes-

<sup>15</sup> Alaminos, "Catálogo", 48-59.

<sup>16</sup> Pollitt, J.J., *El arte helenístico*, Madrid 1989, 340, figg. 225.

<sup>17</sup> Charbonneaux, J./ Martin, R./ Villard, F., *Grecia Helenística*, Madrid 1971, 185, fig. 192.

<sup>18</sup> Dunbabin, K.M.D., *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford 1978, 176, láms. 175-176; lám. 175; 176, lám. 177.

<sup>19</sup> Dunbabin, K.M.D., *The Mosaics...*, 155-156, láms. 147-151; Neira, M.L., "Mosaico de los Tritones de Itálica en el contexto iconográfico del thiasos marino de España": *VI Coloquio Internacional sobre mosaico antiguo. Palencia-Mérida, Octubre 1990*, Guadalajara 1994, 359-367.

<sup>20</sup> Turcan, R., *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse*, Paris 1966; Matz, F., *Die dionyschen Sarkophagen, I-IV*, Berlin 1968-1969, 1975.

tejado con grandes fiestas de carácter licencioso y orgiástico. A él estaban dedicados la tragedia, la comedia y el drama satírico.

Tritón era hijo de Poseidón y de Anfitrite. Era un dios marino. Participó en la expedición de los Argonautas a Cólquida en busca del vellocino de oro. Generalmente, los Tritones tienen cola de pez y son hombres maduros. Son muy frecuentes en mosaicos africanos. Se les representa sosteniendo la concha donde se sienta Afrodita, como en pavimentos de Tingad, la antigua Thamugadi, s. II; de Bulla Regia, de mitad del s. III; de Setif, la antigua Sitifis, del último cuarto del s. IV o de comienzos del siguiente; de Cartago, de la misma fecha; de Djemila, la antigua Cuicul, también de la misma fecha<sup>21</sup>.

Ha sido un gran acierto de Carlos Franco la elección de los temas. Pintó temas sacados de la mitología clásica junto a otros típicos de Madrid, como Cibeles, Acuático, majo, panadero, lagunilla, toreros, niño y el toro. La Abundancia, con el oso y el madroño, desea la riqueza a la capital de España.

Esta colección de dibujos es importante, pues permite conocer el proceso seguido hasta la pintura y las variantes y detalles que el artista ha introducido. Para Carlos Franco, el dibujo fue una práctica constante en su quehacer artístico. Domina a la perfección la técnica del dibujo. Recrea las figuras. Usa todo tipo de técnicas gráficas y soportes, dibujos a lápiz, a pincel, a tinta. Creó soportes diversos, sobre fotocopias. Mediante los dibujos se puede seguir la creación artística hasta el resultado final de la pintura.

### MITOS CLÁSICOS EXPUESTOS EN AMÉRICA.

Entre los años 1989 y 1996, Carlos Franco realizó un óleo sobre lienzo titulado "Isquia persistiendo a Diana"<sup>22</sup>. Es un excelente paisaje con las montañas de color ceniciento al fondo, un edificio con torre en la falda de las montañas; un campo de árboles con Diana, que es una figura estilizada, en el centro, y un perro, atributo de la diosa de la caza, en primer plano. Diana es de color azulado y contrasta con su perro, que es negro. Diana cazadora es la diosa romana identificada con Artemis. El artista la sitúa en un bosque, ya que en Nemi, cerca de Roma, se la denominaba "Diana de los bosques". En el mito griego, era virgen y se entretenía cazando, de aquí el perro del óleo de Carlos Franco.

De 1997 datan dos mitos clásicos: uno, un acrílico y silicato sobre aluminio, es el conocido mito de Dionisos y Ariadna<sup>23</sup>. El mito fue muy representado en el Mundo

<sup>21</sup> Dunbabin, K.M.D., *The Mosaics...*, 155-156, láms. 147-151.

<sup>22</sup> Castro Flórez, F., "El (raro) placer de no verlo todo. [notas rápidas en torno a una conversación con Carlos Franco en el estudio de Barcelona en 2003]", en: Bonet, J.M. *et alii*, *Carlos Franco*, Madrid, 2004, 31; AA.VV., *Carlos Franco...*, 30.

<sup>23</sup> César Santos, *Carlos Franco. Óleos e debuxos*, 56.

Antiguo. La pintura de Carlos Franco es de gran originalidad. En primer lugar, por el colorido, toda ella de un azul que contrasta con el cuerpo desnudo de Ariadna, que es blanco. La amada de Dionisos está sentada entre los brazos del dios, que es un viejo barbudo que la abraza. La escena se sitúa en el campo, como generalmente en la mitología clásica. Ariadna era la hija de Minos y Pasifae. Ayudó a Teseo a recorrer el Laberinto, prisión del Minotauro. Huyó con Teseo, que la abandonó en Naxos, donde la encontró Dionisos, que se casó con ella.

El segundo, es un acrílico, óleo y silicato sobre pladur preparado. El mito de Narciso<sup>24</sup>, inclinado sobre la fuente para contemplar su rostro, tiene precedentes en el arte europeo, pero la novedad de la escena de Carlos Franco son las diferentes tonalidades usadas por el artista. El agua es de color azulado; el reflejo del rostro es oscuro, rodeado de amarillo. La parte inferior del cuadro representa las ondas de color rojo. Los brazos de Narciso son blancos. El rostro es de tonos oscuros, al igual que los hombros. El pelo es de color amarillento, y el cuerpo amarillo, azul y verde. El fondo es de color azulado, con puntos. El adivino Tiresias había profetizado a sus padres que viviría Narciso muchos años, si no se contemplaba a sí mismo. Narciso despreciaba el amor. Las doncellas y ninfas despechadas, lograron de Némesis que un día muy caluroso contemplara su rostro en una fuente. Narciso murió enseguida.

En 1992, Carlos Franco realizó un acrílico y óleo sobre cartón, con Dionisos despojándose de la tiara (fig. 2), composición de gran novedad en relación, tanto con el arte antiguo, como con la pintura europea. En primer plano, una pantera de piel moteada en amarillo oscuro, marcha hacia la derecha. Detrás de la fiera se encuentra un joven Dionisos, desnudo, echado hacia atrás, con la pierna derecha doblada encima de la pantera, que se quita la tiara de racimos de uvas. Delante del grupo, aletea una paloma blanca. Las tonalidades en el fondo de la composición son oscuras<sup>25</sup>.

En 1993-1994, Carlos Franco pintó a Mercurio y a Apolo<sup>26</sup> (fig. 3) cambiándose los tratos, en técnica mixta, óleo y acrílico. Ambos dioses están desnudos. Apolo se coloca de frente y Mercurio de lado. El estudio anatómico del cuerpo de ambos dioses es de calidad. Apolo sostiene un instrumento oval, la lira, y Mercurio un caduceo. La escena se sitúa en el campo. El cielo es de color azulado, las nubes de color granate y el campo de un amarillo oscuro. Delante de los dioses hay una calzada con las losas bien señaladas. Mercurio es el dios protector de los viajeros y de los comerciantes. Apolo era el dios de la música, de la poesía y del vaticinio.

En 1994 se fecha un óleo, acrílico y fluorescente sobre lienzo, sobre el que se representa un mito bien conocido de los artistas clásicos y europeos: las Tres Gracias (fig. 4). Las diosas están de pie. Son jóvenes. La del centro se coloca de espaldas y

<sup>24</sup> César Santos, L., *Carlos Franco. Óleos e debuxos*, s/p.

<sup>25</sup> *Carlos Franco*, "Catálogo", 78. *Carlos Franco. Óleos e debuxos*, 33.

<sup>26</sup> *Carlos Franco*, "Catálogo", 79. *Carlos Franco. Óleos e debuxos*, s/p.

apoya las manos en los hombros de las otras dos. La del lado izquierdo está colocada de perfil y la de la derecha de tres cuartos, sujetando el brazo derecho de la Gracia del centro. Las Tres Gracias son diosas de la belleza y de la vegetación. Influyen sobre los trabajos del espíritu y en las obras de arte.

La composición de Carlos Franco ofrece grandes novedades con respecto a las representaciones del arte clásico y europeo, por la presencia de dos damas desnudas, al fondo, entre la Gracia colocada en el centro. La del lado izquierdo está sentada, con las piernas dobladas y con los brazos dirigidos hacia delante y doblados; y la derecha de pie. La Gracia de la izquierda levanta el brazo, que dobla sobre la cabeza. Detrás parece estar colocada otra figura, que levanta el brazo izquierdo hasta tocar el brazo de la Gracia, y el derecho, caído, sujeta una bandera. Esta figura es de color verdoso y la Gracia de color oscuro. Sobre el hombro izquierdo y al fondo, sujetando el pecho de la Gracia del centro, se halla una cabeza masculina de perfil. El fondo de la composición está pintado a grandes bandas, alternando colores azules, amarillos y granates. La composición se sitúa en el campo<sup>27</sup>. Las Tres Gracias de Carlos Franco recuerdan una de las obras maestras del arte clásico: las Tres Gracias de Pompeya. Este parentesco no quiere decir que el artista español se inspirara en ellas<sup>28</sup>.

De este mismo año data un mito representado en acrílico sobre lienzo, de una gran fantasía y originalidad, titulado “El mando de Venus”. Venus está recostada. Lleva un ancho rodete sobre el oído y casco con perlas anchas sobre la cabeza. Está desnuda, cubierto el pecho con gasas de diferentes colores. Delante se encuentra una figura sentada, desnuda, con la cabeza ceñida con una cinta. Lleva un arco. A la derecha está el carcaj. Esta figura es alada, con alas de color rojo vivo. Detrás se encuentra una figura de color verdoso, con flecha en su mano derecha. La escena se localiza en las nubes. En el lado inferior, un ave sale del huevo con las alas, revoloteando entre plantas de grandes hojas. Hay una gran riqueza y variedad de colores<sup>29</sup>. Venus es una diosa antigua, protectora de los huertos. Se asimiló a Afrodita y se convirtió en diosa del amor.

En 1995, Carlos Franco realizó un acrílico y fluorescente sobre papel pegado a tabla, representando a Mercurio sobrevolando el Leteo. El cuerpo de Mercurio es de color negro. El Leteo está representado con líneas arqueadas que forman figuras de colores oscuros, amarillos y azulados. El artista ha logrado representar magníficamente el Leteo, el río del Infierno, cuyas aguas bebían los muertos y les producían el olvido de todos los sucesos de la vida pasada<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Carlos Franco, “Catálogo”, 80. Carlos Franco. *Óleos e debuxos*, 57.

<sup>28</sup> CHARBONNEAUX/ MARTIN, VILLARD, *Grecia Helenística...*, frontispicio del volumen.

<sup>29</sup> Carlos Franco, “Catálogo”, 81. Carlos Franco. *Óleos e debuxos*, 42.

<sup>30</sup> Carlos Franco, “Catálogo”, 86. Carlos Franco. *Óleos e debuxos*, 62.

Uno de los grupos escultóricos del arte helenístico es el Marsias (fig. 5) suspendido de un árbol, y un escita en cuclillas delante de él, preparado para desollarlo, afilado el cuchillo contra el suelo. Marsias se había atrevido a competir en tocar la flauta con Apolo. Diferentes episodios del mito se representan frecuentemente en la pintura de los vasos griegos y en un relieve de la base de Praxíteles (392-330 a.C.) en Mantinea<sup>31</sup>. El grupo escultórico de mejor calidad artística es el conservado en el Museo del Louvre. Marsias ha perdido en él su carácter animalesco.

Carlos Franco, entre los años 1995-1996, representó este mito con ciertas novedades. Marsias está colgado de un árbol, boca abajo, desnudo, con los brazos caídos. Marsias es un viejo barbudo, con una melena que rodea toda la cabeza. La barba es de color negro, y recortada cuadrada. El color de la barba hace juego con el de los ojos negros. Carlos Franco ha realizado un buen estudio anatómico del cuerpo de Marsias ya desollado. Los músculos de los brazos y de las costillas están perfectamente señalados. Marsias ya está desollado. Una gran novedad del artista es colocar el suplicio en un paisaje de árboles al fondo, donde, a la derecha, se encuentra una dama sentada, desnuda, salvo las piernas, junto a un extraño personaje. Al lado opuesto, camina desnudo, con los brazos levantados, un muchacho. Carlos Franco ha combinado bien los colores. El color sangriento del cuerpo desollado está en consonancia con el color de la parte inferior del cuerpo y con el vestido de la dama. El paisaje arbóreo es amarillento, salvo unos árboles en la parte superior izquierda, que hacen juego con el color sanguinolento del cuerpo de Marsias. El cuadro es una pintura Keim y silicato de potasa sobre madera preparada<sup>32</sup>.

Entre los años 1997 y 2000, Carlos Franco realizó un cuadro de técnica mixta sobre lienzo de gran originalidad, titulado “Dionisos y Cupido arracimando Caos” (fig. 6), de una gran fantasía. Los tres personajes pertenecen a la mitología griega, que no los unió. Carlos Franco los representa banqueteando, en un paisaje al fondo de árboles y una alquería. Hay una explosión de colores. Los árboles son verdesos; la tierra blanca; el tejado de la alquería, rojo. En primer plano, Carlos Franco situó seis personajes sentados a la mesa, llena de frutos. Cada personaje contrasta con su vecino. Dionisos, de frente, caracterizado por un racimo de uvas en su mano derecha, es de color negro, al igual que el personaje colocado a su izquierda, que debe ser Caos, al que sigue uno de rostro blanco, igual que el situado en frente. En la esquina hay dos personajes: uno, en el lado izquierdo, es joven y debe ser Cupido. En el lado derecho se encuentra una dama, que destaca por su tamaño<sup>33</sup>. Cupido es el dios del amor, equi-

<sup>31</sup> Charbonneaux/ Martin/ Villard, *Grecia Helenística*, 262-264, figg. 283-284; Breber, M., *The Sculpture of The Hellenistic Age*, New York 1955, 110-111, figg. 338-440. De la segunda mitad del s. III a.C., del primer arte de Pérgamo.

<sup>32</sup> Carlos Franco, “Catálogo”, 88. Carlos Franco. *Óleos e debuxos*, s/p.

<sup>33</sup> Carlos Franco, “Catálogo”, 107.

valente a Eros. Caos es la personificación del vacío primordial anterior a la creación.

En el año 2000, el artista se fijó en el mito de Diana y Acteón (fig. 7), realizado en técnica mixta sobre lienzo. El artista ha pintado un paisaje de fuerte colorido<sup>34</sup>. Igualmente de técnica mixta sobre madera, es un Mercurio Protector, fechado entre 2000 y 2001. En la escena participan tres personajes. A la izquierda se halla una dama desnuda, de perfil, de color carnoso. En el ángulo de la derecha se encuentra una niña, en cuclillas, de color verde, con una flor en la mano. En el centro está Mercurio, en frente de la dama, con la cabeza tapada con un sombrero de ala ancha. En el centro está colocada una mesa con una fuente de uvas. La escena se sitúa en el campo, representado por un árbol. El fondo es, como siempre, de vivos colores<sup>35</sup>. La escena no responde a ningún mito concreto. Diana es la diosa de la caza y Acteón fue educado por el centauro Quirón, que le enseñó el arte de la caza. Cuando se bañaba, Acteón la contempló desnuda. La diosa azuzó a cincuenta perros contra Acteón, al que devoraron.

De la misma fecha es la “Ofrenda a Venus”, en óleo sobre cartón (fig. 8). El mito es antiguo en el arte europeo. La escena se sitúa en el campo. Alrededor de la figura central se encuentra un grupo abigarrado de niños desnudos en diferentes actitudes, jugando. Los árboles son de varios tipos y colores. El campo es verde, pero las montañas del horizonte son de color azulado. Este cuadro, con respecto a los lejanos prototipos, es de gran originalidad, tanto en la composición como en el juego de colores y en la representación del paisaje<sup>36</sup>.

Un último mito cabe recordar: Orfeo y Eurídice, 2003-2004, ejecutado en técnica mixta sobre lienzo, que es un paisaje de gran originalidad por la composición y por el colorido. El artista no ha representado a los personajes. Ha dado el nombre de un mito a su cuadro<sup>37</sup>. Orfeo y Eurídice: Orfeo es de origen tracio. Es, en la mitología griega rey de la región del Olimpo. Se le representaba cantando, rodeado de animales. Participó en la expedición de los Argonautas. Descendió a los infiernos a buscar a su esposa, la ninfa Eurídice. Los dioses infernales Hades y Perséfone accedieron a que volviese a la superficie, con la condición de que Orfeo no la mirara en el viaje de retorno, lo que no hizo, y Eurídice desapareció.

### MITOS CLÁSICOS EXPUESTOS EN LA EXPOSICIÓN DE CASA DA PARRA.

Además de los mitos clásicos, que llevó a Carlos Franco a las exposiciones de América ya señaladas, en la exposición de Santiago de Compostela, celebrada en 1998, presentó el mito clásico de Leda y el Cisne, 1990, en técnica mixta sobre pa-

<sup>34</sup> *Carlos Franco*, “Catálogo”, 121.

<sup>35</sup> *Carlos Franco*, “Catálogo”, 126.

<sup>36</sup> *Carlos Franco*, “Catálogo”, 131.

<sup>37</sup> *Carlos Franco*, “Catálogo”, 156-157.

pel. El mito está bien representado en el arte clásico y europeo de todas las épocas. Leda era hija del rey de Etolia, Testro, y de Euritemis. De sus amores con Zeus, que se metamorfoseó en cisne para unirse a ella, puso dos huevos, de los que nacieron las dos parejas: Pólux y Clitemnestra y Helena y Cástor. Carlos Franco ha representado a Leda como una espléndida mujer, desnuda, con la cabeza ladeada hacia la derecha, de piel color carne. Delante se encuentra el cisne con las alas extendidas y el pico abierto. El cisne es de plumaje blanco, y las plumas de las alas hacen juego con el color de la piel de Leda. Debajo del cisne están dos huevos. Un perro tumbado contempla la unión amorosa en la esquina inferior derecha. Las posturas de los dos protagonistas, los dos huevos y el perro, son detalles de gran novedad que ha introducido el artista y que no se encuentran en otros pintores a lo largo de los siglos. La unión se sitúa en el campo, a cielo abierto<sup>38</sup>.

El segundo mito clásico, obra fechada dos años después, en 1992, es el de Baco y Ariadna, mito al que volverá, según se ha visto, en 1997. Las posturas de los dos protagonistas son de gran originalidad. Tampoco ningún artista, ni clásico ni moderno, ha representado a los dos protagonistas en semejante actitud. En el lado izquierdo se encuentra Dionisos. Está simbolizado por una gran cabeza de varón con barba y bigote, que sostiene con las dos manos el cuerpo de Ariadna, echada, un cuerpo al descubierto, tapadas sólo las rodillas con un paño azul. Ariadna, que es una espléndida mujer joven, inclina la cabeza. El pelo alborotado es de color rubio. Sobre la cabeza se posa una mano. Carlos Franco ha rodeado a Ariadna de cabezas, sin duda alusivas a las Ménades que acompañaban a Dionisos. Una, de dama, de pelo también rubio, se sienta sobre el pecho de Ariadna. Sobre el hombro izquierdo se asoma un rostro femenino, y debajo del cuerpo, en el ángulo inferior derecho, se encuentran otras dos cabezas, una de niño colocada de frente y otra de mujer, de perfil. Los colores que ha empleado el artista son, fundamentalmente, el azul y el rubio<sup>39</sup>.

Un tercer mito de esta exposición compostelana es el de Mercurio en el lago, 1995, en acrílico y tinta china. En esta composición predominan las tonalidades oscuras. Es una composición de gran fantasía. El lago ocupa todo el centro de la composición. En la orilla crece una alameda. Un personaje muy estilizado, situado en el centro, podría ser el dios<sup>40</sup>.

### MITOS CLÁSICOS EN LA OBRA GRÁFICA.

En la abadía de Santo Domingo de Silos, Carlos Franco hizo una exposición de su obra gráfica, del 17 de mayo al 29 de julio de 2007, en la que los mitos clásicos

<sup>38</sup> *Carlos Franco. Óleos e debuxos*, 29.

<sup>39</sup> *Carlos Franco. Óleos e debuxos*, 35.

<sup>40</sup> *Carlos Franco. Óleos e debuxos*, 69.

son numerosos y de novedad dentro del resto de la producción del artista<sup>41</sup>. Recoge la exposición la producción gráfica de Carlos Franco desde 1979. En este año realizó una serigrafía con Apolo, Hermes y Dionisos. Los dioses están desnudos, colocados de perfil. El paisaje es verde y el cielo azul. Es curioso que Apolo sostenga dos pinceles en su mano derecha y a sus pies está la paleta con los colores<sup>42</sup>. De 1986 data Cupido y Psique, aguafuerte. Cupido, sentado, mira a Psique ensimismado y sostiene un corazón sangrando, atravesado por una flecha. Psique va vestida con túnica negra. Detrás de ella se levanta un edificio de dos torres. El paisaje está representado por palmeras y por montañas de color ceniciento<sup>43</sup>.

Dos años después grabó dos mitos clásicos: “Alecto y las Harpías” y “Compañero de Ulises”. El primero es un dibujo de una desbordante fantasía, realizado en blanco y negro, con Harpías volando o posadas sobre rocas, de cara terrorífica. Virgilio las situó a la entrada de la caverna, donde las coloca el artista. Abajo, en el infierno, varias personas están desnudas. El segundo dibujo es un templo dórico de seis columnas en la fachada, con cabeza de Medusa en el frontón, que se apoya en dos columnas, entre las que se encuentran varios personajes<sup>44</sup>. Este templo dórico recuerda a los templos dóricos del s. VI a.C. de Paestum, en Italia, y de Cirene.

En 1993 dibujó un joven Baco cabalgando la pantera, de piel moteada. Está Baco sentado, colocado de frente, con la pierna derecha doblada y la izquierda estirada. Lleva echado al hombro izquierdo el tirso. El fondo es un paisaje de árboles<sup>45</sup>. En 1993 Carlos Franco dibujó un mito que cuenta con una larga tradición en el arte clásico, cual es Venus mirándose en el espejo<sup>46</sup>. Fue mito muy del gusto de los musivarios africanos. Se le representa en los citados mosaicos de Setif, de Cartago y de Djemila, todos con el Triunfo de Venus. En todos ellos, Venus está sentada dentro de la concha. En los dos últimos va envuelta parcialmente en un manto que cuelga de los hombros y le cubre una pierna. En un mosaicon de El Djem, la antigua Thisdrus, Venus Anadiomene sale, espléndida, del mar, flanqueada por erotes, uno de los cuales la presenta el espejo. Este pavimento se fecha entre los años 280-300<sup>47</sup>.

Carlos Franco representa a Venus, también sentada, desnuda, pero de perfil, con el espejo agarrado en su mano. En los mosaicos africanos se lo ofrecen erotes, salvo en el pavimento de Cartago, que lo levanta la diosa. Carlos Franco ha pintado a Venus

<sup>41</sup> Roman, C. (coord.), *Carlos Franco en Silos. La obra gráfica*, Burgos 2007.

<sup>42</sup> Roman, *Carlos Franco...*, 52.

<sup>43</sup> Roman, *Carlos Franco...*, 53.

<sup>44</sup> Roman, *Carlos Franco...*, 55.

<sup>45</sup> Roman, *Carlos Franco...*, 57.

<sup>46</sup> Roman, *Carlos Franco...*, 59.

<sup>47</sup> Dunbabin, K.M.D., *The Mosaics...*, 157-170, lám. 53; Blázquez, J.M., “La Venus del espejo: un tema clásico del arte europeo procedente del arte antiguo”, en: AA.VV., *Tes filies tade dora. Miscelánea léxica en memoria de Conchita Serrano*, Madrid 1999, 553-559.

mirándose en el espejo, en una pintura original, desnuda, sentada, doblada hacia delante y mirándose en el espejo. La escena no se representa en el mar, como en los mosaicos africanos, ni tumbada sobre el lecho, como la Venus del espejo de Velázquez<sup>48</sup>, sino en el campo. A la espalda de la diosa crecen cipreses. El tema de la Venus mirándose al espejo es muy frecuente en el arte europeo. Baste recordar la Venus del espejo de Pedro Pablo Rubens de 1614<sup>49</sup>; la copia de Venus y el espejo de Tiziano, de 1614<sup>50</sup>; la toilette de Venus, de 1580, de Pablo Veronés<sup>51</sup>; la misma composición de Annibale Carracci, datada en 1590/95<sup>52</sup>; las simples damas, como los cuadros de Guillaume Courtois y de M. De Fiori, de 1655<sup>53</sup>; de Bernardo Strozzi<sup>54</sup>; y de Goya, de 1797<sup>55</sup>. El grabado de Carlos Franco es de grandísima originalidad. Pinta el mito griego, pero el ambiente y los personajes son totalmente diferentes. Los mitos clásicos de Carlos Franco se sitúan en la naturaleza siempre.

De 2006 data el grabado Mercurio y Venus. Venus es una dama desnuda, con el manto enrollado en las piernas, pensativa. Mercurio cabalga un cisne negro, totalmente desnudo. El mito se sitúa en un verde bosque.

Otros grabados expuso el artista, de mitos y temas clásicos, en la abadía de Santo Domingo de Silos, como Dánae, 1986, litografía sobre plancha de aluminio y aguafuerte. En 1988 ilustró con 24 aguafuertes la edición de la Eneida de Virgilio del doctor Gregorio Hernández de Velasco, publicada en 1555; el mandato de Venus; Pirro priamocida; Huída de Troya; Dido y Eneas; el rey Aceste; Iris la mensajera de Alecto; Jano y Juno; la Gorgona; ofrenda a Venus púdica; Niso y Euríato; Marte en la batalla; queja de Venus; troyanas huyendo de las Harpías; Eolo y los vientos, 1988, aguafuerte; Paris, 1988, aguafuerte; Hércules y Caco, aguafuerte; Jano, aguafuerte y aguatinta; Mercurio sobrevolando la batalla, aguafuerte; Neptuno y la tempestad, datado en 1988; Leda y el cisne, 1992, aguafuerte y aguatinta; Ariadna leyendo; las Tres Gracias, 1996, aguafuerte. A las Tres Gracias se representa frecuentemente, además de en el arte europeo, también en medallas, fechadas en fechas muy tempranas<sup>56</sup>, como anónimo de Pico de la Mirandola, 1494, de Giovanna Tornabuoni y de Niccolò Fiorentino. Algún otro mito clásico cabe recordar en la obra de Carlos Franco.

<sup>48</sup> Brown, J., *La Edad de Oro de la pintura española*, Madrid 1990, 215, fig. 200.

<sup>49</sup> Prater, *Im Spiegel der Venus...*, 16.

<sup>50</sup> Prater, *Im Spiegel der Venus...*, 20/ 27.

<sup>51</sup> Prater, *Im Spiegel der Venus...*, 26.

<sup>52</sup> Prater, *Im Spiegel der Venus...*, 33.

<sup>53</sup> Prater, *Im Spiegel der Venus...*, 59.

<sup>54</sup> Prater, *Im Spiegel der Venus...*, 60.

<sup>55</sup> Prater, *Im Spiegel der Venus...*, 28.

<sup>56</sup> Prater, *Im Spiegel der Venus...*, 63.

En 2005 terminó Carlos Franco un lienzo de técnica mixta de gran originalidad, que lleva por título “Sirena hermafrodita”<sup>57</sup>. Ya el tema es único en el arte. La sirena está de rodillas, sobre una foca (fig. 9). Un varón, también de rodillas, le sujeta e inclina su cabeza sobre el cuello de la sirena. Contrasta el color marrón de la piel de la foca con el blanco de la sirena y el verde del varón. Los colores del paisaje son muy vivos. El cielo es de un azul intenso; siguen las montañas, de blanco, y de rojo intenso el campo. El paisaje detrás del grupo es blanco, con manchas de azul en la parte inferior. El tema del hermafrodita gozó de gran aceptación en el arte griego de época helenística. Se esculpió sólo el cuerpo tumbado, sin colocarlo en un paisaje, o la lucha de Sático y hermafrodita. El tipo se creó entre Pérgamo y Rodas, y remonta al s. III a.C.<sup>58</sup>.

Carlos Franco se había fijado, años antes, en los hermafroditas como tema de sus obras artísticas. En 2001 realizó un acrílico y óleo sobre lienzo, titulado “Hermafrodita” (fig. 10)<sup>59</sup>, que es un joven semivestido, con senos de mujer, colocado de frente, con los brazos levantados. La mano izquierda sostiene un cerdo y la derecha un objeto, no de fácil identificación. El paisaje es montañoso, con una arboleda de árboles de dos tipos, delante de las montañas. Los colores empleados por el artista son fuertes y muy variados.

En la obra artística de Carlos Franco, los mitos clásicos están muy presentes durante toda su producción. Conoce bien la mitología clásica y los atributos de los dioses. Las composiciones son de gran novedad en la colocación de las figuras de los dioses. No se inspira directamente en el arte clásico ni europeo. Sus cuadros son de un fuerte y variado colorido.

La opinión de Gaya Nuño no se ha cumplido. Los mitos clásicos siguen siendo fuente de inspiración a todos los artistas. Los nombres se podrían multiplicar. En los últimos meses, el escultor polaco Igor Mitoraj, ha expuesto en plazas y calles de Sevilla, Barcelona y Madrid unos 26 monumentales bronce de tema clásico.

<sup>57</sup> Jiménez, P., *Carlos Franco. Dos riberas, misma agua*, Madrid 2006-7.

<sup>58</sup> Breber, *The Sculpture...*, 112/ 124-125/ 146-147, figg. 492, 623, 625-626.

<sup>59</sup> *Carlos Franco*, “Catálogo”, 127.



Fig. 1. Tritoncillo. Casa de la Panadería.  
Según catálogo 2004, 23.

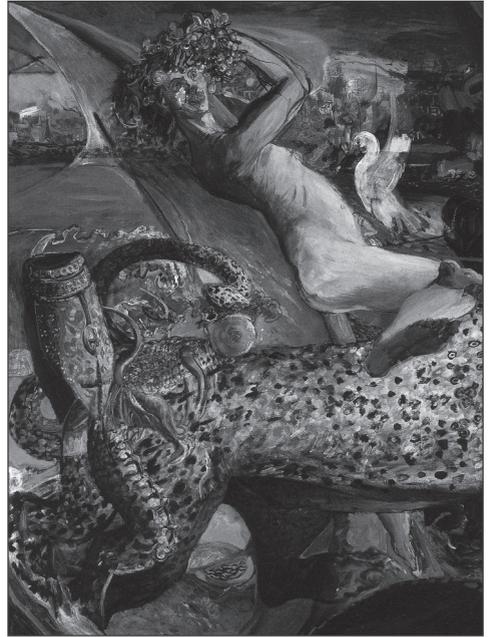


Fig. 2. Dionisos despojándose de la tiara.  
Según Catálogo 78.



Fig. 3. Mercurio y Apolo intercambiándose  
trastos. Según Catálogo 2004.

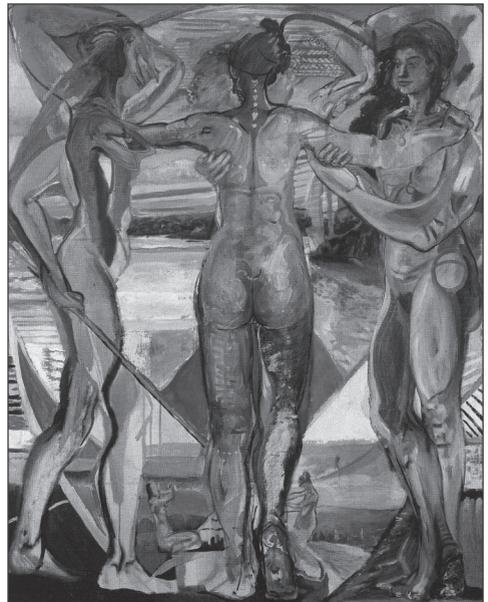


Fig. 4. Las tres gracias. Según Catálogo 80.



Fig. 5. Marsias. Según Catálogo 2004.



Fig. 6. Dionisos y Cupido arracimando Caos. Según Catálogo.

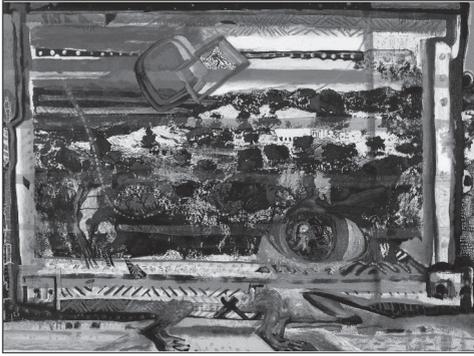


Fig. 7. Diana y Acteón. Según Catálogo.

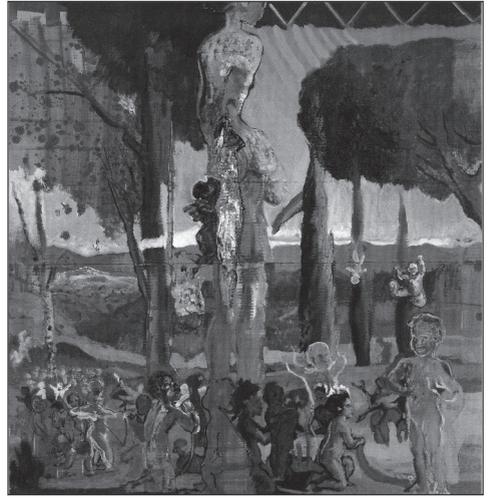


Fig. 8. Ofrenda a Venus. Según Catálogo 2004.



Fig. 9. Sirena hermafrodita. Según Catálogo Marborough. Madrid.



Fig. 10. Hermafrodita. Según Catálogo.

## ORNAMENTOS Y FIGURACIÓN DE ORIGEN CLÁSICO EN LA OBRA DE LOS BALLESTEROS

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS\*

### *Resumen.-*

En esta comunicación se aborda uno de los aspectos más interesantes del Renacimiento, la incidencia que sobre la plástica de la platería tuvo el Mundo Clásico durante el siglo XVI, ejemplarizada en la obra de una de las familias de plateros sevillanos más importantes de este momento, los Ballesteros.

### *Abstract.-*

This communication addresses one of the most interesting aspects of the Renaissance, the impact that had on the silverware during the sixteenth century Classical Antiquity, taking as an example the works of one of the families of silversmiths Sevillians most important of this moment, the Ballesteros.

*Palabras clave:* Renacimiento, Mundo Clásico, Orfebrería, Sevilla.

*Keywords:* Renaissance, World Classic, Silversmith, Seville.

La influencia del mundo clásico en Sevilla durante el Renacimiento en el ámbito de la platería tuvo como protagonista a los Ballesteros, una de las familias principales de plateros españoles. La importancia de su creación artística como base de la plástica clásica del siglo XVI en la capital andaluza, hacen que tengan un papel esencial en la implantación del clasicismo aún poco conocido entre sus iguales. Sus miembros más destacados, como son el iniciador de esta saga, Hernando de Ballesteros el Viejo, y su hijo Hernando de Ballesteros el Mozo, difunden en Sevilla una léxico estructural, ornamental y figurativo totalmente novedoso que nos remite claramente a las fuentes clásicas de la Antigüedad, que son por ellos redescubiertas y aplicadas de forma arrolladora en la orfebrería andaluza. Para conseguirlo, la utilización de los grabados italianos, franceses, alemanes y flamencos será de vital importancia en el mundo del ornamento, al igual que para la figuración también lo será la llegada de los nuevos tipos antiguos salidos de los descubrimientos escultóricos realizados en suelo italiano

---

\* Universidad de Sevilla, Departamento de Historia del Arte, Correo electrónico: anjo@us.es

durante el Cuatrocientos, así como la adopción de las formulaciones expresadas por los principales artistas del país trasalpino. Este carácter sobresaliente desde el punto de vista creador, va indisolublemente unido al prestigio y la influencia que estos plateros tendrán en el ambiente artístico andaluz durante la segunda mitad del siglo XVI, debida en gran medida a su posición social privilegiada, ya que ostentarán cargos de responsabilidad en la organización del oficio en la capital y ocuparán el puesto principal de la orfebrería local, es decir, el de platero de la Catedral de Sevilla<sup>1</sup>.

### LA ASIMILACIÓN DE LO CLÁSICO Y SU PLENITUD EN LA OBRA DE HERNANDO DE BALLESTEROS EL VIEJO.

Gracias al estudio que hemos realizado sobre la figura de Hernando de Ballesteros el Viejo, podemos hoy día reafirmar las palabras del gran maestro de la Historia del Arte, D. Diego Angulo, que al referirse a este platero en su tesis doctoral dedicada a la platería sevillana, le otorgaba el calificativo de ser “*el principal representante del plateresco puro*”<sup>2</sup>. Haciendo un recorrido por sus obras principales podemos comprobar como este fenómeno fue plasmado de manera contundente en una creación que se desvincula totalmente del pasado y se adentra en la investigación y la experimentación del mundo clásico.

Iniciando nuestro recorrido por la primera obra conocida de su obrador, el nudo de la cruz patriarcal conocida como “de Cristal” de la Catedral de Sevilla labrado entre los años 1552 y 1553, podemos ya constatar como es un convencido clasicista (fig. 1)<sup>3</sup>. Estructuralmente Ballesteros se comporta como un maestro conocedor de las fuentes inspiradoras de nuestro renacimiento hispánico. En la articulación de los cuerpos de este templete que recuerda las construcciones italianas del Quattrocento, no hay duda que utiliza fórmulas ya empleadas en la Sevilla del momento, como por ejemplo las que plantea el arquitecto Diego de Riaño en sus obras catedralicias, en concreto en los muros de la capilla de San Gregorio, e incluso en trabajos más tardíos, como las hornacinas diseñadas por Martín de Gainza, entre 1551 y 1553, para los santos patronos hispalenses que se sitúan en la cabecera de la Capilla Real<sup>4</sup>. Hornacinas aveneradas que, por cierto, en Sevilla aparecen de forma temprana gracias a piezas escultóricas venidas de Italia, como fueron el Sepulcro del Cardenal Diego Hurtado de Mendoza, obra de Domenico Fancelli, o los de los Duques de Alcalá de la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla, labrados por los genoveses Antonio María

<sup>1</sup> La vida y la obra de estos orfebres la hemos estudiado en Santos, A. *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos* (en prensa).

<sup>2</sup> Angulo, D., *La orfebrería en Sevilla*, Sevilla 1925, 9.

<sup>3</sup> Palomero, J. M., “La platería en la Catedral de Sevilla”, en: Benjumea, J. M., *La Catedral de Sevilla*, Sevilla 1985, 631-632.

<sup>4</sup> Morales, A., “La arquitectura en la Catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII”, en: Benjumea, J. M., *La Catedral de Sevilla*, Sevilla 1985, 174-175/ 196.

Aprile da Carona y Pace Gaggini<sup>5</sup>. Además, el empleo del balaustre exento, que aparece igualmente en la arquitectura y retabística sevillana de esta época, parece tener su fuente de inspiración en el reproducido en las *Medidas del Romano* de la edición toledana de 1549, de amplia difusión y que, si bien no tuvo predicamento en la arquitectura monumental griega y romana, sí aparecía en las ornamentaciones itálicas contemporáneas tal y como recordará este mismo tratadista en su obra<sup>6</sup>.

Con respecto al ornamento, la utilización del recurso libresco renacentista de origen europeo también está presente. Iniciando nuestro análisis por el basamento, en él se concentra un riquísimo repertorio de motivos ornamentales novedosos, como son querubos de gruesas carnes y hercúleas posturas que portan y enmarcan tondos con cabezas de perfiles muy expresivos y que recuerdan a aquellos bustos que aún hoy adornan la fachada del Ayuntamiento hispalense, modelo que sin duda debió tener en cuenta a la hora de adornar muchas de sus piezas<sup>7</sup>. Asimismo, aparecen mascarones velados, sierpes amenazantes y querubos alados con frutos colgantes, todos ellos dentro del léxico fantástico del grutesco plateresco<sup>8</sup>. Común en los dibujos de mediados del siglo XVI son las cabezas monstruosas de las que surgen ramificaciones, evocando estampas relacionadas con Heinrich Aldegrever, las cuales centran la composición ornamental del cuerpo panzudo bajo la torre<sup>9</sup>. A estos elementos decorativos, se unen pabellones y frutos colgantes, elementos sacados igualmente de los repertorios de estampas circulantes en todas las platerías españolas de esta centuria.

De la misma inspiración libresca y clásica son los elementos decorativos de la torre superior, donde las retopilastras y pilastrillas de los arcos presentan, en las cajas de sus fustes, candelieris dispuestos a la manera tradicional y ligeramente esbozados, siendo más detallista la traza de los grutescos que cubren los entablamentos y las crestas del basamento y del primer cuerpo. Con respecto a los frisos de los entablamentos, en el primer cuerpo encontramos la típica composición de dos roleos enfrentados con terminaciones antropomórficas y zoomórficas, enmarcando un tondo central, claramente inspirada en los grabados de Heinrich Aldegrever y Georg Pencz, los cuales ya eran conocidos desde 1530<sup>10</sup>. Por su parte, en el segundo cuerpo, el diseño del fri-

<sup>5</sup> Hernández Díaz, J., "Escultura y retablos", en: Benjumea, J. M., *La Catedral de Sevilla*, Sevilla 1985, 254-257.

<sup>6</sup> Sagredo, D., *Medidas del Romano*, Toledo 1549. Edición facsímil de Madrid, 1986, 99 vto-100 vto.

<sup>7</sup> Morales, A., "Las casas capitulares de Sevilla", en: Morales A., *Ayuntamiento de Sevilla, Historia y Patrimonio*, Sevilla 1992, 147-152.

<sup>8</sup> Gruber, A., "Grutesco", en: Gruber, A., *Las artes decorativas en Europa (t. I). Del Renacimiento al Barroco*, Madrid 2000, 129-185.

<sup>9</sup> *Heinrich Aldegrever, Bink, Pencz. The Illustrated Barstch*, New York 1980, nº. 16, 254-260, lám. 274/ 256.

<sup>10</sup> *Heinrich Aldegrever, Bink, Pencz...*, 81/ 252, lám. 44-47/ 269.

so del entablamento se reduce a dos escuetos tallos vegetales en forma de roleos que flanquean una cabeza de querubín alada, estas últimas recomendadas por el tratadista Sagredo a cuantos artífices quisieran aplicar a sus obras “*el romano*”, y posiblemente inspiradas en las mismas fuentes grabadas<sup>11</sup>.

Con respeto a la figuración que aparece en las diferentes capillitas de la torre, se trata de la representación del apostolado, cada uno en alto relieve, casi bulto redondo, y con sus respectivos atributos. En todas estas esculturillas observamos como, al igual que en la arquitectura y en el adorno, existe una clara asimilación de las lecciones maestras de la escultura mayor de la época, y sobre todo de la balbuciente escuela escultórica sevillana, cuyos exponentes más destacados y contemporáneos fueron Roque Balduque y Juan Bautista Vázquez el Viejo.

Las siguientes obras en orden cronológico procedentes de su taller, son los portapaces de la Asunción y de la Ascensión de la Catedral de Sevilla, fechados en 1556 (fig. 2). Ambos ejemplares siguen el mismo sistema estructural, aunque su iconografía es diferente en los elementos principales. Mantienen claramente el modelo de retablo o portada plateresca sevillano de mediados del siglo XVI. Resueltos a manera de arco triunfal de origen romano de tres calles y con un importante coronamiento, su inspiración igualmente la podemos hallar en las composiciones aparecidas en la tratadística arquitectónica del momento o en muchas portadas de libros que reproducían diseños similares. No obstante, la importancia de estas piezas radica sobre todo en su riqueza iconográfica y en la variedad y complejidad de los diseños ornamentales que se muestran también en sus partes traseras.

El portapaz de la Asunción presenta una iconografía propia de un retablo mariano. En primer lugar, ocupando la calle central y en una placa rectangular y de mayor tamaño, aparece el tema principal, la Asunción-Coronación de la Virgen, iconografía de origen medieval que en estos momentos toma aires renacentistas. Esta transformación se puede apreciar, por ejemplo, en la capilla dedicada a este tema en el retablo mayor de la Catedral de Sevilla, aún de fuerte sabor gótico, y, sobre todo, en el panel cerámico que hace el italiano Niculoso Pisano para el monasterio de Tentudía en 1518, que parece inspirado en el Libro de Horas de Compline<sup>12</sup>, o en la también interesante Asunción que aparece en el segundo cuerpo del retablo de la Virgen de los Reyes de la Colegiata de Osuna, obra de Juan de Zamora y fechada en 1536<sup>13</sup>. Estos ejemplos reflejan como el modelo iconográfico tomado por Ballesteros es el habitual a la hora de representar en el arte sevillano este tema asuncionista, y como sucediera con otros muchos casos, la inspiración está en las estampas grabadas que circulaban en los talleres de estos artistas, en concreto, en la de origen alemana o flamenca, la cual

<sup>11</sup> Palomero, J. M.: “La platería...”, 632.

<sup>12</sup> Hernández Díaz, J., “Escultura...”, fig. 235; Morales, A., *Niculoso Pisano*, Sevilla 1980, 56.

<sup>13</sup> Valdivieso, E., *Historia de la Pintura Sevillana*, Sevilla 2002<sup>3</sup>, 65-66.

igualmente sirvió de base para la que luego recrearía Hieronymus Wierix en uno de sus grabados difundido durante la década de 1580<sup>14</sup>. Igualmente, dentro de esta figuración de bulto redondo, hallamos una reproducción en el basamento de ambos ejemplares de una Piedad que recrea con total claridad la Piedad de Miguel Ángel, conocida también por estampas<sup>15</sup>.

Muy interesante en el mundo de la emulación clásica es el ornamento del reverso que es idéntico en ambas piezas, con la aparición plenamente desarrollada del grotesco. Composición imaginativa que recuerda mucho a las que reproducían las estampas de Zoan Andrea, Nicoletto da Modena, Marcoantonio Raimondi y Heinrich Aldegrever, que a su vez se recreaba en originales romanos<sup>16</sup>. Decoraciones similares de candelieri aparecen en las pilastrillas laterales y en el friso superior, que repiten la estructuración tripartita del frontal de estos portapaces. Muy descriptivo es el relieve mariano de la Visitación de la Virgen a Santa Isabel que aparece en el recuadro apaisado del ático. Aquí, la Virgen recibe con sus brazos a Santa Isabel que se arrodilla ante ella y la bendice, tal y como narran los evangelios. Más extraña es la iconografía del banco, donde se narra la Leyenda de San Humberto que, en un paisaje natural y rodeado de varios animales, cae de rodilla al ver un ciervo crucífero, el cual le anuncia el cambio de vida que debe llevar para su propia salvación, todo muy cercano a las composiciones de cacería de los grabados de Virgil Solis<sup>17</sup>.

Este mismo esquema iconográfico de la Piedad en el banco y el Dios Padre en el ático se repite en el portapaz de la Ascensión, que, como su propio nombre ya anuncia, su iconografía principal es diferente. Así, en el gran panel central aparece una escena dividida en dos registros, el superior ocupado por la figura triunfante de Cristo subiendo a los cielos, y en la parte inferior la contemplación de los apóstoles distribuidos de una manera totalmente simétrica, y recreado en una estampa de origen italiano o flamenco<sup>18</sup>. En el reverso, aparece el mismo repertorio de grotescos, aunque se diferencia la iconografía del ático, donde se representa la Anunciación, de una composición figurativa con la torsión y los ademanes en la Virgen que recuerda en mucho al famoso grabado de Cornelis Cort<sup>19</sup>, donde añade en el centro la típico ja-

<sup>14</sup> Heredia, C./ López-Yarto, A., *La edad de oro de la platería complutense*, Madrid 2001, 191.

<sup>15</sup> Hay que tener en cuenta que la Piedad de Miguel Ángel fue labrada en 1495 y que había sido ya conocida en España, al menos desde la década de 1540, siendo emulada en varias ocasiones como por ejemplo en la que Juan Bautista Vázquez el Viejo realiza para la Catedral de Ávila en 1560.

<sup>16</sup> *Early Italian marster...*, *The Illustrated Bartsch*, vol. 25, New York 1984, 233/ 294; *The Aldegrever, Bink, Pencz, The Illustrated Bartsch*, vol. 16, New York 1980, 254; *Marcoantonio Raimondi, Illustrated Bartsch*, vol. 26, 1ª parte, New York 1978, 255.

<sup>17</sup> *V. Solis. The Illustrated Bartsch*, vol. 19 (1), New York 1987, 169.

<sup>18</sup> Se asemeja en su composición, por ejemplo, al mismo tema que aparece representado en el retablo de Juan de Zamora y que se localiza en el Sagrario de la Colegiata de Osuna, concertado en 1531. Valdivieso, E., *Historia de la Pintura...*, 64-66.

<sup>19</sup> *Cornelis Cort, The Illustrated Bartsch.*, vol. 52, New York 1980, 131.

rrón de azucenas alusivo a la pureza inmaculada de María, y cuyo modelo original lo podemos hallar en las estampas de Durero<sup>20</sup>. En el banco, en un paisaje vegetal y con una clara alusión a la pureza de María, se recoge la alegoría del Unicornio, un nuevo recurso iconográfico recreado en la mitología clásica.

Otra obra de su taller es el relicario de San Sebastián de la catedral hispalense (fig. 3), terminado en 1558. Se trata de una pieza de vástago estructurada a la manera tradicional, con peana, astil y templete arquitectónico, muy vertical y donde se sitúa la reliquia del santo aludido. Su ornamento dispuesto en la peana, es nuevamente revolucionario en su concepto, ya que emplea cartelas de cueros recortados con escenas figurativas y elementos frutales y florales típicos de los diseños que se están poniendo de moda y que se vinculan al vocabulario creado en Fontainebleau hacia 1530 y reinterpretado por los plateros de Nüremberg en torno a 1550, siendo Ballesteros el Viejo uno de los primeros en utilizarlos en Sevilla<sup>21</sup>. Las escenas del martirio de San Sebastián muestran composiciones llenas de movimiento y expresividad, con unos paisajes que emulan los de la Antigüedad Clásica y unas formas que anteceden a las estilizadas del Manierismo.

El formato de edículo del recipiente de la reliquia se adapta claramente a ésta, y para ello, adquiere este aspecto de fuertes concomitancias con la arquitectura sevillana contemporánea. La aparición del balaustre llameante en su cúspide de nuevo nos remite a los candelabros romanos recreados en los tratados españoles, como el que repite Sagrado en su obra. Las portadillas de sus frentes enmarcadas por los mismos y el remate troncocónico escalonado, nos recuerdan en mucho a otras creaciones contemporáneas, sobre todo del iniciador de la platería andaluza del Renacimiento, Juan Ruiz el Vandalino<sup>22</sup>. Destacadísima es la escultura de su cúspide, donde aparece un retorcido Sebastián que bebe de modelos italianos, en concreto se acerca en su dibujo a la misma representación pictórica concebida por Antonio del Pollaiuolo y conservada en la National Gallery de Londres, el cual también tuvo su repercusión en la pintura sevillana contemporánea<sup>23</sup>.

Un modelo diferente de relicario, con una mayor resonancia clásica, muestran las dos arquetas relicarios de los Santos Servando, Germán y Florencio (fig. 4), labradas entre los años 1558 y 1559. Se trata de cajas rectangulares con paredes abiertas por

<sup>20</sup> Se acerca mucho a la Anunciación que pintara Hernando de Esturmio en el retablo de la Universidad de Osuna. Serrera, J. M., *Hernando de Esturmio*, Sevilla 1983, lám. 1.

<sup>21</sup> Angulo, D., *La orfebrería...*, 15-17.

<sup>22</sup> En concreto al copón de Santa Clara de Sevilla. Sanz, M. J., *La orfebrería sevillana del Barroco*, Sevilla 1976, t. I, fig. 2/ t II, 196; Cruz Valdovinos, J. M., *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla 1992, 37-39.

<sup>23</sup> Muy significativo nos parece su parecido con el que pintara Juan Bautista de Amiens para la Colegiata de Osuna en el retablo de la Virgen de la Victoria o el de Alonso Vázquez también del retablo de la Iglesia de las Cinco Llagas de Sevilla. Valdivieso, E., *Historia de la pintura sevillana...*, 97/ 103.

arcos de medio punto y tapaderas a cuatro aguas con cúspide plana rectangular, que recuerda en mucho a los sarcófagos de la Antigüedad Clásica, algo que presumiblemente fuese la intención de su tracista. La arquitectura empleada, al igual que sucedía en sus obras anteriores, vuelve a presentar fuertes semejanzas con construcciones contemporáneas, utilizando los soportes antropomorfos que también fueron diseñados para algunos ventanales del cabildo municipal hispalense, como para retablos de entalladores como Roque Balduque y Juan Bautista Vázquez el Viejo, todos ellos inspirados en la estampa europea<sup>24</sup>. En concreto, fueron muy recurridas para estos hermes las de Marcoantonio Raimondi, y que recuperan un soporte que emulaba en su último término las cariátides del Erecteión<sup>25</sup>. Muy interesante igualmente es el friso del entablamento, que en ambos casos está compuesto por querubes entre guirnalda de laurel, muy similares a uno que dictara el tratadista Sagredo en sus diseños para arquitectura y cuya reproducción aparecía en la referida edición de *Medidas del Romano* de 1549<sup>26</sup>, además de tondos a la manera romana, bebiendo por tanto de los modelos platerescos comunes en la época. La cubierta de ambas piezas es la parte más rica en decoración y de nuevo plantea un repertorio de grutescos, roleos vegetales y putis, además de otros elementos de traza fantástica, que recuerda en mucho a los utilizados en las partes traseras de los referidos portapaces. En las cuatro caídas aparecen tondos circulares moldurados enmarcados por seres antropomorfos en composiciones que se acercan en mucho a estampas decorativas de Zoan de Andrea, Giovanni Antonio de Brescia, Nicoletto da Modena, Marcoantonio Raimondi, Heinrich Aldegrever y Jacob Bink<sup>27</sup>. Sin embargo, y a pesar de tener fuentes comunes, este adorno se plantea en ambos casos de diferente forma, dominando los temas religiosos en una y en otra los paganos.

Donde apreciamos un repertorio más acorde con el mundo cristiano es en la arqueta de San Florencio. En él, carnosos y gruesos angelotes revolotean, juegan y se retuercen alrededor de tallos florales y frutos, sin que falte tampoco algún elemento de tinte fantástico. Todos ellos enmarcan a los tondos figurativos que argumentan la iconografía de la pieza y se amoldan perfectamente a los espacios dedicados a ellos. Aquí observamos la huella de los grabados de Durero y Van der Leiden, aunque estos putis muestran una gran originalidad en sus posturas y formas que se acercan a diseños augusteos del siglo I que habían sido descubiertos en la Roma papal años antes<sup>28</sup>. Más individualizado es el ornato labrado en la tapa superior. Al igual que en la

<sup>24</sup> Morales, A., "Las casas capitulares de Sevilla...", 145-167; Palomero, J. M., "La platería...", 600.

<sup>25</sup> Marcoantonio Raimondi, *The Illustrated Bartsch*, 297-299.

<sup>26</sup> Sagredo, D., *Medidas del Romano*...

<sup>27</sup> *Early Italian marster...*, *The Illustrated Bartsch*, vol. 25, New York 1984, 233, 234, 300, 367, 376; Aldegrever, Bink, Pencz, *The Illustrated Bartsch*, 56, 227, 233, 255; Marcoantonio Raimondi, *The Illustrated Bartsch*..., 255.

<sup>28</sup> *German 16<sup>th</sup> century Albrecht, Durero The Illustrated Bartsch*, 147.

cruz que analizamos en un principio, estos putis enmarcan tondos figurativos, disponiéndose en el medallón de la tapadera el *Ecce Homo* inspirado en Durero y en las caídas laterales los cuatro evangelistas recreados igualmente en estampas germanas<sup>29</sup>.

En el otro ejemplar donde se guardan las reliquias de San Servando y San Germán, en el panel central de la tapadera aparece un tondo con un busto femenino velado, a la manera romana y basado en la estampa italiana cuatrocentista. Este medallón está enmarcado por dos seres muy estilizados que, a modo de pajes, muestran el tondo al espectador, rodeándose éstos de un paisaje bucólico muy al estilo de los grabados germanos de la época<sup>30</sup>. Sobre lo que representa esta dama, se ha señalado reiteradamente que se podría tratar de la Virgen María, aunque sus rasgos y formas no concuerdan con la habitual en la iconografía mariana. En concreto, para nosotros, y en contraposición a la simbología neotestamentaria de la arqueta anterior, creemos que pudiera reproducir la alegoría de la Sinagoga. Si tenemos en cuenta su descripción realizada por Alberto Magno en el siglo XIII, ésta tomaría la forma de una mujer con los ojos vendados, con la cabeza baja y privada de su corona, rasgos que también se describen en este busto<sup>31</sup>. Asimismo, este símbolo de la antigua tradición encaja perfectamente con la iconografía de las caídas. En ellas, otros tantos medallones recogen las representaciones de profetas del Antiguo Testamento y no evangelistas como la historiografía los había denominado, como así lo demuestran las filacterias que los enmarcan y recogen sus nombres<sup>32</sup>. Todos ellos representados de busto, nuevamente a la manera de los retratos romanos, como ya desde tiempo atrás se venía describiendo a las personalidades y a los santos en las artes plásticas hispalenses del Renacimiento<sup>33</sup>. Geniales nos parecen los seres monstruosos y fantásticos que los rodean, donde encontramos tritones, sirenas, guerreros con extremidades vegetales, etc., sacados todos de los mejores y más variados repertorios decorativos de la época, tales como los grabados de Aldegrever por ejemplo, y que también se pueden apreciar la ornamentación del Ayuntamiento hispalense<sup>34</sup>.

Su siguiente trabajo se fecha en 1562 y se trata del arreglo que realiza en el *Lignum Crucis* de Constantino, al que añade un nuevo nudo y también el relicario crucífero propiamente dicho. Es una de las piezas más suntuosas y conseguidas de su producción, ya que, además de su buen hacer en la labra de la plata, destaca en ella la

<sup>29</sup> *German 16<sup>th</sup> century Albrecht, Durero The Illustrated Bartsch*, 19.

<sup>30</sup> Se asemeja a las resoluciones paisajísticas de contemporáneos suyos como los relieves de Antonio de Arfe en la custodia de Santiago de Compostela. Cruz Valdovinos, J. M., "Antonio de Arfe y La custodia de Santiago de Compostela": *Galicia no tempo*, Santiago de Compostela 1991, 247-259.

<sup>31</sup> Duchet-Suchaux, G./ Pastoureau, M., *La Biblia y los Santos*, Madrid 1996, 196.

<sup>32</sup> Duchet-Suchaux, G./ Pastoureau, M., *La Biblia...*, 121-123, 167-169, 211-212, 205-207, 325.

<sup>33</sup> Bustos profanos a la romana ya se hacían en la Sevilla de esta época, como los de la Casa de Pilatos. Lleó, V., *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento Sevillano*, Sevilla 1979, 44.

<sup>34</sup> *Aldegrever, Bink, Pencz, The Illustrated Bartsch...*, 225-260.

utilización del esmalte, elemento poco usual ahora pero que, a partir del XVII, será un elemento ornamental fundamental<sup>35</sup>. Tipológicamente enlaza de nuevo con su origen castellano, quizás por la influencia del conquense de Francisco Becerril durante su estancia en esta ciudad castellana en 1560<sup>36</sup>. Pero lo que más nos interesa es su ornamento, en cuyos brazos de la cruz dispone delicadas composiciones de candelieri como si fuesen cajas de pilastras, recordando a aquellas famosas composiciones de Lucas van der Leyden, Agostino Musi, Zoan Andrea o Nicoletto da Modena<sup>37</sup>.

### CONTINUIDAD CLASICISTA E INNOVACIÓN MANIERISTA CON HERNANDO DE BALLESTEROS EL MOZO.

En la obra de su hijo Hernando de Ballesteros el Mozo se consolida el clasicismo impuesto por su padre, además de introducirnos en un camino de novedades fundamentalmente decorativas, producto de una incesante investigación y aplicación de las fórmulas antiguas que nos ponen a las puertas de lo que finalmente será el Manierismo Geométrico.

Dentro de su primera producción, identificada a través de su punzón de autoría y que se sitúan cronológicamente en la década de 1560, apreciamos esa constancia en el empleo de fórmulas platerescas en su léxico formal y ornamental. Tanto en el cáliz del convento de Santa Inés de Écija, como en el copón de la parroquia de Segura de León, vuelve a recurrir al balaustre como elemento básico en la formación del vástago, además de utilizar las consabidas estampas europeas para resolver la decoración. Algo similar sucede en la cruz que labrará para la parroquia de Lora del Río terminada en noviembre de 1572. De hecho, nada novedoso se muestra en la estructuración de la cruz en la que mantiene el tipo clásico de mediados de esta misma centuria, recurriendo igualmente al grutesco y al candelieri en su ornato, así como una figuración de recuerdo germano<sup>38</sup>. No obstante, en algunas aparecen novedades importantes, como por ejemplo en el cuadrón central del reverso, donde en una cartela oval de recortes de cuero reproduce la figura de San Juan Bautista basado en algún grabado de Marcoantonio Raimondi<sup>39</sup>. Igualmente clasicista nos parecen los bustos que enmarcan a esta imagen y que reproducen a los Profetas Mayores, recordando en mucho a los perfiles romanos.

<sup>35</sup> El basamento es Gótico. Sanz, M. J., *La orfebrería...*, t. II, 161.

<sup>36</sup> En este sentido, apreciamos un claro paralelismo entre el planteamiento del mudo de esta cruz y con el que presenta el ostensorio de la custodia de asiento de Villascusa de Haro, o también con la cruz de la iglesia parroquial de La Puerta, López-Yarto, A., *Francisco Becerril*, Madrid 1991, láms. 7/12.

<sup>37</sup> Gruber, A., "Grutesco", en: Gruber, A., *Las artes decorativas en Europa*, Madrid 2000, t. I, 129-185.

<sup>38</sup> Valgan de ejemplo las cruces de Hinojales y Sanlúcar la Mayor, ambas de 1550. Heredia Morena, M.C., *La orfebrería en la provincia de Huelva*, Huelva 1980, t. I, 62-72, t. II, 127; Cruz Valdovinos, J. M., *Cinco siglos...*, 40.

<sup>39</sup> Marcoantonio Raimondi, *The Illustrated Bartsch*, vol. 26, 1ª parte, 170.

No obstante, donde se muestra más innovador en lo estructural e igualmente en la figuración y en la ornamentación es en la custodia portátil que labra para esta misma parroquia de Lora del Río en 1575 (fig. 5). A pesar de que el modelo turriforme portátil es de origen medieval, la arquitectura presentada de nuevo nos remite a las construcciones contemporáneas. De hecho, tiene una clara vinculación con los planteamientos arquitectónicos que en estos momentos se desarrollan en la capital andaluza, concretamente con el manierismo planteado por Hernán Ruiz II, sobre todo en el concepto depurado de las fachadas del cuerpo principal en sus formas esenciales. Éste es de planta cuadrada y presenta arcos de medio punto sobre pilastrillas enmarcados por columnas de orden corintio sobre chaflanes salientes, con sus correspondientes retropilastras cajeadas traseras. Este diseño es parecido a los que el aludido arquitecto plantea en muchas de las portadas de pequeño formato levantadas en las iglesias del Arzobispado hispalense<sup>40</sup>. Asimismo, la composición de la columna esquinera sobre alto plinto, trozo de entablamento y figura de bulto superior, se asemeja a las fórmulas clasicistas de tipo italiano, concretamente miguelangelesco, recogidas y divulgadas en tratados como en el de Juan de Arfe, el cual los reproduce para su modelo de andas jónicas<sup>41</sup>. De forma también muy similar se plantea el cuerpo superior, aunque aquí a manera de tabernáculo adintelado con columnas toscanas en las esquinas sobre altos pedestales, balaustrada cerrando el espacio, entablamento y casquete semiesférico que sirve de base a la figura del Resucitado. También el astil muestra un templete centrado con columnas jónicas enmarcando capillitas que cobijan las figuras de un apostolado, al que se añaden las pirámides con bolas superiores a eje con los soportes y el perfil cupulado del remate, que nos remiten de nuevo a fórmulas clásicas romanas de recuerdos bramantinos<sup>42</sup>.

En lo ornamental se va adentrando en las fórmulas manieristas de corte libresco, donde predominan los cueros, marcaras fantásticas, querubes, frutos, hojas, además de algún ser de imaginativo aspecto, como las arpías, que, al igual que hiciera su padre en el nudo de la Cruz de Cristal, hacen las veces de ménsulas esquineras soportando los chaflanes del primer cuerpo<sup>43</sup>. Llama la atención, la utilización de los pequeños angelillos sentados en la peana y en el cubo, portando cestillos de frutos, que el Viejo utilizó para rematar las arquetas relicarios de la Catedral. Asimismo, los temas de la-

<sup>40</sup> Véanse portadas como las de Corterrangel (Huelva) o El Real de la Jara (Sevilla), Morales, A., *Hernán Ruiz "El Joven"*, Madrid 1996, 76-85.

<sup>41</sup> Arfe, J., *De Varia Commensuración para la escultura y arquitectura*, Sevilla 1585, Edición facsímil con estudio introductorio de Antonio Bonet Correa, Madrid 1974, 27 vuelto.

<sup>42</sup> El templete de Bramante se conocía en esta época ya que aparecía recogido en el libro tercero del tratado de arquitectura de Serlio en la edición de Villalpando de 1552, Serlio, S., *Libro tercero y cuarto de arquitectura*, Toledo 1552, XXIII.

<sup>43</sup> Arpías que se asemejan mucho, por ejemplo, a aquellas recogidas en grabado por Altdorfer en uno de sus diseños para orfebrería lleno de grutescos. *Aldegrever; Bink, Pencz...*, 86.

zo reproduciendo motivos geométricos en cincelado que aparece en la zona vertical del pie son un avance decorativo<sup>44</sup>. Además, es la primera obra en la que, al igual que hiciera su padre en los mencionados relicarios, utiliza los hermes como soportes decorativos en los ángulos de este cubo iniciático, salidos, como no podría ser de otra manera, de las estampas flamencas e italianas circulantes. Destacada es la propia evolución de las cresterías que ya no son abigarradas composiciones de roleos y formas fantásticas propias del grutesco, sino que comienzan a reducirse y se convierten en los recortes de cuero con elementos vegetales donde se asoman mascarones manieristas, las cuales coronan el cuerpo principal de la torre.

Con respecto a la figuración, observamos que tanto en las figuras de la peana, el astil como en torre, donde se reproduce todo un repertorio iconográfico simbólico y catecúmeno en torno a la figura de San Juan Bautista, Ballesteros el Mozo se adentra en fórmulas de influencia romanista, con movimientos forzados y expresivos, que enlazan con la plástica manierista contemporánea y que se pueden percibir en los apóstoles del nudo. Entre todas ellas destacan por su sabor clásico las virtudes que rematan el segundo cuerpo de la torre y que se presentan a la manera de matronas romanas.

En estos mismos años realiza otras de sus creaciones más clasicistas, el modelo de un portapaz que tendrá gran éxito en su momento y que vemos repetido en muchos de los templos de la antigua archidiócesis hispalense y su entorno (fig. 6)<sup>45</sup>. La arquitectura se plantea más sobria y avanzada que la de su padre, siguiendo el esquema estructural de portadilla con gran arco de medio punto, óculos en las enjutas y semicolumnas enmarcando la composición, parecida a la de los frentes del ostensorio torreado de Lora. Por ello, tampoco se aparta de los diseños arquitectónicos referidos, y, en esta resolución arquitectónica se aprecia esa misma vinculación con las portadas diseñadas por el arquitecto Hernán Ruiz y que son derivaciones de las composiciones librescas de Sagredo y Serlio<sup>46</sup>. Pero además, en la solución del segundo cuerpo, recuerda a los portapaces de su padre realizados años antes para la Catedral de Sevilla. Al igual que en estos, el remate se soluciona como un segundo cuerpo en el que sustituye el rectángulo apaisado por un tondo enmarcado por dos volutas, recordando también a las sierpes utilizadas en los catedralicios. El diseño de este ático también la vemos en ventanales ornamentados anteriores, tales como uno de los que adornan el edificio renacentista del Ayuntamiento hispalense. Asimismo, y como hemos podido comprobar en las otras obras, se percibe la sobriedad propia

<sup>44</sup> Gruber, A., "Lazos", en Gruber, A., *Las artes decorativas en Europa*, t. I, 23-69.

<sup>45</sup> La documentación de un ejemplar en Calzadilla de los Barros, así como otros en la provincia de Huelva y Sevilla certifican la creación de este vaciado en su taller hacia 1575. Santos Márquez, A. J., *Los Ballesteros...*, (en prensa).

<sup>46</sup> Morales, A., *Hernán Ruiz...*, 76-85.

del avance bajorrenacentista. La concepción de los soportes es muy típico de esta época, presentando basa y capitel toscano, y estriándose la mitad inferior del fuste y decorándose la superior, con unos paños colgantes de los que penden manojos de frutos. Enmarcando a estas columnas, otras volutas vegetales que rememoran las que aparecían en los portapaces de la Catedral, aunque en esta ocasión más esquemáticas. En las pilastrillas que soportan el arco central se recogen círculos concéntricos, cubriéndose todo el fondo, además del basamento y el friso, con una fina decoración vegetal incisa que son los *morescos* tan de moda durante el Quinientos en toda Europa<sup>47</sup>.

Con respecto a la iconografía que muestran en la hornacina es de lo más variada, y en ella se muestra claramente como un emulador de los diseños europeos del momento. En concreto, el ejemplar conservado en Calzadilla de los Barros reproduce al *Ecce Homo* de Dürero, al igual que otros con la representación del *Noli me tangere* guardados en Gerena, Paterna del Campo, Hinojosa del Valle y el Museo Nacional Machado de Castro de Coimbra<sup>48</sup>. Más clásico se comporta en la composición de la *Virgen con el Niño* que aparece en los portapaces de San Nicolás de Sevilla, Manzanilla, Zufre o la Palma del Condado, la cual sigue un grabado de Marcoantonio Raimondi que reproduce una *Madonna* de Rafael<sup>49</sup>.

Sin lugar a dudas, su obra más conocida son los blandones llamados “los Gigantes” de la Catedral de Sevilla (fig. 7), labrados entre 1579 y 1581. Suponen un avance en su carrera artística, ya que en esta obra se adentra plenamente en un lenguaje novedoso, probablemente influenciado por su vinculación laboral con Juan de Arfe en la Custodia de Sevilla<sup>50</sup>. No obstante, la concepción estructural mantiene la fórmula del balaustre bulboso que hemos visto también utilizarlo en otras piezas<sup>51</sup> y que procede del modelo de candelabro de origen romano difundido a través del grabado desde Europa<sup>52</sup>. Mucho más revolucionario es su ornamento de origen pagano que dispone por toda su superficie y que se adentra en fórmulas propias del manierismo italiano. Las figuras que más llaman la atención son las sirenas de la base, los términos que aparecen como costillas en el nudo, los óvalos heráldicos, los mascarones velados con penachos plumíferos y las cabezas de querubines, elementos todos ellos propios de

<sup>47</sup> Jordan, M.H./ Constantini-Lachat, F., “Morescos”, en: Gruber, A., *Las Artes Decorativas en Europa*, t. I, Madrid 2000, 187-234.

<sup>48</sup> *German 16<sup>th</sup> century Albrecht, Dürero The Illustrated Bartsch...*, 19, el *noli me tangere* también lo difundió Marco Antonio Raimondi. *Marcoantonio Raimondi, The Illustrated Bartsch...*, 301.

<sup>49</sup> *Marcoantonio Raimondi, The Illustrated Bartsch*, vol. 26, 1ª parte, 66.

<sup>50</sup> Santos, A., *Los Ballesteros...*, (en prensa).

<sup>51</sup> Tenemos por ejemplo los candelabros de la parroquia de San Juan de Marchena realizados en 1560 por Diego de Alfaro. Ravé, J. L., *Arte Religioso en Marchena. Siglos XV al XVIII*, Sevilla 1986, nº 17.

<sup>52</sup> Sirvan de ejemplo los candelabros de Daniel Hopfer, realizados entre 1523 y 1524 que tuvieron gran difusión por toda Europa. Gruber, A., “Grutescos”, 171.

las exageraciones de *la manera* y que toma igualmente de los repertorios grabados de la época. El origen exótico y oriental de estos ornamentos, lo ponen en relación con la creatividad del Imperio Romano, y en concreto con las decoraciones del siglo III. El resto de los adornos serán los comunes que se ven en toda Castilla en estos momentos y que había ya practicado en sus obras anteriores<sup>53</sup>. Así, aparecen las aludidas cartelas ovaladas con cueros enrollados, tarjas y cintas, formando un fondo geométrico y apretado, donde también tienen cabida algunos frutos, flores y paños colgantes. Sin embargo, y a pesar de esta tendencia hacia la severidad al reducir la figuración e incidir más en la geometría, se percibe como las combinaciones y ritmos utilizados resultan bastante complejas, de abundantes quiebros y recortes, que confieren a la pieza un barroquismo general que se acentúa, por la propia figuración antes aludidas, que aparece aprisionada por esta red geométrica, y que le dan ese sello inconfundible y singular a la obra de Ballesteros el Mozo. El origen de toda esta decoración se encuentra en los repertorios de las estampas flamencas e italianas divulgadoras del estilo francés de Rosso y Parmigianino, como fueron Cornelis Floris, Cornelis Box, Vredeman de Vries y Virgil Solis, creados en 1554 y difundidos por Europa poco después<sup>54</sup>. Incluso nos atreveríamos a advertir, en los óvalos del nudo escoltados por dos atléticos y musculosos angelotes, un conocimiento del mundo de Miguel Ángel, en concreto, de las creaciones de sus seguidores encabezados por Gaspar Becerra, o de los grabados y estampas que difundieron estos tipos, que también fueron utilizados por maestros como Arfe, Alfaro y Merino<sup>55</sup>.

Gracias a esta manera de resolver el ornamento han sido varias las atribuciones que se han adjudicado a Ballesteros el Mozo. La más conocida es la que realizó de las mazas de la Universidad de Sevilla (fig. 8) la doctora Sanz en su estudio sobre la orfebrería sevillana del Barroco<sup>56</sup>. Lo más destacable son los elementos de sus cabezas, en las que aparecen mascarones velados de claro origen romano y tomados de los repertorios grabados tal y como ya los había utilizado su padre. Siguiendo en el terreno de las atribuciones, también podemos vincular su obrador unas ánforas de los

<sup>53</sup> Heredia, C./ López-Yarto, A., *La edad...*, 147.

<sup>54</sup> Véase las cartelas de Virgil Solis por ejemplo, o los óvalos de Andrea Schiavone; *German Master of the Sixteenth Century, The Illustrated Barstch*, vol. 19, New York 1982, 339/ 374; *Italian Master of the Sixteenth Century, The Illustrated Barstch*, vol. 32, New York 1979, 113-114; Heredia, C./ López-Yarto, A., *La edad...*, 151.

<sup>55</sup> Valgan de ejemplo los detalles escultóricos de las custodias de asiento de Ávila, obra de Juan de Arfe, y de Écija de Francisco de Alfaro, y las arquetas de Santa Engracia de Francisco Merino, conservadas en la catedral primada de Toledo; Brasas, J. C., *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid 1980, 182/ 191, láms. 282-293/ 409-410; Heremarck, C., *Custodias procesionales Custodias procesionales en España*, Madrid 1987, 152-153; Heredia, C./ López-Yarto, A., *La edad...*, 60, figg. 188/ 191.

<sup>56</sup> Sanz, M. J., *La orfebrería...*, t. II, 316.

Santos Óleos que se guardan en el templo catedralicio y en la colegial del Salvador de la capital hispalense. De nuevo lo más relevante es la ornamentación que se dispone en la superficie de estos panzudos jarros, la cual vuelve a repetir el repertorio de cintas y recortes de cuero con mascarones manieristas que apreciábamos también en los ejemplares anteriores<sup>57</sup>.



Fig. 1. Cruz de cristal de la Catedral de Sevilla. Hernando de Ballesteros el Viejo, 1552-1553 (fot. Santos Márquez, A. J.).



Fig. 2. Portapaz de la Asunción de la Catedral de Sevilla. Hernando de Ballesteros el Viejo, 1556 (*Orto Hispalensis. Arte y Cultura en la Sevilla del Emperador*, Catálogo de la Exposición, comisario Moreno, A., Sevilla 2001, 181).

<sup>57</sup> Se asemejan a los grabados de Cornelis Bos y Cornelis Floris. Gruber, A., "Grutescos", 178.



Fig. 3. Relicario de San Sebastián de la Catedral de Sevilla. Hernando de Ballesteros el Viejo, 1558 (fot. Santos Márquez, A. J.).



Fig. 4. Relicario de San Servando y San Germán de la Catedral de Sevilla. Hernando de Ballesteros el Viejo, 1559 (*Orto Hispalensis. Arte y Cultura en la Sevilla del Emperador*, Catálogo de la Exposición, comisario Moreno, A., Sevilla 2001, 179).



Fig. 5. Custodia portátil de la parroquia de Lora del Río. Hernando de Ballesteros el Mozo, 1575 (fot. Santos Márquez, A. J.).



Fig. 6. Portapaz de la parroquia de Manzanilla (Huelva). Hernando de Ballesteros el Mozo, hacia 1575 (fot. Santos Márquez, A. J.).



Fig. 7. Blandones “los Gigantes” de la Catedral de Sevilla. Hernando de Ballesteros el Mozo, 1579 (fot. Santos Márquez, A. J.).



Fig. 8. Mazas de la Universidad de Sevilla. Hernando de Ballesteros el Mozo, hacia 1580 (fototeca de la Universidad de Sevilla).

# A PICTURE-BOOK OF ANTIQUITY: THE NEOCLASSICAL GEM COLLECTION OF PRINCE PONIATOWSKI

CLAUDIA WAGNER\*

## *Abstract.-*

Prince Stanislas Poniatowski (1754-1833) was one of the great collectors of his generation. His expansive, almost insatiable interests in the arts were not restrained by finances. The Prince settled in Rome and soon built up a gem collection rumoured to be the most significant collection of classical gems, but strictly restricted access to these treasures. First doubts about the Antiquity of the gems were raised when a selection of plaster impressions were sent to the King of Prussia and the director of the Berlin Antiquarium had a chance to examine the works. The scandal, however, was slow to break: after the Prince's death, when the collection was sold at auction at Christie's in 1839, investors were paying vast amounts to acquire the gems. They were indeed stunning: about 2600 gems depicting mythological subjects, illustrating Homer and Virgil, and portraits of a most comprehensive Greek and Roman catalogue known to scholars of the Classics.

## *Zusammenfassung.-*

Prinz Stanislas Poniatowski (1754-1833) war einer der bedeutendsten Sammler seiner Generation. Seine Kunstleidenschaft war weitreichend und nicht durch Finanzsorgen eingeschränkt. In Rom stellte er eine Gemmensammlung zusammen, die, den Gerüchten zufolge, die wichtigste Sammlung antiker Gemmen war, vom Prinzen aber nicht zugänglich gemacht wurde. Die ersten Zweifel an der Antike der Gemmen wurden geäußert, als der Prinz dem König von Preussen eine Selektion von Abdrücken zukommen lies, und der Direktor des Antiquarium die Werke untersuchen konnte. Der Skandal brach erst langsam: nach dem Tod des Prinzen boten Investoren in der 1839 Christies Auktion enorme Beträge um die Gemmen zu ersteigern. Die Gemmen waren in der Tat atemberaubend: etwa 2600 illustrierten mythologische Szenen, zeigen die Meisterwerke Homers and Vergils, und präsentieren die weitreichendste Porträtsammlung berühmter Griechen und Römer, die Forschern der Antike je zu Augen gekommen war.

*Keywords:* Poniatowski, Intaglio, Neoclassical.

*Schlüsselbegriffe:* Poniatowski, Intaglio, Neoklassisch.

---

\* University of Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archaeology.  
E-Mail: claudia.wagner@ashmolean-museum.oxford.ac.uk

Since Antiquity gems have been desired by collectors: although small in size they are high art, comparable to the best of sculpture. They depict gods and goddesses, heroes and heroines immortalised in mythology and literature, scenes from history and daily life, the famous and infamous. Inscriptions on the gems give us the names of their owners and gem-engravers. In the story of the survival of the arts in classical antiquity gems take a special place: almost all are complete and in exactly the condition in which they left the engraver's hands, something which is true for hardly any piece of classical sculpture.

The great collections of gems were formed since the Renaissance by influential families such as the Medici or the Dukes of Gonzaga, and it became more and more difficult to acquire the very best. The gems sold by the Gonzagas to the Earl of Arundel in the 16<sup>th</sup> century and were passed on as an intact collection until the Duke of Marlborough used them to ease some financial troubles. They were completely dispersed in 1899. Like many of the great collectors the Prince published a catalogue of his gems, *Catalogue des pierres gravées antiques de S. A. le Prince Stanislas Poniatowski*<sup>1</sup>, but access to the gems remained restricted and the wonder of the collection became almost mythical in character.

Prince Stanislas Poniatowski had inherited a small collection of Ancient gems from his uncle, Stanislas August, last King of Poland, which were published by the renowned scholar Visconti. The prince was one of the great collectors whose expansive, almost insatiable interests in the arts were not restrained by finances: he was vastly wealthy. How could he gather more of these exquisite objects, prized by connoisseurs, scholars and students of the classics? This remained a mystery until well after the prince's death, when his collection was sold by Christie's at auction in 1839<sup>2</sup>. When the gems could finally be examined the truth could not be denied any longer: they were not the work of classical but neo-classical engravers<sup>3</sup>.

This raises the all-important question: was the prince duped into buying fakes or was he himself the instigator of one of the greatest frauds perpetrated in history?

Let us first examine the collection: it consists of over 2600 gems, mostly cut on orange cornelian or brown sardonyx, but also light blue chalcedony, amethyst, and, more rarely, unusual stones as beryl were used. Many are of a large 'medallion' size and according to the Prince's catalogue, were mounted. The surviving original mounts are characterised by a thin line of black enamel – the gold-work shows variations of filigree, twisted and wrought shapes, often leaves. An astonishing proportion of the

---

<sup>1</sup> *Catalogue des pierre gravées antiques de S.A. le Prince Stanislas Poniatowski*, 3 vols (Florence, 1832/ 1857–8).

<sup>2</sup> London, Christie's, 29. April 1839.

<sup>3</sup> Busiri, A., *I Poniatowski e Roma*, Roma 1971; Seidmann, G., "A Genuine Fake Poniatowski Gem?": *BABesch-Bulletin Antieke Beschaving* 74, 1999.

collection is signed with artists' signatures, in Greek capital letters, in mirror image, so that the impression has the inscription the right way around, in relief. The names are of ancient gem engravers, passed down to us in literature, as Apollonides (fig 1) mentioned by Pliny<sup>4</sup>, or known from signatures on other gems, as Gnaios (fig 2)<sup>5</sup> but also a selection of names randomly taken from historical and mythological figures, such as Myrton (fig 3)<sup>6</sup>. The famous sculptor was, of course, Myron, without the T.

The subjects depicted fall into distinct groups: mythology, with a particular fondness of metamorphoses described by Ovid, scenes from Homer's *Odyssey* and *Iliad*, from Vergil's *Aeneid*, some historical events, and a large section of portraits: a veritable illustrated who-is-who of the Greek and Roman world, from artists, poets and philosophers to emperors, generals, minor and major politicians.

Thanks to the amazing group of sketches by the gem-engraver Giovanni Calandrelli in the Antikensammlung Berlin, found and published by Gertrud Platz-Horster, we can now appreciate the design underlying the whole collection<sup>7</sup>.

The structure of the subjects chosen is not based on primary sources but handbooks and editions of new translations. The section on mythology illustrates Karl Philip Moritz' *Götterlehre*, the references are carefully noted by the engraver on top of his drawing (fig 4)<sup>8</sup>.

The designs do not copies of other works of art, ancient or modern. The cornelian Calandrelli engraved is now in Oxford (fig 5) and shows Latona fleeing from the Python. No famous ancient model exists, much less for the scenes depicting metamorphoses:

On a cornelian (fig 6) a lovely maiden's head has been attached to the body of a tortoise: Mercury is transforming the nymph Chelone into the reptile, her punishment

<sup>4</sup> Current Collection: Unknown; Previous Collections: *Catalogue des pierres graves antiques de S.A. le Prince Stanislas Poniatowski*: I.234; Prendeville, J., *Explanatory catalogue of the proof-impressions of the antique gems possessed by the late Prince Poniatowski and now in the possession of John Tyrrell, Esq.*, 1841, 149; Christie's, London, Market: 1939, lot 99?

<sup>5</sup> Current Collection: Japan, Private; Previous Collections: *Catalogue des pierres graves antiques de S.A. le Prince Stanislas Poniatowski*: I.326; Christie's, London, Market: 1839, lot 1360; Prendeville, J.: *Explanatory catalogue...*, 210; S.J. Phillips, London, Market: 2005, lot 22900.

<sup>6</sup> Current Collection: Victoria and Albert Museum, London: 949-1853; Previous Collections: *Catalogue des pierres graves antiques de S.A. le Prince Stanislas Poniatowski*: VII.7; Christie's, London, Market: 1839-1440; Prendeville, J.: *Explanatory catalogue...*, 1083; Lord Monson; Christie's, London, Market: 1853, lot 216.

<sup>7</sup> Platz-Horster, G., "Zeichnungen und Gemmen des Giovanni Callandrelli", in: Willers, D./Raselli-Nydegger, L. (eds.), *Im Glanz der Götter und Heroen: Meisterwerke antiker Glyptik aus der Stiftung Leo Merz*, Mainz 2003, 49-62; Platz-Horster, G., *L'antica maniera: Zeichnungen und Gemmen des Giovanni Calandrelli in der Antikensammlung Berlin*, Berlin 2005.

<sup>8</sup> Calandrelli drawing, Antikensammlung Berlin: Z.II.16; Platz-Horster, *L'antica maniera...*, 32.

for being disrespectful at the wedding of Jupiter and Juno<sup>9</sup>. And on another cornelian (fig 1), again Latona with the babies Apollo and Diana appears: she was thoroughly displeased when she was thirsty and the peasants refused to allow her to drink from a pond by stirring the mud at the bottom. A wonderful opportunity to attach frogs' heads onto muscular male bodies: the peasants are transformed into frogs, punished for their inhospitality, forever doomed to swim in the murky waters of ponds and rivers.

Sometimes the clues to the identification of the subject are quite subtle and it is important to be very vigilant when looking at the scenes: an amethyst shows the horse Arion being washed by nymphs (fig 2). Clue to his identification are the human feet on the left side of his body. His parentage explains this oddity: his mother, Ceres, was pursued by Neptune and transformed herself into a horse, Neptune did the same and caught up with her. The happy result of their mating was Arion. The amethyst is now in Japan.

When it comes to the life of the heroes, in particular Hercules, the collection is as thorough in trying to depict every single pivotal scene in his life as we have come to expect. A Calandrelli design shows the young hero fighting the Nemean lion. In later life he is wearing the skin of the lion as a cap and cape, we see him on the cornelian dealing with some villains, the sons of Boreas (fig 7)<sup>10</sup>. But even Poniatowski seems to have set limits of taste. A drawing by Calandrelli shows Herakles pulling of the skin of the Nemean lion. This image was never executed and it is clearly understandable why not.

The gems with illustrations from the Iliad and Odyssey follow the popular translations by Heinrich Voss - recorded by Calandrelli at the top of his drawings just as the Moritz references before. His drawing and gem shows a divine intervention: Neptune rescuing Aeneas from Achilles (in Voss' translation of 1793 book 20.141). Again the subjects depict every detail of the story. The moment in which Achilles kills the Amazon Penthesileia is often depicted in art. It is a moving subject: at the moment of death Achilles falls in love. Poniatowski also has a more minor detail of the scene depicted: Thersites thought this was hilarious and is seen here getting killed for mocking him (fig 8)<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Current collection unknown, previous collections: Predeville, J., *Explanatory catalogue...*, 222; *Catalogue des pierres graves antiques de S.A. le Prince Stanislas Poniatowski*: I.342; Christie's, London, Market: 1839, lot 2410.

<sup>10</sup> Current Collection: Private, Oxford; Previous Collections: *Catalogue des pierres graves antiques de S.A. le Prince Stanislas Poniatowski*: II.304; Christie's, London, Market: 1839 (?); Predeville, *Explanatory catalogue...*, 414.

<sup>11</sup> Current Collection: Private, Oxford; Previous Collections: *Catalogue des pierres graves antiques de S.A. le Prince Stanislas Poniatowski*: V.208; Christie's, London, Market: 1839, lot 1734; Predeville, *Explanatory catalogue...*, 977.

Not many great historical moments of antiquity are illustrated in the collection: here is a rare exception is Alexander cutting the Gordian knot (Fig 9)<sup>12</sup>. However, Poniatowski seems to have been keen to acquire portrait heads of virtually anyone known from antiquity.

The portraits can be difficult to identify, mainly because they often show people never depicted in art before. Some carry an inscription: Byzaz (fig 10)<sup>13</sup>, denotes the mythical founder of Byzantium. The philosopher in the middle is clearly identified by the tortoise in the field: yes, it is Aeschylus, who died when an eagle mistook his bold head for a stone and dropped the tortoise on it. The legions of Roman portrait heads often only have initials, as the M.T.C. – Marcus Tullius Cicero, this makes identification extremely difficult.

When Christie's arranged the sale of the Poniatowski gem collection, none of the great collectors or museums seem to have shown interest in acquiring it. It fell to a Captain John Tyrrell to buy the majority of it for 65.000 pounds sterling. He thought he had landed a coup and secured a brilliant investment. He had a catalogue printed, which he later reissued illustrated with photos – one of the earliest art books to do this. After investing in the gems, he staunchly defended and publicised them.

Numerous sets of impressions, in particular the first 470 gems, seem to have been made.

The Oxford gem archive alone has about 5 different sets, none of them quite complete. Many of the impressions in decorative frames are Poniatowski gems in Tyrrell's collection. They were so prolific, that they even spawned copies: on Ebay earrings are sold of Poniatowski's Apollo visiting his mistress, copying the traditional blue Wedgewood colouring.

Very soon the antiquity of the collection was questioned. Ernst Heinrich Toelken, the director of the Antiquarium, Berlin, had already judged them as fakes 1832. His principal reason were the signatures of the engravers known to us from the Greek and Roman world on gems of such uniformly and very beautiful style. He writes with great admiration: 'The impressions are indeed the most beautiful you can expect to see in art.'

In 1842 the collection was again attacked in the *British and Foreign Review*. The author finds it implausible, that Poniatowski should have been able to acquire as many

---

<sup>12</sup> Current Collection: Private, Lausanne; Previous Collections: *Catalogue des pierres graves antiques de S.A. le Prince Stanislas Poniatowski*: VIII.68; Christie's, London, Market: 1839, lot 718; Prendeville, *Explanatory catalogue...*, 1182; Calandrelli drawing, Antikensammlung Berlin: A.III.51; Wagner, C.; Boardman, J., *A Collection of Classical and Eastern Intaglios, Rings and Cameos*, London 2003, no.662; Platz-Horster, *L'antica maniera...*, 66.

<sup>13</sup> Current collection unknown; Previous Collections: *Catalogue des pierres graves antiques de S.A. le Prince Stanislas Poniatowski*: VIII.50; Christie's, London, Market: 1839, lot 707; Christie's, London, Market: 7.11.2006, lot 353.

as 2601 antique gems previously unknown. He goes on to suggest that some Roman gem engravers, as Giovanni Pichler, seems to have a remarkably small number of gems attributed to them, and finds the explanation that they had been working for the Prince.

Tyrrell tried to refute all these claims as puerile, and declared, that it is ‘not probable that a nobleman of his [the price’s] high character and honour would have asserted that which he did not believe to be true’<sup>14</sup>.

Tyrrell’s protestations were to no avail: at Charles Scarisbrick’s Christie’s 1861 sale, Poniatowski gems sold for as little as £2 each<sup>15</sup>.

It is possible to group gems together using stylistic and Morellian techniques. Many names have been suggested and must be excluded<sup>16</sup>. It is very unlikely that hard proof, as the Calandrelli drawings will substantiate these attributions. So far about half of all gems are known either in impression or originals.

The database of the extraordinary collection of gems, commissioned by Prince Stanislas Poniatowski, has now gone on-line. We have managed to acquire both the rare photographic catalogue, which contains small photographs of 470 pieces, once in the collection of Tyrrell, and a copy of Poniatowski’s own summary catalogue. Correlating Poniatowski’s own catalogue with Christie’s sale catalogue of the collection has shown interesting clusters of omissions and additions. We have made good progress in finding more original gems and have been allowed access to some unique impressions given by Poniatowski and one of his gem engravers, Calandrelli, to the Antikensammlung, Berlin. Photographs of many of Calandrelli’s preliminary drawings can for the first time be seen side-by-side with the finished gem in the database.

---

<sup>14</sup> *British and Foreign Review* 1842.

<sup>15</sup> Scarisbrick, D., “English collectors of engraved gems: aristocrats, antiquaries and aesthetes” in: Henig, M. *et al.*, *Classical Gems. Ancient and Modern Intaglios and Cameos in the Fitzwilliam Museum Cambridge*, Cambridge 1994, 20.

<sup>16</sup> Reinach, S., *Pierres gravées des collections Marlborough et d’Orléans, des recueils d’Eckhel, Gori, Lévesque de Gravelle, Mariette, Millin, Stosch*, Paris 1895, 151.



Fig 1. Signed as Apollonides: Latona metamorphosing the Lycian peasants into frogs, cornelian intaglio.



Fig 2. Signed as Gnaios: the horse Arion being washed by nymphs, amethyst intaglio.



Fig 3. Signed as Myrton: Venus in a cloud appearing to Aeneas. A sardonyx set in a gold filigree mount, with a line of black enamel.

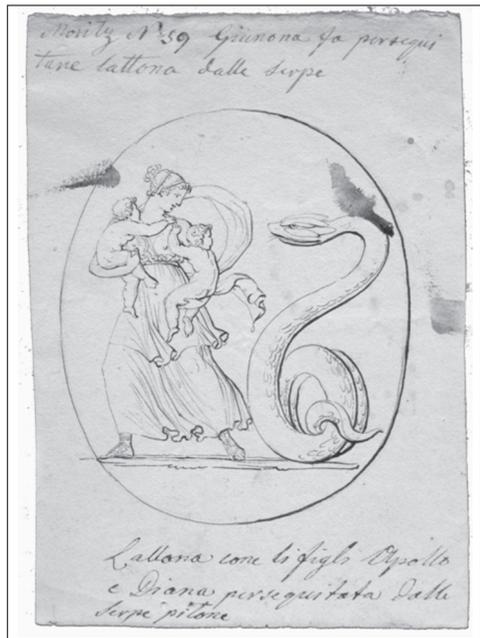


Fig 4. Calandrelli drawing, Antikensammlung Berlin.



Fig 5. Signed as Diodoros: Latona being pursued by the python, cornelian intaglio.



Fig 6. Signed as Dioskourides: Mercury changing Chelone to a tortoise, cornelian intaglio.



Fig 7. Signed as Kromos: Hercules attacking the sons of Boreas, cornelian intaglio.



Fig 8. Signed as Pemallios: Achilles killing Thersites, cornelian intaglio.



Fig 9. Signed as Dioskourides: Alexander cutting the Gordian knot, cornelian intaglio.



Fig 10. Signed Byzas in the field: Byzas, founder of Byzantium, cornelian intaglio.

# THE ANCIENT WORLD IN MINIATURE: FLAT GERMAN TIN FIGURES OF THE 19<sup>TH</sup> AND 20<sup>TH</sup> CENTURIES

THOMAS MANNACK\*

## *Abstract.-*

Flat German tin figures were made from the later 18<sup>th</sup> century as children's toys and educational tools, themes being chosen from up to date classical scholarship. Subjects such as famous Greek and Roman battles, the latter often against Germans, reveal the interests of the educated classes. The First World War put an end to mass production and tin figures became models for adult collectors. These customers influenced the themes, among them detailed representations of scenes from the ancient world. Some of these, e.g. the judgement of Paris, were simply an excuse to depict nudity, others such as Pheidias' workshop reflect scholarly interests in ancient sculpture. Tin figures illustrate the development of 20<sup>th</sup> century scholarship and also show gaps in the knowledge.

## *Zusammenfassung.-*

Flache deutsche Zinnfiguren wurden seit dem 18. Jahrhundert als Spielfiguren und zur Kindererziehung hergestellt. Die Thematik entstammte den Altertumswissenschaften und schloß etwa berühmte griechische und römische Schlachten (besonders gegen Germanen) ein. Der erste Weltkrieg bedeutete das Ende der Massenproduktion. Zinnfiguren wurden Sammlerobjekte für Erwachsene, welche die Thematik beeinflussten. Darstellungen aus dem Umfeld der Antike wie etwa das Parisurteil waren ein Vorwand für die Darstellung von Nacktheit, während Themen wie die Werkstatt des Pheidias das Interesse an antiker Skulptur aufzeigten. Zinnfiguren illustrieren die Entwicklung der Altertumswissenschaften im 20. Jahrhundert und zeigen Lücken im Wissen auf.

*Key words:* Tin figures.

*Schlüsselbegriffe:* Zinnfiguren.

## **PRODUCTION.**

Flat tin figures were a largely German phenomenon, although they were widely exported. To the uninitiated, these toys look decidedly odd because they are as flat as cardboard cut-outs. The subject was decided by the owner of a workshop. He commissioned a draughtsman who would make a drawing which could be converted

---

\* University of Oxford, The Beazley Archive. E-Mail: [thomas.mannack@beazley.ox.ac.uk](mailto:thomas.mannack@beazley.ox.ac.uk)

into a mould. The draughtsman normally chose widely available pictures for his models which he normally found in recently published books, journals such as the *London Illustrated News*, and printed picture albums<sup>1</sup>. The drawings were handed to a skilled engraver who transferred them onto two thin slabs of slate; one for the front and one for the reverse of the figure. He also added channels which guided the molten tin into the mould, and thin grooves that allowed the air displaced by the tin to escape. In the workshop, molten tin was poured into the mould. The resulting casts, called 'blanks', were given to women and children who panted the figures at home for minimal wages. The finished products were sold in toy shops.

Tin figures were made in different sizes, the most common is a figure measuring 30 mm from the soles of the feet to the top of the head. Because they are flat, only a small amount of metal was required, which kept production costs down. Painted tin figures were therefore cheaper than contemporary figures carved from wood, but remained were still so expensive that only the upper and upper middle classes could afford them.

## ORIGINS.

From the beginning tin figures were conceived as toys. While often traced back to Roman times by enthusiasts, flat tin-figures probably evolved from medieval (13<sup>th</sup> century) pendants representing saints – among them St. George on horseback - , which were sold to pilgrims at numerous shrines as souvenirs, and from small scenes – knights fighting, dancing couples, and even castles – affixed to garments. It required little ingenuity to add a small footplate to these figures to turn them into toys.

Until the 18<sup>th</sup> century, only kings could afford metal model soldiers. Louis XIV had an army of silver soldiers, and William I of Orange ordered tin models of the legions of Scipio and Marius when he reorganised his army<sup>2</sup>.

From the late 18<sup>th</sup> century, the makers of pewter utensils such as mugs, plates and candlesticks lost customers to the producers of porcelain and earthenware goods. Therefore, they had to find other markets and added toy figures to their repertoire.

## THE LATE 18<sup>TH</sup> AND EARLY 19<sup>TH</sup> CENTURIES.

While we think primarily of soldiers when tin figures are mentioned, military figures were only part of the output of workshops. In the late 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> centuries, the nature of toys and the lives of children were quite different from today. Children of the better off were supervised by governesses and tutors and play time was often learning time. The enlightenment led to a new interest in children and their

---

<sup>1</sup> Kaiser, P., *Zinnfiguren, Wissenswertes zu Geschichte, Herstellung und Verwendung*, Erfurt 1985, 10; Schwarz, H. *et al.*, *Paradestücke, Zinnfiguren aus Nürnberg und Fürth, Schriften des Spielzeugmuseums Nürnberg IV*, Nürnberg 2000.

education. Therefore, manufacturers offered a wide range of educational groups, among them portrait figures of kings, the inhabitants of faraway countries, hunting scenes, acrobats, and animals. While early figures were often rather plain, a number of workshops offered superbly detailed figurines taken from recent scholarly publications. A wonderful group of monkeys produced by Johann Hilpert in Nürnberg in 1780 is an excellent example. The models for these monkeys were published in 1775 by the natural historian professor Johann Christian Daniel von Schreiber in *Die Säugethiere*<sup>3</sup>. The figures are finely detailed, and the engraver even added the creatures' Latin names to their footplates.

Among the early figures (fig. 1), there are only a few scenes taken from antiquity. Amongst these is a group of Roman gods produced by Johann Ernst Fischer in Halle around 1810<sup>4</sup>. These figures were part of an ambitious educational project: in conjunction with the publisher F. Dreyßig, Fischer commissioned scholars at the University of Halle to write small booklets on a range of subjects. These were printed by Dreyßig and packaged with specially made tin figures. The series was sold in bookshops in Halle and later also in other German cities as *Geschenk an die Jugend*, "Present for children". One of the issues, published around 1810, dealt with classical mythology, the author was Christian Buhle, professor for natural history at the university, director of a local grammar school, and member of the societies for hunting and forestry, and economy. His booklet was accompanied by twelve tin figures of ancient gods.

The archetypes for these figurines are difficult to trace. Some appear to be based on ancient models, some on post-antique works of art, some on contemporary ideas gleaned from literary sources, rather than ancient objects, and others seem to be inventions. Thus the figures provide a glimpse of the knowledge of a group of highly educated individuals at the beginning of the 19<sup>th</sup> century. Fischer's Artemis is clearly influenced by the immensely popular Hellenistic Artemis in the Louvre, which had been presented by Pope Paul IV to Henri II in 1556 and was moved to the Hall of Antiquities in the Louvre in 1602. A hunting dog has replaced the deer.

Fischer also made a Hephaistos or Vulcan (fig. 2) making a rather modern looking helmet. This figure may have been inspired by Roman coins, many of which show the subject. The illustration shows a bronze coin made in the reign of Antoninus Pius in Nicomedia in Bithynia.

We can recognise a bearded Asklepios-like figure standing at a tree trunk, around which a snake is coiled. However he holds a scythe, a decidedly non-ancient attribute. Asklepios occurs on numerous coins, gems, and there are statues in Rome and Athens.

<sup>2</sup> Kaiser, *Zinnfiguren...*, 8.

<sup>3</sup> Schwarz, H. *et al.*, *Paradestücke...*, 39.

<sup>4</sup> Schwarz, H. *et al.*, *Paradestücke...*, 13.

A charming Dionysos/Bacchus lifts a golden phiale, his modesty is covered by a whole bushel of leaves. His white skin may indicate his rather effeminate nature, or could reflect the colour of the model for this figure, Michelangelo's Bacchus.

A man wearing a blindfold and resting his right arm on an urn is probably meant to be Homer, but his dress is at best late Roman, and the book on the shelf on his left hand side is clearly modern.

Fischer's figures were of an exceptionally high quality which was matched by only a few other producers. The popularity of tin figures in Germany and other European countries led to a steady increase in production and stiff competition, leading to a decline in the quality of figures over the next 40 years or so. While the Napoleonic Wars, which affected all of Europe, had hardly any influence on the choice of themes, the Crimean War changed the industry completely. It coincided roughly with the beginning of Historicism, which established the study of modern history as a fully fledged and important subject. With the Crimean War, tin figures ceased to represent a wide variety of themes and became tin soldiers. The combatants of every single battle were issued as quickly as possible by all German factories – there were more than 60 in Nürnberg and Fürth alone, which tried to represent all the minutiae of war including baggage trains and field hospitals. From then on, tin soldiers were almost as up to date as contemporary newspapers and every single war – however small or distant – could be re-enacted in nurseries in the whole of Europe. Tin soldiers now served a new educational purpose: they were intended to prepare German boys for their future roles as soldiers. Due attention was also given to past conflicts, which aspiring officers would later study at military academies, and the makers of tin soldiers issued impressive series representing Greek and Roman wars. The choice of subjects taken from antiquity was somewhat limited. The ancient Greeks were represented fighting each other and Persians, and there were numerous groups with Alexander the Great, including his Indian campaign (fig. 3). The slide shows an Indian elephant issued by Heinrichsen in the 1880s. Boys could even command the Greek and Persian fleets at Salamis.

The classical education of children was not completely neglected: one of the best known workshops, Heinrichsen in Nürnberg, issued figures and a game containing the great heroes of the Trojan wars in the 1880s, including gods and amazons. The figures were largely based on late 19<sup>th</sup> century paintings and illustrations, but Artemis is the Artemis in the Louvre, now correctly depicted with a deer, not a dog. An unusual group shows amazons, which were also sold as Greek cavalry, fording a river (fig. 4).

Figures representing Roman subjects show a predilection for schoolboy favourites: the Punic wars, fights with Germans throughout the whole period, and Caesar's wars. The favourite was the German folk hero Herman the Cheruscan. Heinrichsen supplied, for example, a group depicting the suicide of Qincilius Varus in the swamps of Germany (fig. 5). The firm also made a siege of Syracuse with

beautifully detailed siege engines (fig. 6). Most of these are based on scholarly reconstructions of the time, and not on extant ancient depictions, although designers of the figures could now use a wealth of ancient sources. The covered ram is based on a design by Schramm, and the catapults are taken from Kromayer and Veith. However, many Roman soldiers were at least influenced by the legionnaires on the columns of Trajan and Marcus Aurelius, and a siege tower made in 1889 may have been inspired by one of the friezes of the triumphal arch of Septimius Severus. The immense output of the workshops, which amounted to several million figures, led to the use of stock types, and German tribesmen could be reborn as Afghan hills men or other native fighters.

### THE 20<sup>TH</sup> CENTURY.

The First World War brought an abrupt end to the boom. Even before the slaughter in the trenches led to a disillusionment with all things military, the field-grey uniforms proved to be less appealing to children than their colourful predecessors, and the makers of tin soldiers found it increasingly difficult to procure lead and tin, since all metals were urgently needed for the war effort.

By 1920, most manufacturers of tin soldiers had ceased to exist, but the handful of surviving ones were saved by an entirely new phenomenon: the adult collector. He – collectors of tin figures are almost always male – changed the nature of tin figures drastically. Hitherto, all figures had been supplied ready painted, and were of low quality to enable Napoleonic soldiers and others to serve in a multitude of armies and in many periods. The new type of customer demanded figures of the highest quality, and expected to paint the figures himself and to the highest standard of accuracy. Thus tin-figures vividly illustrate the progress of scholarship at the time and even show which sources were used. From now on, all aspects of antiquity were covered reflecting the interests of private individuals. Figures represent the history of antiquarianism: Napoleon's discoveries in Egypt, the display of the famous and immensely popular Apollo of Belvedere, Greek daily life, works of art, here the Aphrodite of Knidos, and reconstructions of historical scenes such as the death of Caesar and Brennus placing his sword on the scales weighing Rome's ransom. A number of groups were designed and commissioned by scholars with particular historical interests. , his bridge across the Rhine, and the capture of Valerian by King Shapur.

Since men were involved, there is also a large amount of nudity, which was acceptable when shown in a historical context. The slide shows Odysseus surprising Nausicaa and her companions, and athletes competing in the Olympic games.



Fig. 1. Johann Ernst Fischer, Roman Gods, Halle, Museum.

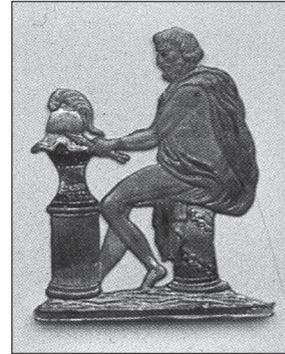


Fig. 2. Vulcan, Johann Ernst Fischer, Halle, Museum.



Fig. 3. Greek War-Elephant, Heinrichsen, Nürnberg.



Fig. 4. Amazons fording a river. Heinrichsen, Nürnberg.



Fig. 5. Suicide of Varus, Heinrichsen, Nürnberg.



Fig. 6. Siege Tower, Heinrichsen, Nürnberg.

## LA ANTIGÜEDAD COMO ARGUMENTO: SU USO EN LA HERÁLDICA MUNICIPAL NAVARRA

JAVIER ANDREU\*

### *Resumen.-*

El presente trabajo estudia la utilización de motivos de la Antigüedad Clásica –simbólicos, arqueológicos, numismáticos, epigráficos y, en definitiva, históricos– en la heráldica de los municipios de la actual Comunidad Foral de Navarra. Se ahonda en las razones del recurso de estas comunidades a elementos de su Historia Antigua y se conectan las mismas con los avatares históricos de la erección de las mismas a estatutos cívicos. Se pretende, de este modo, suscitar una nueva prueba argumental sobre el hábito del empleo programático de la Antigüedad por la intelectualidad y la clase dirigente de los siglos XVII y XVIII.

### *Sumário.-*

O presente artigo estuda a utilização de elementos da Antiguidade Clássica –quer sejam simbólicos, arqueológicos, numismáticos, epigráficos e, por tanto, históricos– na heráldica dos municípios do território da atual Navarra. O trabalho pretende aprofundar nas razões do emprego por estas comunidades de elementos que têm a ver com a sua História Antigua ligando estas com os acontecimentos históricos da sua promoção e constituição cívica. Apresentase, assim, mais uma prova argumental sobre o hábito do uso programático da Antiguidade pelos intelectuais e pela elite reitora dos séculos XVII e XVIII.

*Palabras clave:* Historiografía, Usos del pasado, Heráldica, Navarra.

*Palavras chave:* Historiografia, Usos do passado, Heráldica, Navarra.

En los últimos años, en nuestro país ha cobrado un notable protagonismo en la historiografía sobre Historia Antigua la atenta y sistemática revisión de los usos del pasado por parte de la tradición historiográfica como línea de trabajo a partir de la cual ahondar en el empleo de éste –especialmente acentuado en las sociedades del Antiguo Régimen y al abrigo de conocidos tópicos como el del tubalismo<sup>1</sup>, sin duda

---

\* Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)-Madrid, Departamento de Historia Antigua. Correo electrónico: jandreu@geo.uned.es

<sup>1</sup> Estévez, J., “Aproximación a los orígenes míticos de Hispania”: *Habis* 21, 1990, 131-152.

uno de los que mejor sintetizan la esencia de dicha actitud— como argumento sobre el que hacer descansar la honorabilidad de una determinada comunidad o con el que acentuar el fundamento histórico y el abolengo de una nacionalidad concreta o, sencillamente, de un comportamiento o de una tradición cualesquiera<sup>2</sup>.

Siendo la heráldica —como puede suponerse— un arte especialmente vinculado a la síntesis y a la exaltación de la Historia de un determinado linaje, una nación, una ciudad o una comunidad determinada<sup>3</sup> y que, en el cumplimiento de ese objetivo histórico, acostumbra a adoptar como emblemas elementos característicos de las poblaciones a las que el escudo en cuestión trata de representar<sup>4</sup> nos pareció oportuno ahondar en el modo como la Antigüedad aparece incorporada a la heráldica municipal de Navarra —en su mayor parte confeccionada o, cuando menos, reformada, en época de Felipe IV<sup>5</sup> como, de hecho, tendremos oportunidad de detallar— como medio para sondear el papel que ésta tuvo como vehículo de legitimación histórica de las comunidades urbanas en una época —en nuestro país— de clara “elección historiográfica”, como se ha calificado en ocasiones al arco cronológico comprendido entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII<sup>6</sup> y que, en su dimensión estrictamente historiográfica ya desgranamos en un trabajo anterior referido, precisamente, a la actual Comunidad Foral y a la imagen que, del pasado de la misma, proyectó la intelectualidad de la época<sup>7</sup>. En definitiva, el repertorio de casos que aquí se estudia-

<sup>2</sup> Gascó, F./ Beltrán, J. (eds.), *La Antigüedad como argumento II. Historiografía de arqueología e Historia Antigua en Andalucía*, Sevilla 1995, 12. Sin ánimo alguno de exhaustividad —pero sí de representatividad— sirvan como destacados hitos de esta interesante línea historiográfica los trabajos de Wulff (*Las esencias patrias: Historiografía e Historia Antigua en la construcción de la identidad española (siglos XVI-XX)*, Barcelona 2003) y de Romero (*Historias Antiguas: Libros sobre la Antigüedad en la España del siglo XVIII*, Madrid 2005) así como también los coloquios recogidos en Arce y Olmos (*Historiografía de la Arqueología y de la Historia Antigua en España (ss. XVIII-XIX)*, Madrid 1991), en Gascó y Beltrán (*La Antigüedad como argumento...*) y en Demos y Beltrán (*Arqueología fin de siglo. La Arqueología española en la segunda mitad del siglo XIX. I Reunión Andaluza de Historiografía Arqueológica*, Sevilla 2002), así como el que, celebrado en el Instituto de Historiografía Caro Baroja de la Universidad Carlos III de Madrid en Enero de 2007 y bajo el tema “Usos y abusos del pretérito”, pronto verá la luz en el número correspondiente, y monográfico, de la *Revista de Historiografía*.

<sup>3</sup> Riquer, M. de, *Manual de Heráldica Española*, Barcelona 1942, 64 y Pardo, E., *Manual de Heráldica Española*, Madrid 2000, 11.

<sup>4</sup> Ruiz, J.L./ Leblic, V., *Heráldica municipal de la provincial de Toledo*, Toledo 1982, 5-6.

<sup>5</sup> Ochoa de Olza, E./ Ramos, M., *Usos heráldicos en Navarra*, Pamplona 1990, 79.

<sup>6</sup> Stiffoni, G., “Intelectualidad, sociedad y Estado”, en: Menéndez Pidal, R. (ed.), *Historia de España. La época de los primeros Borbones. II. La cultura española entre el Barroco y la Ilustración*, Madrid 1985, 7.

<sup>7</sup> Andreu, J., “La imagen de la Navarra Antigua y de los Vascones en la historiografía del Antiguo Régimen: de P. Sandoval (1614) a J. Yanguas y Miranda (1840)”, en: *Navarra: Memoria e Imagen*, Pamplona 2006, 23-42.

rá ofrece un ejemplo más del papel del mundo antiguo en las artes pese a que la heráldica, con ser un arte, sea tratada aquí en su fundamental función simbólica y representativa.

Los recientemente rehabilitados estudios sobre heráldica municipal navarra<sup>8</sup> y, especialmente, los repertorios editados a mediados de los años setenta en la utilísima colección Temas de Cultura Popular<sup>9</sup> editada por la entonces Diputación Foral de Navarra permiten constatar cinco casos de municipios navarros que optaron por incorporar en su emblema heráldico elementos vinculados –de un modo u otro– con la Antigüedad. A saber, se trata de los de Liédena, Bertizarana, Cascante, Valle de Lana y Lodosa. En unos casos el recurso a la Historia Antigua se hizo en clave emblemática (Bertizarana), en otros en su dimensión arqueológica (Liédena y Lodosa), y, en fin, en otros también en su orientación histórica (Cascante) y hasta epigráfica (Lana) constituyendo, de hecho, a nuestro juicio, estos dos últimos casos los dos más interesantes del catálogo que aquí se presenta y los que, en última instancia, dan sentido a estas páginas tal es su interés y el modo cómo reflejan el hábito de recurrir a la Antigüedad como vehículo para engrandecer el pasado de un pueblo y crear cohesión popular en torno del mismo<sup>10</sup>

Como es sabido, la inclusión de figuras quiméricas resulta un recurso habitual en la heráldica<sup>11</sup> siguiendo tópicos temáticos surgidos en el influyente tratado de emblemática renacentista obra de Andrea Alciato<sup>12</sup>. Así, el escudo del municipio de

---

<sup>8</sup> Efectivamente, en los últimos años, y al margen de algunos diccionarios heráldicos que se han detenido más en los linajes familiares que en los emblemas municipales (Mogobrejo, E. de, *Blasones y linajes de Euskalerría*, Bilbao 1991), se ha estudiado en detalle y de forma ejemplar la heráldica municipal de Corella (Alfaro, F. J./ Domínguez, B., *Sociedad, nobleza y emblemática en una ciudad de la Ribera de Navarra: Corella (siglos XVI-XVIII)*, Zaragoza, 2003) –siguiendo un modelo ya iniciado en los últimos años cincuenta para la del Valle de la Valdorba (Elorza y Rada, F. de, *Nobiliario del Valle de la Valdorba con los escudos de armas de sus palacios y casas nobles*, Madrid 1958)– y se ha reeditado el conocido *Libro de Armería del Reino de Navarra* que aporta algunos datos sobre la heráldica municipal de los primeros tiempos medievales (Menéndez Pidal, F./ Martinene, J.J. eds., *Libro de Armería del Reino de Navarra*, Pamplona, 2001).

<sup>9</sup> Otazu, J. L., *Heráldica municipal. Merindad de Tudela*, Pamplona 1975; *Heráldica municipal. Merindad de Estella (I)*, Pamplona 1976; *Heráldica municipal. Merindad de Estella (II)*, Pamplona 1976; *Heráldica municipal. Merindad de Sangüesa*, Pamplona 1977; y *Heráldica municipal. Merindad de Pamplona (I)*, Pamplona 1978, por citar sólo los que hemos manejado aunque la serie incluyó algunos títulos más.

<sup>10</sup> Al respecto pueden verse las reflexiones de Caro Baroja, J., *Las falsificaciones de la Historia (en relación con la de España)*, Barcelona 1992, 58-83.

<sup>11</sup> Riquer, *Manual de heráldica...*, 28.

<sup>12</sup> Seguimos la edición de Zafra, R., *Los emblemas de Alciato. Traducidos en rimas españolas*, Barcelona 2003.

Bertizarana (fig. 1<sup>13</sup>) –en el Señorío de Bértiz, en el corazón del Pirineo navarro, ya casi en tierras francesas– presenta como motivo central una sirena entre dos grandes cirios portando un espejo en su mano derecha y un instrumento musical en la izquierda<sup>14</sup>. Con ecos de raigambre horaciana<sup>15</sup>, la elección de la sirena –habitual en la heráldica municipal de la Ilustración<sup>16</sup>– parece remitir en este caso a la elocuencia y a la persuasión manifestada por los gobernantes de este municipio en su relación con los de otros territorios vecinos de más allá de los Pirineos y, concretamente, en periodos de disputa territorial. En el caso de este singular escudo la Antigüedad es empleada a partir de su universal valor semiótico menos interesante –pues la recepción del motivo, como se ha dicho, debió beber más en la inercia de la propia tradición emblemática hispana que en las propias fuentes clásicas– que los que detallaremos a continuación pero, en cualquier caso, válido como ejemplo del peso que la Antigüedad tiene como símbolo al que recurrir en la síntesis de los avatares históricos que dan razón de ser a un municipio lo que, *grosso modo*, constituye el objetivo fundamental de la heráldica.

Más elocuentes resultan aquellos casos en los que en la elección de un motivo para el escudo de armas del municipio ha mediado el recurso a un elemento común en el imaginario local, un elemento que generase cohesión y que aludiese al singular pasado histórico de la comunidad<sup>17</sup> y con el que, por tanto, sus habitantes se sintiesen identificados. La elaboración de lo que en heráldica se conoce como “imágenes artificiales<sup>18</sup>” ha encontrado en la representación de castillos una peculiar cantera de motivos. A partir de finales del siglo XVII, la incorporación de esos motivos –a veces inspirados en los antiguos sellos de los Concejos medievales, como parece suceder en la torre que preside el escudo del municipio de Cascante (fig. 2), sobre el que volveremos<sup>19</sup>– remite a la importancia que éstos tenían como emblemas de referencia en la vida histórica municipal en una época en la que, por otra parte, está sobradamente constatado el renacer de la historia local y regional<sup>20</sup>, verdadero preámbulo del

<sup>13</sup> Las imágenes que se ofrecen al final de este trabajo están tomadas de la recopilación fotográfica de los escudos municipales de la actual Comunidad Foral de Navarra editada por Otazu, J. L., *Heráldica municipal...*, que, a su vez, proceden de las vidrieras interiores del Palacio de Navarra, en Pamplona.

<sup>14</sup> Otazu, J.L., *Heráldica municipal. Merindad de Pamplona (I)*, 22.

<sup>15</sup> Hor., *Ars.* 3-4.

<sup>16</sup> Bernat, A./ Cult, J. T., *Emblemas Españoles Ilustrados*, Madrid 1999, 726-728.

<sup>17</sup> Viel, R., *Les origines symboliques du blason. L'hermetisme dans l'art heraldique*, Paris 1972, 321.

<sup>18</sup> Riquer, *Manual de heráldica...*, 34.

<sup>19</sup> Fernández Marco, J.I., *Cascante, ciudad de la Ribera. Volumen Primero*, Pamplona 1978, 21/343.

<sup>20</sup> García Hernán, E., “Construcción de las historias de España en los siglos XVII y XVIII” en: García Cárcel, R., *La construcción de las Historias de España*, Madrid 2004, 162/ 166-167.

interés académico por el estudio, difusión y conservación de este tipo de antigüedades<sup>21</sup>. Así, la incorporación al escudo de Liédena, hacia 1833<sup>22</sup>, del puente romano sobre el río Irati, en la foz de Lumbier<sup>23</sup> (fig. 3), y la inclusión como motivo central en el de Lodosa (fig. 4) de una torre –interpretada como una supuesta fortaleza romana ubicada en el cerro de El Castillar donde, según la tradición, estuvieron, además, presos, los mártires calagurritanos Emeterio y Celedonio<sup>24</sup>– y de un puente de tres arcos –muy verosímilmente el conocido acueducto Alcanadre-Lodosa<sup>25</sup>, para el que tampoco faltan alusiones vinculadas al martirio de los dos santos calagurritanos<sup>26</sup>– (fig. 4) ofrecen dos extraordinarios ejemplos del recurso colectivo a la Antigüedad como prueba de la “antigua población<sup>27</sup>” y la gloria pasada de la comunidad, por citar una conocida y habitual expresión de una de las obras de referencia de la época, el *Sumario de las Antigüedades Romanas* de Ceán Bermúdez. En ambos casos, además, la Antigüedad aparece ciertamente engrandecida y desfigurada –pues El Castillar de Lodosa no es sino un poblado del Bronce Final/Edad del Hierro I<sup>28</sup> y es totalmente fantástica la piadosa leyenda en torno a la relación del citado acueducto con los mártires Emeterio y Celedonio– y, en cualquier caso, convertida en esencia local no en vano el aludido puente de Liédena parece fue destruido en la Guerra de la Independencia<sup>29</sup>, razón de más para su inclusión en el emblema local. Al margen de por su valor singular como instantánea estandarizada del municipio<sup>30</sup> –especialmente válido en este último caso, en que el puente aparece presentado sobre la foz en la que aun hoy se conserva y que constituye, en sí misma, un elemento extraordinariamente representativo del paisaje de la zona– qué duda cabe que el recurso a la Arqueología Clásica obró aquí –en ambos casos– como vector de justificación y legitimación del fundamento histórico y de la honorabilidad –como antes se dijo– de las comunidades en cuestión<sup>31</sup>.

<sup>21</sup> Sobre ese interés institucional puede verse Tortosa, R./ Mora, G., “La actuación de la Real Academia de la Historia sobre el patrimonio arqueológico: ruinas y antigüedades”: *AEA* 69, 1996, 191-217 y también Gimeno, H., “El descubrimiento de Hispania”, en: Almagro-Gorbea, M./ Alvarez Martínez, J.M., *En el año de Trajano. Hispania: el legado de Roma*, Zaragoza 1998, 25-36.

<sup>22</sup> Otazu, J.L., *Heráldica municipal. Merindad de Sangüesa*, Pamplona 1977, 6.

<sup>23</sup> Castiella, A., *Por los caminos romanos de Navarra*, Pamplona, 2003, 143, figg. 73/ 174.

<sup>24</sup> Otazu, *Heráldica municipal. Merindad de Estella (II)*, 7.

<sup>25</sup> Mezquiriz, M<sup>a</sup> A., “El acueducto de Alcanadre-Lososa”: *TAN* 1, 1979, 139-149.

<sup>26</sup> Ceán, J. A., *Sumario de las Antigüedades Romanas que hay en España, en especial las pertenecientes á las Bellas Artes*, Madrid 1832, 170-171, que se hace eco de una tradición local.

<sup>27</sup> Ceán, *Sumario de las Antigüedades...*, 133.

<sup>28</sup> Castiella, A., *La Edad del Hierro en Navarra y Rioja*, Pamplona 1977, 114 y también García Caínza, C., *Catálogo Monumental de Navarra. II\*\* Merindad de Estella. Genevilla-Zúñiga*, Pamplona 1983, 287.

<sup>29</sup> Otazu, *Heráldica municipal. Merindad de Sangüesa*, 6.

<sup>30</sup> Ochoa de Olza/ Ramos, *Usos heráldicos...*, 80.

<sup>31</sup> Gascó/ Beltrán, *La Antigüedad como argumento...*, 12.

Más luces al respecto –como se dijo– ofrecen los casos de los escudos de Cascante y del Valle de Lana. El primero (fig. 2), recientemente estudiado con cierto pormenor en cuanto a su origen<sup>32</sup> y que ya despertara el interés de los historicistas navarros del siglo pasado<sup>33</sup> presenta una torre en el cuerpo central asentada sobre una cabeza de bóvido y, alrededor, la leyenda *CIVITAS CASCANTVM MVNICIPIVM ROMANORVM*<sup>34</sup>. Seguramente, la torre no hace sino conservar el elemento iconográfico que aparecía aislado en los sellos del antiguo Concejo de Cascante, constituido como tal ya en 1256<sup>35</sup>. En 1597, y con motivo de la construcción del nuevo Ayuntamiento de este municipio ribero, se colocó en su fachada un escudo que mantenía dicha torre pero carecía, según parece<sup>36</sup>, de la leyenda latina alusiva al estatuto jurídico de Cascante en la Antigüedad<sup>37</sup>. Seguramente, ésta se incorporó al emblema cascantino en la época de su dotación de título cívico por el rey Felipe IV, en 1633<sup>38</sup>, monarca que obsequió con dicho rango también a otras villas navarras como Tafalla, Olite, Viana o Corella<sup>39</sup>, entre otras. Parece plausible pensar que la alusión al estatuto municipal de Cascante en la Antigüedad –que parafrasea la referencia a Cascante como *populus Latinorum veterum* de Plinio<sup>40</sup>– convino especialmente en la época como prueba del fundamento histórico de la condición cívica que ahora recibía por cédula real. En este sentido, y respecto a la cabeza de bóvido que aparece a los pies del castillo en el blasón que aquí nos ocupa, nos parece que –aunque se ha propuesto buscar el origen de dicho motivo en época de Felipe II, hacia 1592<sup>41</sup>– puede resultar verosímil considerar que si –como nos parece e incluso algún autor ha planteado como posibilidad<sup>42</sup>– dicho elemento –un animal, el buey, que, por otra parte, consta aparecía completo en otras variantes dieciochescas del presente blasón<sup>43</sup>– está tomado del tipo numismático que

<sup>32</sup> Fernández Marco, *Cascante...*, 265-267.

<sup>33</sup> Altadill, J., *Geografía General del País Vasco-Navarro. Provincia de Navarra. I*, Barcelona 1931, 667.

<sup>34</sup> Otazu, *Heráldica municipal. Merindad de Tudela*, 15.

<sup>35</sup> Yanguas y Miranda, J., *Diccionario de Antigüedades del Reyno de Navarra*, Pamplona 1840, 193.

<sup>36</sup> Fernández Marco, *Cascante...*, 266.

<sup>37</sup> Moya, A. de, *Rasgo heroico. Declaración de las empresas, armas y blasones con que se ilustran y conocen los principales Reinos, Provincias, Ciudades y Villas de España, y compendio instrumental de su historia*, Madrid 1756, 86.

<sup>38</sup> Para la documentación del Archivo General de Navarra al respecto de esta concesión estatutaria puede verse Burgo, J. del, *Historia General de Navarra. Desde los orígenes hasta nuestros días. Tomo II*, Madrid 1992, 768-769.

<sup>39</sup> BURGO, *Historia general de Navarra...*, 768. Sobre la política de Felipe IV en relación con Navarra puede verse también, con pormenor y bibliografía, Olaechea, R., *El reino de Navarra en el siglo XVIII*, Pamplona 1980 y Floristán, A., *La monarquía española y el gobierno del Reino de Navarra (1512-1803)*, Pamplona 1991, 125-147.

<sup>40</sup> Plin., *Nat.*, 3, 24.

<sup>41</sup> Fernández Marco, *Cascante...*, 265.

<sup>42</sup> Otazu, *Heráldica municipal. Merindad de Tudela*, 15.

<sup>43</sup> Fernández Marco, *Cascante...*, 265.

aparece en las acuñaciones emitidas en época de Tiberio desde la ceca *Cascantum* con la leyenda *MVNICIP. CASCANTVM*<sup>44</sup> su inclusión en el escudo obedezca también a la época de la erección en ciudad del municipio que nos ocupa –el reinado de Felipe IV, como se indicó–, momento en que, además, nos consta ya se conocían las series monetales cascantinas<sup>45</sup> y fase en la que su incorporación a la heráldica parece más acorde con el espíritu ilustrado y de veracidad historicista del momento<sup>46</sup>.

Extraordinariamente singular es el caso del escudo del Valle de Lana (fig. 5). Se trata, hasta donde sabemos, de uno de los pocos ejemplos hispanos en los que el motivo heráldico artificialmente escogido por la comunidad para los propósitos de síntesis histórica y de cohesión que se vienen citando desde hace algunas páginas es de naturaleza epigráfica<sup>47</sup>. Además, desde nuestra óptica –y al margen de otras consideraciones<sup>48</sup>– el caso sintetiza de forma magistral el poder argumental de la Antigüedad reclamada en este caso como argumento de nobleza y tradición<sup>49</sup> también presumiblemente en época de Felipe IV<sup>50</sup>, la misma, por tanto, que la que vio incorporar al blasón de Cascante los motivos de raigambre numismática antes aludidos.

El blasón en cuestión presenta –en tres fajas y una cuarta en blanco– la inscripción *MINICIA AVNIA SE CONTIT AN III H. S. E.* e incorpora, además, bajo la última de dichas fajas, una media luna invertida y dos rosetas. El documento epigráfico original –perdido en la actualidad– en el que se inspiró el escudo –aunque mal leído en la versión que se incorporó al blasón pues la lectura correcta, según recogiera *CIL* II 5828, debe ser *Minicia · Au/nia · Secon/ti · f(ilia) · an(norum) · III · h(ic) · s(ita) · e(st)*– procedía de la Ermita de San Sebastián de Gastiáin, seguramente, a juzgar por los datos de Hübner, del dintel de la puerta de acceso a la misma. La singular presencia de este epitafio romano en el escudo que nos ocupa llamó la atención de los investigadores navarros de mediados del siglo XX<sup>51</sup> y, antes, especialmente, de Josef de Miguel, Abad de Gastiáin, que hacia 1778 enviaba a la Real Academia de la Historia

<sup>44</sup> García y Bellido, M<sup>a</sup> P./ Blázquez, C., *Diccionario de cecas y pueblos hispánicos*, Madrid 2001, 219-220.

<sup>45</sup> Agustín, A., *Diálogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades*, Tarragona 1587, 309.

<sup>46</sup> García Hernán, *Construcción de las historias...*, 162.

<sup>47</sup> Riquer, *Manual de heráldica...*, 33.

<sup>48</sup> La pervivencia de este motivo ya fue analizada en un trabajo de Juan, J. L./ Loizaga, J. M./ Relloso, F., “La estela de Minicia Aunia y el escudo del valle de Lana (Navarra), una curiosa pervivencia”, en *Primer Congreso General de Historia de Navarra*, 2, Pamplona 1987, 369-377, al que remitimos aunque más centrado en la dimensión epigráfica del motivo que en el significado coyuntural del recurso a dicho motivo como eje de la representación de la comunidad.

<sup>49</sup> Menéndez Pidal/ Martinena, *Libro de armería...*, 15.

<sup>50</sup> Ochoa de Olza/ Ramos, *Usos heráldicos...*, 79.

<sup>51</sup> Fita, F., “Lápidas romanas de Gastiáin (Navarra)”: *BCMNa* 4, 1913, 228; Altadill, “De re geographica-histórica...”, 551-553, y después en Taracena, B./ Vázquez de Parga, L., “Excavaciones en Navarra. V. La romanización”: *PV* 24, 1946, 450-455.

un legajo de cinco páginas en el que daba cuenta de “las muchas señales de lápidas y piedras” procedentes de dicha Ermita<sup>52</sup> acompañando su informe, además, de dibujos del material epigráfico recuperado en la zona, información ésta que sería empleada para la confección del *Diccionario de la Real Academia de la Historia*, editado en 1802<sup>53</sup>.

Ahondar en el por qué de la elección de un motivo epigráfico por los habitantes del Valle de Lana como eje central de su emblema municipal no resulta demasiado complicado y aún, además, elementos típicos de la preocupación historiográfica de finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII. Como –precisamente a propósito de Navarra– hemos señalado en otro lugar<sup>54</sup>, la antigüedad del poblamiento y el cristianismo viejo constituyeron dos de los parámetros más habitualmente invocados por determinadas comunidades –nacionales, regionales o locales– en la reivindicación de sus antiguos privilegios y en la justificación de su ancestral idiosincrasia. La joven *Minicia* –aludida en la inscripción en cuestión– se convertía en testimonio de la antigüedad del hábitat en la zona, al tiempo que la procedencia del epígrafe –muy probablemente del vecino castillo de Berrabia, habitualmente referido en la historiografía tradicional<sup>55</sup>– atestiguaba la existencia de un asentamiento humano en la zona desde tiempos antiquísimos. De igual modo, la piadosa tradición popular que hacía a los habitantes del Valle de Lana evangelizados por San Saturnino, obispo de Pamplona –invocada, de hecho, en el certificado de validez del blasón en cuestión, firmado por Juan de Salaverría y Navarra el 19 de Noviembre de 1718 e incorporado al *Libro de Armería del Reino de Navarra*<sup>56</sup>– añadía peso a la elección de un motivo de la Antigüedad Clásica para el emblema, concebido como símbolo del antiquísimo ori-

<sup>52</sup> Miguel, J. de, *Descripciones de Navarra. Volumen 2*, Lana h. 1788 [Manuscrito 9-5458 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, en Madrid], 242-247.

<sup>53</sup> Gonzalo Anes, G. et al., (introd.), *Diccionario Geográfico-Histórico de la Real Academia de la Historia. Sección I. Comprende el Reyno de Navarra, Señorío de Vizcaya, y provincias de Álava y Guipúzcoa*, Madrid 1802, 301.

<sup>54</sup> Andreu, J., “La imagen de la Navarra antigua...”, 25.

<sup>55</sup> Ceán, *Sumario de las Antigüedades...*, 144 y, antes, Gonzalo Anes, *Diccionario Geográfico-Histórico...*, 173. Después, sobre dicha “fortaleza” puede verse –pues así es calificada– Altadill, *Geografía General...*, 86/ 147 y, con datos actuales, García Cainza, *Catálogo monumental...*, 177 y, especialmente, Armendáriz, J., *El proceso de formación de las comunidades urbanas en la Navarra Sedimentaria durante el Primer Milenio antes de Jesucristo*, Tesis Doctoral Inédita-UNED, Madrid 2003, 319/ 321.

<sup>56</sup> Sobre dicho certificado puede verse Yanguas y Miranda, *Diccionario de Antigüedades...*, 170; Altadill, *Geografía General...*, 602 y Otazu, *Heráldica municipal. Merindad de Estella (I)*, 31. Sobre los procedimientos de hidalguía y de nobleza litigados en el Consejo de Navarra respecto de la cuestión puede verse Menéndez Pidal/ Martinena (eds.), *Libro de Armería...*, 68-79 y también, de modo monográfico, Huarte, J.M./ Rújula, J. de, *Nobleza ejecutoria en los Tribunales Reales de Corte y Consejo de Navarra*, Madrid 1923.

gen del Valle que, en los procesos de concesión del título cívico dictados por Felipe IV hacia 1663, adquirió estatuto de ciudadanía y derecho de emplear escudo. Más aun, conscientes de la autoridad que el motivo epigráfico concedía al blasón del municipio, decidieron incorporar en él dos rosetas y una media luna, emblemas inspirados en dos motivos ornamentales habituales en el amplísimo repertorio epigráfico de Gastiáin como puede verse en las piezas conservadas en el Museo de Navarra (*IRMN*, 42, 43, 44 y 45, por ejemplo) y en el Museo de San Telmo de San Sebastián o en los fragmentos que aun se conservan empotrados en los ángulos y las paredes de la referida Ermita de San Sebastián y que han sido visibles después de la limpieza del entorno de la misma hace ya algunos años<sup>57</sup>. Según se ha transmitido<sup>58</sup>, además, parece que el perdido epitafio de *Minicia* incorporaba esos elementos –junto con tres arcadas en la parte superior– como añadido ornamental al soporte epigráfico, tal vez con un aspecto semejante al de la estela de *Iunia Ambata* (*IRMN*, 45, fig. 6), que, de hecho, ofrece no sólo esos mismos elementos decorativos sino una fórmula parecida –indicación del nombre, filiación, edad y fórmula final– a la de la desaparecida pieza de *Minicia Aunia* y que, por tanto, como presumiblemente todo el conjunto de Gastiáin, debió proceder de la misma *officina* epigráfica.

En definitiva, la Antigüedad Clásica –bajo la forma de eco literario, resto arqueológico, evidencia de antiguo privilegio jurídico o confirmación de antigua ocupación humana– juega en la heráldica de los municipios navarros consignados en estas páginas –Liédena, Lodosa, Cascante, Valle de Lana y Bertizarana– un indiscutible papel de legitimación, siendo invocada en calidad de prueba de la nobleza cívica de los municipios en cuestión. El hecho que, además, dicho recurso al mundo antiguo surja en el momento en que estas comunidades adquieran una mejora en su estatuto cívico nos pone de nuevo tras la pista del poder argumental de la Antigüedad, más aun en una época, la de los siglos XVII y XVIII, que asistió a una eficacísima reivindicación del pasado como vehículo de legitimación del presente<sup>59</sup>. El uso heráldico del mundo antiguo se antoja, pues, a través de estos ejemplos y de la época a la que están circunscritos, como una línea más de investigación sobre el calado de la Antigüedad en la intelectualidad y la clase dirigente del Antiguo Régimen. Ojalá nuevos y ulteriores estudios en este sentido nos obsequien con nuevos ejemplos y, en

<sup>57</sup> Loizaga, J. M<sup>a</sup>/Relloso, J. F., “El conjunto epigráfico de la ermita de San Sebastián de Gastiáin (Navarra)”: *TAN* 15, 2001, 143-155.

<sup>58</sup> Fita, “Lápidas romanas...”, 564 y, después, Marco, F., *Las estelas decoradas de los conventos Cesaraugustano y Cluniense*, Zaragoza 1978, 194, n<sup>o</sup> 15 y Loizaga/Relloso, “El conjunto epigráfico...”, 153, n<sup>o</sup> 29.

<sup>59</sup> Además de los ya citados trabajos de Stiffoni, “Intelectualidad...”, y García Herrán, “Construcciones de las historias...”, puede verse, sobre la política cultural de la época, en este sentido, el trabajo de Cirujano, P./Elorriaga, T./Pérez, J.S., *Historiografía y nacionalismo español (1834-1868)*, Madrid 1985.

cualquier caso, contribuyan a un mejor conocimiento de nuestras “esencias patrias<sup>60</sup>” y del papel que la Antigüedad ha desempeñado –y sigue desempeñando– en la construcción simbólica de nuestro presente.



Fig. 1. Escudo de Bertizarana.



Fig. 2. Escudo de Cascante.



Fig. 3. Escudo de Liédena.



Fig. 4. Escudo de Lodosa.



Fig. 5. Escudo del Valle de Lana.



Fig. 6. Estela de *Iunia Ambata* procedente de Gastiáin hoy en el Museo de Navarra (IRMN, 45) (Foto A. Jordán).

<sup>60</sup> Wulff, *Las esencias patrias...*



**B. LA ANTIGÜEDAD EN LAS ARTES VISUALES:  
CÓMIC, PUBLICIDAD Y DISEÑO**



# LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA EN EL CARTEL POLÍTICO CONTEMPORÁNEO: DE LA EUROPA DECIMONÓNICA A LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

MARTA GARCÍA MORCILLO\*

## *Resumen.-*

El origen del cartel como medio de publicidad es asociado generalmente a las vanguardias fin de siècle, aunque también a su uso propagandístico por parte de naciones, estados o partidos políticos. Inspirados en la estética de la numismática y la filatelia, los primeros carteles políticos recurrirían – sobre todo en épocas de inestabilidad y conflictos bélicos – a alegorías y símbolos directa o indirectamente prestados del mito, la historia y el arte antiguos para transmitir mensajes como esperanza, libertad, patriotismo, heroísmo, victoria,... La presente aproximación al tema cubre periodos relevantes de la historia contemporánea europea hasta la Guerra Civil española.

## *Abstract.-*

The origin of poster as advertising medium has been particularly associated with the cultural vanguards fin de siècle. Posters became soon instrument for official propaganda by nations, states and political parties. Inspired also by the aesthetics of numismatics and philately, early political posters tended -in particular in times of instability and war conflicts- to resort to allegories and symbols direct or indirectly borrowed from ancient myth, history and art for the purpose of broadcasting messages of hope, liberty, patriotism, heroism, victory,... My approach to the topic covers some significant periods of contemporary Europe until the Spanish Civil War.

*Palabras clave:* Cartel, Propaganda, Clasicismo, Mito.

*Key words:* Poster, Propaganda, Classicism, Myth.

## **INTRODUCCIÓN.**

Varios son los fenómenos a tener en cuenta al ensayar un análisis del cartel político en la Europa contemporánea. Por una parte, cabe considerar el uso propagandístico del lenguaje visual heredado del neoclasicismo y de la Revolución francesa, referente del imaginario político y de exaltación patriótica hasta el primer tercio del siglo veinte. Por otra parte, es preciso considerar la eclosión en la Europa *fin de siècle* del

---

\* Universität Dresden, Institut für Geschichte. E-Mail: martagmorcillo@web.de

grafismo y del cartel como nuevos instrumentos publicitarios de emergentes corrientes artísticas, coincidiendo con la progresiva exteriorización de la vida política al espacio público de la ciudad.

El uso propagandístico de mensajes escritos era una práctica ya conocida en la Antigüedad. Es precisamente en los célebres *programmata* pompeyanos, pintados sobre los muros de la colonia romana en apoyo a los candidatos a magistrados, donde encontramos el antecedente más impactante y cercano a nuestros modernos carteles electorales. También en Roma se generalizaría el uso de *tituli*, *tabulae* o *libelli* como soportes móviles de anuncios y proclamaciones escritas de carácter político, jurídico o económico.

La popularización de las técnicas litográficas durante el siglo XIX trajo consigo una revolución del uso del cartel como soporte móvil y fácilmente reproducible, que parangonaba su difusión sin precedentes a la de otros medios tradicionales de propaganda visual y de expresión de poder por antonomasia, tales como los sellos, las monedas o las medallas. Los incipientes carteles políticos recurrían así a menudo a referentes iconográficos propios del lenguaje visual de la numismática o la filatelia. La condición efímera del cartel contrasta con su utilización como medio de difusión de ideales y símbolos eternos. Esta aparente disfunción entre continente y contenido – lo eterno y lo efímero – nos parece lógica al descubrir los mecanismos y huellas del llamado *Zeitgeist*; del impacto del contexto histórico e ideológico donde estas obras vieron la luz. La eclosión del “motivo clásico” como forma de expresión de lo ideal en el cartel político tendría lugar precisamente en épocas de reafirmación nacional y patriótica, de agitación social y política y, por supuesto, en el marco de conflictos bélicos, momentos en los que se haría necesaria la visualización pública de referentes inalterables al paso del tiempo y a las sombras del presente.

La alegoría mitológica se erigiría en encarnación por excelencia de valores e ideales nacionales, mientras que las menos frecuentes referencias históricas – como en el caso del fascismo italiano y su identificación con el imperio romano – servirían de base para la reivindicación de la herencia de un glorioso pasado.

El camino hacia el realismo emprendido por los carteles propagandísticos durante los años treinta y, sobre todo, a partir de la Segunda Guerra Mundial, que comportaría el fin de la alegoría en el imaginario colectivo, representa el límite de este trabajo. Nuestro análisis se ocupa de los primeros carteles políticos de los años centrales del siglo XIX, pasando por la “revolución” del diseño gráfico en la Europa finisecular, así como de varios momentos clave de la primera mitad del siglo XX: la Primera Guerra Mundial, el periodo de entreguerras, representado en los carteles de la políticamente convulsa República de Weimar, el auge del nazismo y del fascismo Italiano y la IIª República española hasta la finalización de la Guerra Civil en el año 39.

Mientras que el motivo “clásico” continuaría siendo referente en monedas, billetes o sellos postales de curso legal, contribuyendo a transmitir valores como la

estabilidad, confianza y la fe en los mecanismos oficiales del estado, los carteles emitidos por estamentos públicos o por partidos políticos se alejarían cada vez más de la iconografía heredada de la Antigüedad para adoptar iconografías más cercanas a la realidad de cada época<sup>1</sup>.

### LAS RAÍCES CLASICISTAS DEL CARTEL POLÍTICO.

Las transformaciones políticas, sociales y culturales de las naciones europeas a lo largo del siglo XIX nos ofrecen las claves para comprender la evolución del lenguaje visual del cartel en el primer tercio del siglo XX.

Heredera de tradiciones iconográficas presentes desde la Edad Media y con gran peso en la propaganda política decimonónica, la alegoría viviría un proceso de transformación en el marco de las corrientes revolucionarias y, posteriormente, en el auge de los nacionalismos europeos. La Revolución francesa y sus encarnaciones divinas marcan el punto de partida de la exteriorización de la alegoría más allá de los limitados y exclusivos ámbitos de la corte y de la iconografía religiosa, hacia su universalización en el imaginario popular<sup>2</sup>. Las personificaciones femeninas revolucionarias son herederas no sólo del mito, sino de la antigua Roma. La Libertad y la República toman así prestados atributos romanos como las *fasces* y el gorro frigio, el *pileus*, símbolo vinculado a la manumisión de los esclavos. Asociado a la *Libertas* romana, el *pileus libertatis* sería inmortalizado en las célebres monedas emitidas por el tiranocida Bruto<sup>3</sup>. Flanqueado por dos puñales y por la leyenda de los Idus de marzo en recuerdo del magnicidio, el *pileus libertatis* se erigiría en icono por antonomasia de reivindicaciones republicanas<sup>4</sup>. Como es conocido, la influencia de este atributo trascendería la Francia revolucionaria para convertirse en emblema de otras naciones y movimientos populares<sup>5</sup>.

Menos perseverante que la francesa Marianne, o que la Columbia americana, Germania encarnaba los ideales de la revolución de 1848, erigiéndose en símbolo de-

<sup>1</sup> Sobre la continuidad de iconos clásicos en sellos postales, en billetes y en monedas hasta nuestros días, ver por ejemplo, Capella, T., *Briefmarken und Archäologie. Studioausstellung im Westfälischen Museum für Archäologie*, Münster 1986; Stupperich, R., "Politik und Archäologie auf europäischen Briefmarken im späten 20. Jahrhundert", en: Jensen, I./Vieczorek, A. (eds.), *Dino, Zeus und Asterix. Zeitzeuge und Alltag heute*, Mannheim 2002, 313-321; Schulzki, H.-J., "Die Antike in der Brieftasche: Archäologische Motive auf Geldscheinen", en: Jensen, I./Vieczorek, A. (eds.), *Dino, Zeus und Asterix...*, 309-312.

<sup>2</sup> G. Hess, se refiere a estas nuevas figuras como "reliquias secularizadas" "Alegorie und Historismus. Zum Bildgedächtnis des späten 19. Jh.", en: *Festschrift für Friedrich Ohly "Verbum et Signum"*, München 1975, 555-591.

<sup>3</sup> Crawford, M. H., *Roman Republican Coinage*, I, Cambridge 1974, n° 508 (43-42 a. C.).

<sup>4</sup> Sobre el *pileus*, su uso antiguo y moderno, ver Giardina, A./Vauchez, A., *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari 2000, 117-122.

<sup>5</sup> Sobre el caso hispano, *vid. infra*.

mocrático de libertad, unidad e integración. Junto a característicos atributos medievales, como la armadura con águila, la corona o la espada, Germania adopta tanto en la propaganda política, como en el humor gráfico, símbolos revolucionarios, como la bandera, las cadenas quebradas y el sol nascente, alegoría del nuevo comienzo. El fracaso de la revolución terminaría también con sus iconos. En el marco de la guerra germano-francesa de 1870, una nueva Germania, ya sin atributos revolucionarios, y convertida en alegoría bélica del emergente nacionalismo, sería la protagonista del lenguaje visual de monedas, carteles y billetes de la época<sup>6</sup>.

Un conocido gravado de 1895 realizado por Hermann Knackfuß, obsequio del Kaiser Guillermo II al Zar Nicolás II, ilustra un momento culminante del triunfo de la alegoría nacional como expresión del imperialismo colonial europeo<sup>7</sup>. La obra muestra a las personificaciones de las naciones europeas amparadas por la cruz cristiana y guiadas por el arcángel Miguel. Frente a ellos, desde un tormentoso horizonte, emerge la amenaza inquietante proveniente de oriente, encarnada en Buda y en la figura de un dragón. Entre las damas europeas, reconocemos a Britannia, a Marianne, a las representantes del imperio-austrohúngaro y Rusia, identificadas por el yelmo y la coraza del águila bicéfala. La iconografía del gravado combina de forma ecléctica tendencias historicistas y románticas con motivos cristianos y heredados del imaginario medieval y de la mitología clásica. La polarización entre Oriente y Occidente aparece aquí representada a través de la glorificación de las naciones europeas y de la demonización del enemigo. El triunfo de este discurso ideológico en el lenguaje visual de la propaganda bélica culminaría en el enfrentamiento entre las mismas naciones europeas aquí fraternizadas en el marco de la Gran Guerra.

Al margen de la propaganda estatal, el recurso a la alegoría se convertiría a partir de la segunda mitad del XIX en protagonista del lenguaje visual de las burguesías industriales. Las exposiciones industriales y comerciales se erigirían en los escenarios por antonomasia de autorepresentación y reivindicación de status social del emergente poder económico burgués. En este contexto, motivos clásicos y alegorías buscaban elevar el sórdido mundo de la productividad, el trabajo y la fábrica a la categoría del orden permanente y universal<sup>8</sup>. El pasado, antiguo o imaginado, emerge así como medio publicitario y de prestigio del progreso económico y material que dominan el presente y sus emergentes clases sociales. Además de Hermes y sus atributos

<sup>6</sup> Sobre Germania como alegoría nacional, ver Zeller, U., *Die Frühzeit des politischen Bildplakats in Deutschland (1848-1918)*, Stuttgart 1988, 53 ss.

<sup>7</sup> Sobre el mito al servicio de las necesidades imperialistas de la época, ver Lukacs, G., *Die Zerstörung der Vernunft*, Berlin 1954, 327.

<sup>8</sup> U. Tragatschnig, alude al fenómeno como un deseo de atribuir un carácter universal a la cotidianeidad funcional de la fábrica, *Sinnbild und Bildniss. Allegorien in der Kunst um 1900*, Bonn 2004, 177-178. Un ejemplo conocido es el cartel realizado por Ludwig Sütterlin para la exposición industrial de Berlín del año 1896.

– el caduceo, las sandalias y el yelmo alados, las monedas – los carteles de este tipo de exposiciones transmiten a menudo la imagen del esforzado trabajador como héroe mitológico a través de los códigos visuales del clasicismo<sup>9</sup>. La instrumentalización del mito como forma de representación de la productividad y del materialismo evidenciaba en realidad su subordinación a estas nuevas fuerzas superiores<sup>10</sup>.

Mientras que el lenguaje de la política y de la sociedad seguiría fomentando el uso de la alegoría como expresión y propaganda de ideas fundamentales, el arte se alejaría progresivamente de la estética clasicista heredada de Winkelmann y revisiónada por el romanticismo y el historicismo decimonónico, para adentrarse en los dominios abstractos del símbolo<sup>11</sup>.

### EL ART NOUVEAU Y LA REVOLUCIÓN DEL CARTEL MODERNO.

Influenciado por el movimiento inglés de *Arts and Crafts*, el *Art Nouveau* encontraría en el grafismo su medio de expresión por antonomasia, desencadenando a partir de finales del siglo XIX un impacto social y cultural sin precedentes en el arte occidental. De la mano del Simbolismo y del movimiento Prerafaelista, ilustradores y tipógrafos como William Blake, Aubrey Beardsley o Walter Crane abrirían las puertas a una reinterpretación de los mitos clásicos y de la naturaleza a través de diseños de líneas puras influenciadas por el Japonismo – que recordaban en parte a las pinturas de los vasos griegos – y de un lenguaje alejado del Naturalismo y de las corrientes

---

<sup>9</sup> Ver por ejemplo el caso del cartel de la *Deutsche Werkbundaussstellung*, celebrada en Colonia en 1914, ilustrado por la figura desnuda de un jinete portador de la antorcha de la razón. El cartel de la exposición industrial y comercial de Turín del año 1911, realizado por A. de Karolis, optaría por la figura de tres héroes desnudos portadores de instrumentos de trabajo, de una victoria alada y, cómo no, del caduceo de Hermes. Otro ejemplo ilustrativo es el de la *IVème Foire Internationale* de Praga, celebrada en Marzo de 1922, y cuyo cartel aparece dominado por la figura desnuda de Hermes provisto de yelmo, sandalias aladas, caduceo y corona de laurel.

<sup>10</sup> En estos términos se expresa Marx, K.: “*wo bleibt Vulkan gegen Roberts et Co., Júpiter gegen den Blitzableiter und Hermes gegen den Crédit mobilier?*”, ver *Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie*, Berlin 1953, 30; Wolbert, K., “Agitationsstil und Ikonographie politischer Plakate in der Weimarer Republik. Zur politischen Metaphorik in Plakaten bürgerlicher Parteien”, en: *Politische Plakate der Weimarer Republik 1918-1933*, Darmstadt 1980, 16. Sobre el conflicto entre el mito y el progreso económico, Lukacs, *Die Zerstörung der Vernunft...*, 327.

<sup>11</sup> Sobre el proceso de progresiva deslegitimación de la alegoría y su posterior rechazo y sustitución por el símbolo y sus valores como lenguaje del arte a lo largo del siglo XVIII, véase Wappenschmidt, H.-T., *Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jahrhundert*, München 1984, 13 ss. Como ejemplo del contraste entre alegoría y símbolo, el autor menciona dos famosas obras pictóricas decimonónicas *La libertad guiando al pueblo* (1830) de Eugène Delacroix y *La Fortuna* (1895) de Albert Maignans.

historicistas decimonónicas<sup>12</sup>. En algunos casos, como el de Crane, el nuevo diseño gráfico trascendería los círculos artísticos para servir de instrumentos publicitarios de movimientos políticos. Su compromiso ideológico con el incipiente socialismo inglés quedaría reflejado en los diseños para la revista *The Clarion*. En la portada del número de mayo del año 1895 (fig. 1), dedicada a la clase trabajadora, el autor presenta una gigantesca guirnalda de flores adornada con las proclamas para un mundo más justo y solidario. En un contexto dominado por la vegetación, la guirnalda es custodiada por la magnífica figura central de una elegante diosa descalza de larga melena, ataviada con un vestido que combina lo antiguo con lo moderno, y coronada, cómo no, por el gorro frigio de la libertad, esta vez en su versión alada, anunciadora del progreso venidero<sup>13</sup>.

Las inmensas posibilidades publicitarias – y comerciales – de la litografía y del cartel ofrecían la oportunidad de acercar el arte al gran público y transgredir así los limitados y exclusivos espacios de los museos. Esta perspectiva sería aprovechada en Francia por pioneros del cartelismo como Jules Chéret, quien inauguraría la edad de oro de los *afficheistes*, representada por artistas de la categoría de Toulouse-Lautrec, Eugène Grasset, Bonnard, Steinlen o Alfons Mucha<sup>14</sup>. Los carteles diseñados por Mucha sirven de ejemplo de algunas de las tendencias del “nuevo arte”. Este es el caso de sus diseños más conocidos, asociados a las obras clásicas protagonizadas por la actriz Sarah Bernhardt. En estas obras, el mito clásico es recordado no sólo por la temática de las piezas teatrales, sino por la presencia estatuesca de la musa y la estética bizantina de los enmarques, dominados por mosaicos<sup>15</sup>. El simbolismo brota en su máxima expresión en los diseños gráficos del cartelista e ilustrador Eugène Grasset, conocido por sus interpretaciones fantásticas de temas mitológicos y del imaginario medieval caballeresco a través de recreaciones bucólicas<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> Ver por ejemplo la revolucionaria ilustración de Beardsley para el *Salomé* de Oscar Wilde (1893), o la estética influenciada de las técnicas del japonismo en las litografías de Crane, como *Flora's Feast* (1889) o *The Sirens Three* (1886). Entre sus obras se contaban asimismo ilustraciones de ediciones de la *Ilíada*, la *Odissea* y de la *Orestíada* de Esquilo. La Antigüedad clásica es protagonista en las ilustraciones de Charles Ricketts, que influenciarían entre otras la obra de Gustave Moreau. Ver por ejemplo, *Oedipus and the Sphinx* (1891), o *Daphnis and Chloe* (1893). Sobre el vínculo entre simbolismo y grafismo, ver por ejemplo Pierre, J., *L'Univers symboliste. Décadence, symbolisme et art nouveau*, Paris 1991, esp. 284-308. La influencia del simbolismo en la transmisión de ideas políticas en el arte gráfico es tratada por Gervereau, L., *Terroriser, manipuler, convaincre! Histoire mondiale de l'affiche politique*, Paris 1996, 23 ss.

<sup>13</sup> Una recopilación de sus carteles al servicio del ideario socialista sería publicada en 1896 bajo el título *Cartoons for the Cause*, Pierre, *L'Univers symboliste...*, 286.

<sup>14</sup> Sobre la influencia del *Art Nouveau* en el diseño gráfico del cartel, ver, Barnicoat, J., *Los carteles, su historia y su lenguaje*, Barcelona 2003, 7 ss

<sup>15</sup> *Gismonda* (1894), *Medée* (1898).

<sup>16</sup> Sarah Bernhardt de nuevo protagonista en *Jeanne d'Arc* (1890). En el tratamiento de temas mitológicos (por ejemplo, en *Les petites faunes* (1896)), Grasset era deudor de los Prerrafaelistas.

La voluntad transgresora del *Art Nouveau* a través del diseño gráfico adquiriría un significado dominante en las obras del *Jugendstil* y del movimiento Secesionista vienés, donde el simbolismo armoniza con tendencias a la abstracción geométrica. Revistas como la berlinesa *Pan* o la múniquesa *Jugend* recurrían a la figura del dios griego de los bosques para evocar el paraíso bucólico de poetas y artistas, habitado por sátiros, ninfas, pastores o centauros<sup>17</sup>. Órgano ilustrado de la *Secession* era *Ver Sacrum*, donde armonizaban temas profanos – como la idea del rito romano de re-fundación de la primavera, que daría nombre a la revista – enmarcados en estilizados ejercicios de ornamentación floral con tendencia a la abstracción geométrica<sup>18</sup>.

La mitología y, en particular, la figura de Palas Atenea, en su condición de diosa de las artes, sería elevada por el *Jugendstil* y por la Secesión, a la condición de matrona del movimiento<sup>19</sup>. En el caso del múniques Franz von Stuck, Atenea adquiere el semblante y los atributos de la famosa estatua colosal de *Athena Parthenos* realizada por Fidias y descrita con precisión por Pausanias<sup>20</sup>. Como en el retrato del autor griego, en el cartel-anuncio de la exposición múniquesa de 1897, la figura dominante de Atenea aparece con el yelmo coronado por la esfinge y los grifos, con lanza, túnica y con la coraza adornada por la Medusa con cabellos de serpiente. En su mano derecha, porta la pequeña Niké alada con corona de laurel<sup>21</sup>. Una variante de la misma imagen, esta vez con yelmo corintio y con el icono de la Medusa en el escudo, sería asimismo utilizada en el revolucionario diseño de Gustav Klimt para la exposición secesionista vienesa de 1898<sup>22</sup>. Inspirada en las formas de las pinturas griegas, una policroma Atenea aparece aquí de perfil en el margen derecho del cartel, cuya parte central muestra un sorprendente vacío. Su mirada se dirige a una escena monocroma que tiene lugar en la parte superior de la imagen, donde Teseo se enfrenta al Minotauro<sup>23</sup>. Esta es la virtuosa reacción de Klimt – no exenta de contenido ideológico – al naturalismo academicista decimonónico. El esfuerzo por vincular el lenguaje

<sup>17</sup> Ver, por ejemplo, el original diseño de Josef Sattler para *Pan* (1895), donde las letras del nombre de la revista surgen de unas páginas en forma de flor, mientras el homónimo dios se asoma divertido tras unos matorrales. Una rebosante naturaleza paradisiaca domina asimismo el diseño del primer número de *Jugend* (1896), donde Pan deleita con su flauta a una ninfa desnuda.

<sup>18</sup> La portada del primer número de la revista (1898), diseño de Alfred Roller, mostraba las raíces desbordadas de un árbol en flor con los emblemas de la escultura, la pintura y la arquitectura.

<sup>19</sup> Sobre el recurso al mito en los carteles secesionistas, ver Doering, B., *Die Avangarde und das Plakat. Künstlerplakate von Historismus zum Bauhaus*, Hamburg 1998, esp. 51-81.

<sup>20</sup> Paus., 1.24.5-7.

<sup>21</sup> La cabeza de Atenea de perfil y con yelmo corintio aparecería por primera vez en el cartel de la exposición secesionista del 1893. En la exposición de 1898, Stuck optaría por recrear el carro de un auriga iluminado por un sol radiante.

<sup>22</sup> La figura de Atenea evocaba asimismo la célebre estatua de mármol de la diosa situada frente al edificio del parlamento de Viena. La misma imagen serviría de portada para *Ver Sacrum*.

<sup>23</sup> En alusión a la lucha entre el nuevo arte y las corrientes reaccionarias tradicionales.

del simbolismo con las técnicas del grafismo y otras artes decorativas y artesanales convertía al cartel en un medio de expresión público y accesible, en el puente de unión entre el universo del arte y la vida. Ahondando en la evolución y postulados ideológicos del *Jugendstil*, tanto la estética como los temas mitológicos representaban una reacción al provincialismo de la propaganda nacionalista decimonónica y de sus alegorías. Un cartel de Josef Hoffmann para la exposición permanente de las *Wiener Werkstätte* (1905) sintetiza la reivindicación de la universalidad del arte y de sus símbolos. El diseño, marcado por la repetición geométrica, nos devuelve la imagen estilizada y reproducida hasta el infinito de un conocido motivo: el gorro frigio, erigido en este caso en reivindicación de la libertad del arte y de la unión entre forma y función.

Estos postulados serían asimismo asumidos por el tradicional lenguaje de la caricatura política. En 1895, aparecería en Munich la revista satírica *Simplicissimus*, influenciada en su estética y temática por las corrientes renovadoras del simbolismo.

Tal como hemos visto en el caso de Walter Crane, la influencia del Simbolismo es palpable en el marco de determinados movimientos sociales y políticos de finales del siglo XIX y principios del XX. Ejemplo de ello fue el movimiento sufragista. Junto a litografías – las más habituales – que mostraban a la mujer del presente en lugares y contextos reales y en posturas o atuendos tradicionalmente atribuidos a los hombres, nos encontramos con imágenes que recurren al imaginario heroico del pasado, como muestra un cartel anunciador a la movilización obra de Carolina Watts (1908), donde vemos a una enérgica mujer *à la Jeanne D'Arc*, en su papel de mensajera, equipada con atuendos y coraza medievales, yelmo alado, bandera y trompeta. El llamamiento a la acción que desprende la estética de este cartel contrasta con la imagen pausada creada por Evelyn Rumsey Cary para un cartel sufragista americano del año 1905 (fig. 2). En él reencontramos con algunos principios formales del *Art Nouveau*, así como con uno de sus ejes vertebrados, el ritmo fluido y elegante de la diosa/musa que nos recuerda el vínculo entre naturaleza y sociedad. Cary recurre al estereotipo de la diosa de la fertilidad o Magna Mater, a través de la metáfora de la mujer convertida en árbol. Mientras los dedos de sus brazos extendidos se vertebran en innumerables ramas portadoras de frutos, la túnica que acompaña la silueta del torso se confunde progresivamente con la tierra al transformarse en raíces. En el fondo de la imagen, un edificio clasicista – mármol, dintel y columnas – símbolo de la sociedad y de sus instituciones, nos recuerda, junto al lema del cartel, el derecho natural de participación de la mujer en tanto generadora de vida: “*give her of the fruits of her hands, and let her own works praise her in the gates*”<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Paret, P./ Lewis, B. I./ Paret, P., *Persuasive Images. Posters of War and Revolution from the Hoover Institution Archives*, Princeton 1992, 50. Un diseño similar de la autora, *The Spirit of Niagara*, se convertiría en el emblema oficial de la exposición Panamericana de 1901.

## LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL.

El estallido de la Gran Guerra retornaría al primer plano el uso de la alegoría en la propaganda oficial de las naciones contendientes<sup>25</sup>. La influencia del simbolismo contribuiría en este contexto a transmitir mensajes de esperanza, pero también de terror, de heroísmo o de descalificación del enemigo.

El conflicto bélico aparece a menudo representado como una empresa heroica, una cruzada patriótica que precisa del patronazgo y de la ejemplaridad de las poderosas diosas nacionales y de mensajes explícitos de victoria. Junto a la demanda de préstamos solidarios, abundan las escenas destinadas a transmitir una imagen polarizada de los dos bandos. El mito clásico o las leyendas medievales servirían de marco del enfrentamiento entre el bien y el mal<sup>26</sup>. A grandes rasgos, el imaginario del cartel durante la Primera Guerra Mundial desvela una tendencia a abordar el conflicto de forma simbólica más que realista<sup>27</sup>.

Uno de los lugares comunes de los mensajes bélicos son los carteles dedicados a difundir la necesidad del préstamo público entre la población como fuente de financiación del conflicto. En este marco, las alegorías nacionales se convierten en matronas al servicio de la causa, retomando el semblante y el porte reconocibles en monedas y billetes. En Francia, Marianne y la Victoria alada se erigen en reclamo heroicos del préstamo, patrocinado por el estado o por instituciones bancarias. Las diosas nacionales se muestran así, bien como presencias estáticas y marmóreas, bien participando de la acción, bien acompañando simplemente a los soldados con gestos bélicos o evocadores de la paz y prosperidad futuras<sup>28</sup>. Sin la variedad imaginativa del caso francés, Britannia y Columbia – sustituida en ocasiones por la figura de la célebre Estatua de la Libertad – prestan asimismo su imagen al reclamo financiero<sup>29</sup>. Más cercana, hu-

<sup>25</sup> Sobre los cartels de la Guerra, ver, Meggs, Ph., B., *A history of Graphic Design*, New Cork 1992<sup>2</sup>, esp. 258-262; Bohrmann, H. (Hrsg.), *Politische Plakatte*, Dortmund 1984, 20 ss.

<sup>26</sup> Los referentes medievales serían sobre todo recurridos por la propaganda rusa.

<sup>27</sup> Paret/ Lewis/ Paret, *Persuasive Images...*, 30.

<sup>28</sup> En un significativo cartel del *2e Emprunt de la défense nationale*, nos encontramos por ejemplo con una Marianne humanizada, sentada en un trono a cuyos pies se extienden sacos de monedas y billetes. Al fondo de la imagen, la estatua de una Victoria alada empuñando una espada señala enérgica el camino de la victoria. Una Victoria con *pileus*, rama de olivo y cornucopia de la abundancia deja caer los “frutos” del *Emprunt de la libération*. La *Banque Nationale de Crédit* muestra el vuelo ejemplar de una Victoria con la bandera tricolor, seguida por las tropas aliadas. En un cartel de 1918, la Victoria, portadora de la corona, aparece representada como una pequeña estatuilla de bronce acoplada a un tanque. En ocasión del *4e Emprunt national*, el *Crédit Lyonnais* optaría por la imagen del héroe anónimo enfrentado al águila imperial germana para su publicidad del crédito.

<sup>29</sup> Mientras Britannia es reconocida, tanto en medallas o monedas, como en los carteles, por el tridente, el yelmo corintio y el escudo con la Union Jack, Columbia, heredera de las diosas revolucionarias, conserva su gorro frigio, y aparecerá a menudo acompañada de atributos como la palma, la balanza o la llama. Interesante es sin duda observar el uso de una estatua de la Libertad humanizada y armada con escudo y espada para patrocinar los *USA bonds*.

mana y seductora suele aparecer Italia, ataviada con la corona mural (*Italia turrita*) heredada de la antigua Roma y, concretamente de la diosa Magna Mater, divinidad tutelar de los romanos<sup>30</sup>.

Una excepción es constituida por un cartel de 1917, obra de Giovanni Capranesi, que emplaza a la diosa en un indefinido escenario de batalla a caballo entre el imaginario medieval y el mundo antiguo. En la escena, se evoca el enfrentamiento entre Italia – con espada, coraza y corona mural – y un bárbaro amenazante portador del fuego de la destrucción. El préstamo es recordado aquí como un acto de resistencia de la romanización a la barbarie<sup>31</sup>. La ecléctica imagen del bárbaro incluye elementos célticos y germánicos, como el yelmo alado apuntado. La confrontación cultural y el recurso de la alegoría buscan aquí enfatizar la identidad itálica unificada, refugio de una civilización heredada de la Antigüedad.

En ocasión del séptimo préstamo de guerra, un curioso cartel del *Wiener Kommerzial-Bank* muestra una original variante del *topos* de la llamada al préstamo. En lugar del recurso a la alegoría femenina o de la figura del héroe como encarnaciones surgidas de la iconografía monetaria – puentes entre el abstracto concepto del dinero y su elevación a la categoría de bien nacional y requisito de la victoria – nos encontramos aquí con el empleo explícito de los anversos y reversos de las monedas del imperio como escudos del ejército<sup>32</sup>.

Nos ocupamos a continuación de dos ejemplos diversos, en su lenguaje y tonalidad temática, del uso de elementos clásicos como forma de descalificación del enemigo. Un cartel propagandístico germano recrea un símbolo mitológico característico para evocar a las naciones aliadas en la contienda: una hidra de ocho cabezas sirve aquí para transmitir una imagen deshumanizada y maligna del enemigo - las naciones aliadas en la contienda – así como de la necesidad de la hazaña hercúlea. Como contrapunto a esta imagen, valga aquí un ejemplo de grafismo caricaturesco al servicio de la propaganda oficial. En el número de octubre de 1915 de la *Journée de l'Hérault*, el vino como elemento aculturizador y custodiado por el dios Baco, se erige en motivo central de la parodia del bárbaro germano desconocedor de la antiquísima cultura del vino y opuesto al cultivado francés.

---

<sup>30</sup> La corona mural representaba el vínculo entre la diosa y la ciudad. En el mismo plano que los soldados que la siguen, la *Italia turrita* con bandera en mano aparece como un miembro más de las tropas. En otro cartel sobre el *Prestito della liberazione*, una humanizada Victoria alada, elegante y moderna, una espada y bandera a los brazos anónimos de sus contemporáneos. En ambos casos, las alegorías divinas aparecen como figuras humanas integradas en la sociedad.

<sup>31</sup> Sobre el enfrentamiento ideológico entre barbarie y *Romanità*, explotado sobre todo por el fascismo, y sus paradojas, en relación a los mitos germanos de resistencia a la romanización, ver Giardina/ Vauchez, *Il mito di Roma...*, 159-164.

<sup>32</sup> Sobre este recurso y sobre la propagación del vínculo entre lucha, victoria y dinero en el lenguaje visual de la guerra, ver Paret/ Lewis/ Paret, *Persuasive Images...*, 68.

Como ilustrativo epílogo del lenguaje visual de la Gran Guerra, nos detenemos por último en un impactante *manifesto* conmemorativo del 4 de noviembre de 1918. (fig. 3) En primer plano, sobre la leyenda “*L’Italia vince a Vittorio Veneto la guerra mondiale*” una angelical figura alada socorre al soldado caído, formando ambos un juego de colores que evoca la bandera italiana. Como contraste, en segundo plano se erige la sombra oscura e inquietante de una conocida figura. *Athena Parthenos*, en su versión de diosa de la guerra, recuerda aquí las terribles consecuencias del conflicto aún presente a pesar de la victoria. Lejos queda la imagen radiante y combativa de la patrona de las artes. Atenea abandonaría pronto su fantasmal presencia para anunciar una nueva turbadora vuelta de tuerca estética: su transformación en la fascista Minerva.

### LA REPÚBLICA DE WEIMAR Y LA TRADICIÓN DE LA ICONOGRAFÍA DEMOCRÁTICA.

La República de Weimar (1918-1932) constituye un magnífico ejemplo del prolífico e imaginativo uso del grafismo publicitario y del cartel en los sistemas democráticos de la Europa de entreguerras<sup>33</sup>.

A diferencia de nuestros modernos carteles electorales, reducidos fundamentalmente a una competencia de retratos de los candidatos como icono focalizador de ideologías y mensajes, las campañas electorales alemanas de los convulsos años de la república de Weimar, reflejaban un complejo abanico de recursos visuales y narrativos. En el uso de alegorías, los carteles de la época representan una cierta continuidad de temas abordados durante el siglo XIX hasta la Primera Guerra mundial. Igualmente perceptible en esta época son los numerosos puntos en común entre los carteles políticos y el lenguaje del tradicional humor gráfico, heredado de la Revolución francesa<sup>34</sup>, y la estética del simbolismo, representado, tal como hemos visto, por revistas como *Simplicissimus*<sup>35</sup>. Las analogías entre la caricatura y los carteles electorales de los partidos en liza se manifiestan tanto en el uso habitual de temas clásicos y mitológicos como en el lenguaje narrativo, concebido como medio de co-

<sup>33</sup> Sobre los carteles políticos de esta época, ver Wolbert, “Agitationsstil und Ikonographie...”, 14-25.

<sup>34</sup> Sobre la caricaturesca revolucionaria francesa y su influencia en la Europa del XIX, véase Baecque, A. de, *La caricature révolutionnaire*, Paris 1988. En cuanto a la habitual presencia de temas mitológicos, homéricos e inspirados en la tragedia griega en caricaturistas conocidos como Daumier, ver Deberdt, R., *La caricature et l’humour français au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris 1899, 133-141.

<sup>35</sup> Sobre *Simplicissimus* y el tradicional recurso a elementos clásicos en la sátira política, ver Sellin, V., “Maskierung und Demaskierung. Kriegskarikaturen des Simplicissimus in der Weimarer Republik als Quellen der Mentalitätsgeschichte”, en: Krim, K./ John, H. (Hrsg.), *Bild und Geschichte. Studien zur politischen Ikonographie. Festschrift für Hansmartin Schwarzmaier zum fünfundsiebzigsten Geburtstag*, Sigmaringen 1997, 301-317; Schulz-Hoffmann, K., *Simplicissimus, Eine satirische Zeitschrift 1896-1914, Ausstellungskatalog, Haus der Kunst, München 1977/78*.

municación de amplia recepción popular<sup>36</sup>. En la tradición de la sátira política de ámbito germano, junto a órganos afines a la Secesión como *Jugend* o *Simplicissimus*, revistas como *Fliegende Blätter*, *Ulk*, *Lustige Blätter* o la célebre *Der wahre Jacob* recurrirían a menudo a escenas mitológicas y a populares héroes antiguos como Hércules o Prometeo en su caricaturización de la realidad política. Mientras que el desafío de Prometeo a los dioses a través del símbolo de la antorcha parecería a menudo asociado a la luz y a la razón, a la tradición revolucionaria y al idealismo alemán, la fuerza y los trabajos de Heracles servirían para evocar la idea básica – y políticamente permeable – de la lucha contra lo sobrenatural y la defensa de la humanidad a través de la fuerza moral representada por el cuerpo del héroe<sup>37</sup>. Tendencialmente, Heracles / Hércules aparecerá a menudo en el humor gráfico y en el cartel como héroe de la social-democracia y del socialismo<sup>38</sup>.

La figura del héroe como expresión canónica de fuerza y belleza – física y espiritual – sustituiría así a la controvertida Germania en el imaginario político. Elevado por encima de lo mundano y de las reglas humanas, el héroe-semidiós protege y sirve de faro a las masas. El lenguaje popular del cartel político de la época reproducía así ideales estéticos clasicistas formulados desde Winckelmann hasta Hegel, pasando por el romanticismo alemán y por el *Übermensch* de Nietzsche. El héroe clásico prestaría su figura y dotes a la politización de ideas como la justicia, el orden o la libertad. Habiéndose gestado en los movimientos ideológicos del XIX, la cultura visual del nacionalsocialismo fomentaría el culto al héroe desnudo – a través sobre todo de los modelos escultóricos de la Grecia clásica – como encarnación del dogma absoluto de la excelencia del ideal heleno-germano: la armónica conjunción entre la belleza clásica y la fuerza de voluntad germana<sup>39</sup>. En las antípodas de las vanguardias artís-

<sup>36</sup> El empleo de mitos y temas de la Antigüedad clásica en la caricatura era una constante desde el siglo XIX. Ver, por ejemplo Zeller, *Die Frühzeit des politischen Bildplakats...*, 141; Collenberg-Plotnikov, G., *Klassizismus und Karikatur. Eine Konstellation der Kunst am Beginn der Moderne*, Berlin 1998.

<sup>37</sup> Así por ejemplo, en 1892 el *New Yorker Volkszeitung* publicaría una imagen de Prometeo encarnando al encadenado y pasivo proletariado, amenazado por el capital en forma de águila. En las elecciones para el *Landtag* de Babiera de 1912, un cartel realizado por E.Kuhlmann muestra a Prometeo con la antorcha de la sabiduría y junto a la serpiente, símbolos de un nuevo comienzo que debía terminar con la dupla Fanatismo-Dogmatismo. Ver Wolbert, “Agitationsstil und Ikonographie...”, 24; Zeller, *Die Frühzeit des politischen Bildplakats...*, 131 ss.

<sup>38</sup> Su vínculo con el Socialismo lo encontramos por ejemplo en un cartel del año 1890 publicado en el *New Yorker Zeitung* y realizado por P. Krämer, así como en una lámina de H. G. Jentzsch para *Der wahre Jacob* del 28 de abril de 1896. La lucha entre Socialismo y Capitalismo es aquí representada como la lucha entre Heracles y el centauro Nessus, Zeller, *Die Frühzeit des politischen Bildplakats...*, 135.

<sup>39</sup> Ver Wolbert, “Agitationsstil und Ikonographie...”, 20-22. En general, ver Clark, K., *The Nude: A Study in Ideal Form*, New Cork 1956.

ticas, el triunfo del nacionalsocialismo reafirmaría esta tendencia estética, tal como muestran, por ejemplo, los carteles de las exposiciones artísticas, como la de Berlín de 1937, donde se buscaba armonizar en un mismo diseño varios símbolos germano-helenos: la esvástica y el águila, la antorcha de la razón en su versión de afirmación nacionalista germana y un perfil clásico de musa con yelmo corintio. La exposición, inaugurada en la nueva Casa del Arte Alemán de Munich servía de contraste a la contemporánea muestra de la “Entartete Kunst”, ilustrada en un cartel y una guía que parodiaba las modernas vanguardias. Los juegos olímpicos de Berlín del año 1936 marcarían el clímax de la autocelebración del ideal estético germano impregnado de los cánones de belleza de la Grecia clásica, tal como sería propagado tanto en el cartel oficial del evento, como en las imágenes del documental Olimpia de Leni Riefensthal<sup>40</sup>. La dominante presencia estética del helenismo clásico contrasta con la ausencia de referentes similares prestados del mundo romano, a pesar del peso específico de Roma en el ideario político hitleriano y en la propaganda del nacionalsocialismo. A diferencia de la Italia de Mussolini – heredera directa de su propio pasado – el ejemplo de Roma no señalaba en este caso el destino final, sino un camino a seguir para alcanzar el ideal germano-helénico. Al escoger el modelo de monumentalidad arquitectónica y el ideal del arte clásico griego, Hitler escogía en realidad el modelo clasicista moldeado por la propaganda augustea<sup>41</sup>.

Uno de los motivos más recurridos en los carteles políticos de la República de Weimar es el del enfrentamiento entre el héroe hercúleo y la hidra. En la propaganda del *Bayerische Volkspartei* y bajo el lema del derecho y la libertad, la esquemática imagen del héroe, espada en mano, se opone al de una hidra marcada por los emblemas del nacionalsocialismo y del comunismo y por el título “*Diktatur*”. Optando por una estética más clásica, un cartel similar, patrocinado por el partido social-cristiano, muestra al héroe semidesnudo provisto de una maza para defenderse de la serpiente del vicio y de la corrupción de los viejos partidos. Tanto el partido demócrata como el *Deutsche Volkspartei* optarían asimismo por otorgar protagonismo al héroe semidesnudo de dimensiones sobrehumanas como figura protectora de las amenazas

<sup>40</sup> Sobre los ideales estéticos del nacionalsocialismo, ver Clark, T., *Arte y Propaganda en el siglo XX*, Madrid 2000, 64 ss. Sobre las exposiciones artísticas de la época, véase Schlenker, I., “Die ‘Großen Deutschen Kunstausstellungen’ und ihre Auswirkungen auf den nationalsozialistischen Kunstbetrieb”, en: Czech, H. -J./ Doll, N. (Hrsg.), *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945*, Deutsches Historisches Museum Berlin, 29. Januar bis 29 April 2007, Dresden 2007, 258-267.

<sup>41</sup> Interesante resulta sin duda la idea de que en términos ideológicos y raciales, el modelo para Hitler no era la Atenas de Pericles, sino Roma y Esparta. Sobre el significado del ejemplo romano en la Alemania nazi y sus contradicciones respecto a la admiración de la prehistoria Germánica, ver por ejemplo, Losemann, V., “The Nazi concept of Rome”, en: Edwards, C. (ed.), *Roman Presences. Receptions of Rome in European Culture, 1789-1945*, Cambridge 1999, 221-235; Giardina/ Vauchez, *Il mito di Roma...*, 268 ss.

antidemocráticas, de la guerra civil o de la inflación<sup>42</sup>. Una variante del héroe, con torso descubierto y esvástica, liberándose de las cadenas del orden establecido, sería escogida por el partido nacionalsocialista en su apoyo a Hitler para las elecciones al *Reichtstag* de 1930.

Más explícito en sus reminiscencias hercúleas es un cartel en apoyo a Hindenburg para las elecciones de 1932, donde éste vencería a Hitler. Bajo el lema, “*Heldenlast erfordert Helden*”, el cartel muestra al político de 84 años como un antiguo Heracles o Atlas, sosteniendo a hombros el globo terráqueo – marcado por el águila germana, mientras es observado por un impotente y diminuto Hitler<sup>43</sup>.

En algunos casos concretos, el humor gráfico trascendería el universo del mito para abordar temas históricos. En 1917, el número 46 de *Lustige Blätter* aludía a la derrota italiana de Caporetto con una caricatura de Emmanuele II como emperador Augusto suplicando al general Cardona la devolución de las legiones, evocando así la célebre derrota de Varo y sus legiones en el bosque de Teotoburgo<sup>44</sup>.

En el contexto de la caricatura política, destacamos una imagen singular del por aquel entonces canciller del Reich publicada en *Simplicissimus* el 16 de enero de 1928. Acompañando la leyenda: “*Hitler hat nichts Böses gewollt. Er war immer nur Lyriker*”, un Hitler neroniano con obligada lira, corona de laurel (y esvástica al pecho), recita enérgico sobre una tribuna rodeada de un admirado (o espantado?) público. Este motivo inspiraría probablemente una caricatura similar de la parisina revista *L’Intransigeant* publicada en mayo del 1933, y que aludía a los acontecimientos que desencadenaron la quema de miles de obras bajo el estigma de la *Unkultur*. Alrededor de la tribuna de un togado Hitler-Nerón, las llamas de los libros sustituyen aquí a la boquiabierta audiencia de seguidores<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> Ver Wolbert, “Agitationsstil und Ikonographie...”, n° 91 y 92.

<sup>43</sup> Sobre este cartel, realizado por F. P. Glass, ver Wolbert, “Agitationsstil und Ikonographie...”, n° 126.

<sup>44</sup> Sobre este ejemplo, ver Demm, E. (ed.), *Der Erste Weltkrieg in der internationalen Karikatur*, Hannover 1988, 45, fig. 68.

<sup>45</sup> Hitler como motivo caricaturesco en relación con la antigua Roma sería recreado en una imagen de la revista “The Montreal” del 23 de marzo de 1933 titulada *The red peril*, en alusión a la alianza entre Hitler y Hindenburg ante el peligro comunista. Un Hitler con toga senatorial, provisto de un hasta en forma de esvástica y con un papiro donde se lee “*Emergency powers*”, es aconsejado por el “viejo cónsul” Hindenburg, mientras al fondo la gente huye despavorida del incendio que destruye los edificios de la urbe. La caricatura es acompañada con el siguiente texto: “*The old consul (to Hitler): ‘This is a heaven-sent opportunity, my lad. If you can’t be a dictator now, you never will be’*”. Curiosamente, estas y otras caricaturas sobre el Führer serían recogidas ese mismo año en una publicación apoyada por el nuevo régimen, realizada por el periodista Ernst Hansfstaengl y que tenía como cometido desmentir tales imágenes satíricas y contraponerlas a la “realidad”, *Hitler in der Karikatur der Welt. Tat gegen Tinte*, Berlin 1933.

Como oposición a la figura del héroe mitológico, la adopción de un héroe histórico como el esclavo tracio Espartaco por parte de la agrupación comunista liderada por Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht sería caricaturizada en un cartel electoral del Bayerische Volkspartei (fig. 4). En lugar de la libertad y la igualdad de clases, el icono del Spartakusbund, desnudo y con yelmo corintio, es aquí representado como un bárbaro deshumanizado, destructor del símbolo católico de la ciudad: la Frauenkirche.

Otro lugar común tanto del humor gráfico como del cartel político era el uso de conocidos iconos universales del arte clásico, como por ejemplo la Venus de Milo<sup>46</sup>. En esta línea, nos encontramos con un interesante cartel electoral para las elecciones al Reichstag del año 1924 que pedía el voto para el Partido de la Economía (fig. 5). Bajo el lema “*der bedrohte Mittelstand*”, reconocemos aquí al célebre grupo escultórico de Laocoonte y sus hijos. Las serpientes que rodean y oprimen al sacerdote de Apolo y a sus hijos aluden a la amenaza de dos corrientes opuestas que pretenderían acabar con la opción centrada y moderada del tradicional pequeño propietario propagada por el partido: el gran capital y el comunismo<sup>47</sup>.

### LA ITALIA FASCISTA Y EL MITO DE ROMA.

Si en el caso de la Alemania nazi el retorno del neoclasicismo respondía a la creación de un ideal germano-helénico, inspirado en parte en el Romanticismo, en la Italia de Mussolini, el clasicismo cultural y artístico se convertiría en una reivindicación directa y concreta del legado histórico de la Roma imperial<sup>48</sup>. El lenguaje estético de la Nueva Italia encontraría en el diseño gráfico y en el cartel un ideal soporte propagandístico para la transmisión de una idea de continuidad entre César, Augusto y Mussolini. El legado romano se haría así visible a través del uso de sus estandartes militares y sus símbolos (el águila, la loba Capitolina, el SPQR,...), de marmóreas columnas y colosos triunfales y, cómo no, del *fascio littorio*, emblema por excelencia del movimiento. Elevado por Virgilio a la categoría de símbolo de las instituciones republicanas y de la autoridad de sus magistrados frente a la tiranía monárquica, el

<sup>46</sup> Ver al respecto, Gülker, B. A., *Die verzerrte Moderne: Die Karikatur als populäre Kunstkritik in deutschen satirischen Zeitschriften*, Berlín 2001, 96 ss., esp. 103-104.

<sup>47</sup> Se trata éste de un motivo recurrido por el grafismo caricaturesco del primer tercio del siglo XX.. Véase por ejemplo la imagen mostrando al Emperador austriaco Francisco José como Laocoonte, a Fernando de Bulgaria y al sultán Mehmed V atrapados y mordidos por la serpiente alemana, aparecida en el número 29 de la revista *Lukumorie* de San Petersburgo, en 1916, p. 24, ver Demm (ed.), *Der Erste Weltkrieg...*, f. 9, 23, 198.

<sup>48</sup> El vínculo entre clasicismo y fascismo es tratado ampliamente por Canfora, L., *Le vie del clasicismo*, Torino 1989.

*fascio* había servido con anterioridad como atributo de las alegorías vinculadas a la Revolución francesa<sup>49</sup>.

Una de las características de la *Romanità* fue la elevación a mito nacional de la idealización de la antigua Italia como bucólico paraíso agrícola siguiendo como modelo a las Geórgicas de Virgilio. La celebración del bimilenario del nacimiento del poeta en 1930 buscaba reforzar su imagen como inspirador intelectual del movimiento<sup>50</sup>. La exaltación de la Italia rural, simbolizada por el trigo, encontraría en las populares campañas nacionales para fomentar la agricultura el marco ideal de la propaganda fascista<sup>51</sup>.

Otra faceta del fascismo era la emulación del pasado imperialista de Roma, que serviría para justificar la invasión de Etiopía de 1935, celebrada en el imaginario fascista como el primer paso hacia una legítima reconquista del Mediterráneo<sup>52</sup>. La portada de la *Rivista di fanteria* jugaba gráficamente con esta idea al sobreponer al emblema nacional etíope (el león) el poderoso y oscuro estandarte de las nuevas legiones romanas. El ecléctico diseño combinaba conocidos motivos romanos, como el águila y la abreviatura SPQR, con fusiles con bayonetas, las inevitables *fasces* y el *pileus* de la libertad. La victoria en Addis Abeba sería celebrada como el triunfo de la Italia civilizadora y el cumplimiento de una histórica misión<sup>53</sup>.

Durante la Segunda Guerra mundial, los símbolos fascistas se erigirían en elementos característicos de los carteles propagandísticos. Siguiendo una estética muy similar al lenguaje visual de la Primera Guerra Mundial, nos encontramos aquí también con la figura de la Niké alada como matrona de los ejércitos y portadora de las *fasces* y la corona. La imagen de la Victoria alada solía acompañar las campañas pú-

<sup>49</sup> Estos elementos aparecen combinados por ejemplo en un cartel conmemorativo de la *Crociera aerea Italia Sud America* (dic. 1930-genn. 1931), patrocinado por las *fasces*, y donde el estandarte con la Roma Capitolina es portado por un jinete a los lomos de un Pegaso, acompañando a los aviones sobre el Atlántico. Sobre el uso de las *fasces*, ver Giardina/ Vauchez, *Il mito di Roma...*, 118-119. Según el ideario fascista, las *fasces* simbolizaban la fuerza colectiva frente al poder individual, ver Stone, M., "A flexible Rome: Fascism and the cult of romanità, en: Edwards, C. (ed.), *Roman Presences...*, 207.

<sup>50</sup> Al respecto, ver Canfora, L., s.v. "Fascismo": *Enciclopedia Virgiliana II*, Roma 1985, 469-472.

<sup>51</sup> Ver, por ejemplo, el cartel del *VI concorso nazionale per la vittoria del grano* (1931) dominado en primer plano por las *fasces* y por las espigas de trigo contenidas en el casco de un soldado.

<sup>52</sup> Como ejemplo de la importancia del discurso imperialista en el imaginario fascista valga el cartel de la *Guida della Esposizione Triennale d'Oltremare* de Nápoles (1940), dedicada al colonialismo italiano a lo largo de los siglos. El diseño de Corrado Manciole y Ugo Giammusso mostraba las piernas de un soldado romano entre una calzada y el mar en alusión al colonialismo italiano en África. Ver Czech, H.-J./ Doll, N. (Hrsg.), *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945, Deutsches Historisches Museum Berlin*, 29. *Jaguar bis 29 April 2007*, Dresden 2007, Catálogo I/37.

<sup>53</sup> En un cartel de 1936, titulado *Le aquile romane a Addis Abeba* y bajo el lema *La Vittoria apre le porte al lavoro e alla civiltà d'Italia*, una Victoria alada abre literalmente las puertas al ejército italiano que avanza bajo la poderosa imagen de un templo clásico.

blicas del llamado *prestito del littorio*<sup>54</sup>. En un impactante cartel, los soldados de los tres ejércitos avanzan enérgicos al ritmo marcado por una victoria surgida como una aparición de entre un cielo borrascoso. Su perfil descabezado nos permite reconocer aquí a un icono del arte universal: la Niké de Samotracia.

Otra conocidísima obra clásica, la Venus de Milo, es esgrimida como símbolo del patrimonio artístico de la Italia fascista en un impactante cartel realizado por Gino Boccasile en 1944 y titulado *Italia liberata* (fig. 6). El blanco mármoleo de la estatua es utilizado aquí como contraste al bárbaro invasor. La imagen, con claros tintes racistas, muestra a un soldado negro americano abrazado a la Venus, en cuyo vientre ha escrito el precio de su vergonzosa compraventa (2 \$). La asociación entre la primitiva y demonizada imagen del vandálico invasor y el ideal de belleza clásico de la escultura representa una alegoría del indigno destino de la superior cultura Italiana, heredera del mundo clásico<sup>55</sup>. La elección de la célebre escultura como símbolo de la reivindicación del arte nacional no deja de ser contradictoria, si atendemos al hecho que la Venus, custodiada en el museo del Louvre, era en realidad – como tantas otras obras famosas de la Antigüedad clásica – la copia romana de un original griego.

La llamada a la resistencia y al carácter continuador entre el régimen mussoliniano y la Roma imperial es explícitamente referida en la propaganda gráfica. En un cartel del mismo autor, los futuros invasores británicos y americanos aparecen ridiculizados a través de dos sonrientes soldados apostados a los pies de la inalterable estatua del Augusto Prima Porta, bajo el lema *Non prevarrano*. (fig. 7) El vínculo entre Augusto y Mussolini encontraría su máxima expresión pública en la celebración del Bimilenario Augusteo (1937)<sup>56</sup>.

La figura de Julio César como héroe militar aparece asociada al destino del ejército fascista en un cartel que recurre al estandarte militar – donde un esclarecedor MVSN ha sustituido al tradicional SPQR – como punto de unión entre el dictador romano y un moderno soldado italiano. A los pies de la imagen, una leyenda apela a retomar el sueño truncado de César: “*nihil adeo arduum quod virtute consequi non possit Giulio Cesare*”. Un cartel muy similar, dedicado a la *legio Sabina* sustituye la figura de César por un legionario.

En lugar de la triunfadora diosa nacional de la Primera Guerra Mundial, el fascismo recurriría a la figura bélica de Palas Atenea/ Minerva como matrona del movimiento. En un cartel para la *Mostra della Rivoluzione fascista* (1932) una mo-

<sup>54</sup> En el cartel de la campaña de 1926, Victoria aparece como una pétreo estatua portadora de la corona y de un yelmo clásico.

<sup>55</sup> Según Clark, *Arte y Propaganda...*, n. 74, el cartel transmite la idea de la violación de la amenazada cultura nacional. Véase asimismo Czech/ Doll (Hrsg.), *Kunst und Propaganda...*, Catálogo I/80.

<sup>56</sup> *La Mostra Augustea della Romanità* serviría de escenario público de la glorificación de Augusto y la continuidad de su herencia. Al respecto Giardina/ Vauchez, *Il mito di Roma...*, 230, 252 ss.

numental estatua de Minerva, ataviada con una versión estilizada del yelmo de la *Athena Parthenos*, señala enérgica con su espada el camino de la victoria, mientras un soldado dibuja una M sobre su escudo: el arte al servicio de la guerra y del ideario fascista.

Una hierática y colosal estatua de la misma diosa apoyada en el *fascio littorio*, sería escogida como imagen de la celebración del día de la liberación (25 de julio de 1943) (fig. 8). El icono del fascismo aparece marcado por su deshumanizada presencia, por la pétreo frialdad de los bloques de granito que la componen. Como contraste, la humana figura del *partigiano*, pico en mano, se apresta a destruir a la diosa y su emblema<sup>57</sup>.

### LA REPÚBLICA Y LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA.

La riqueza simbólica de los innumerables carteles realizados entre la Segunda República y el final de la Guerra Civil nos permiten descubrir una gran diversidad de estilos y recursos estéticos que dejan al descubierto desde la influencia del *Art Nouveau* y de las corrientes simbolistas, al expresionismo y ciertos rasgos del cubismo<sup>58</sup>.

Una primera reflexión al observar la propaganda visual tanto del bando franquista como del republicano deja constancia de la llamativa ausencia de motivos clásicos por parte del primero. La excepción es representada por el partido de la Falange, fundado en 1933 a imagen y semejanza de los fascistas italianos. En lugar de las *fascas*, la falange española adoptaría como símbolos las flechas y el junco, aludidos en la Eneida virgiliana como emblemas de la guerra y la agricultura<sup>59</sup>. El perfil claramente católico del Franquismo, la exaltación de su líder como figura central del movimiento y de su imaginario, así como el escaso peso de la Antigüedad greco-romana – a excepción de pocos episodios de resistencia a la romanización – en la construcción del nacionalismo español histórico, explican la ausencia de motivos y alegorías clásicas en la propaganda gráfica del bando nacional.

<sup>57</sup> Sobre la tradición post-clásica de Minerva en el arte y sus diferentes representaciones como diosa de la paz, imagen del alma, del pudor, encarnación de Venus o María, ver por ejemplo Wittkower, R., *Allegorie und Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Köln 1977, 247-270.

<sup>58</sup> Sobre los cartels de la Guerra Civil, véase, Tisa, J. (ed.), *The palette and the flame. Posters of the Spanish Civil War*, New York 1979; Arnau Carulla, J., *La Guerra civil en 2000 carteles*, Barcelona 1996; Martí Morales, R., *Les targetes postals de la Guerra civil*, Barcelona 2000; *Carteles de la Guerra 1936-1939, Colección Fundación Pablo Iglesias*, Barcelona 2004. De libre consulta es asimismo la amplia y utilísima base de datos del Ministerio de Cultura: <http://pares.mcu.es/cartelesGC>

<sup>59</sup> El emblema falangista sería habitual en los carteles de exposiciones comerciales e industriales durante el Franquismo. Sobre la influencia de la Roma Antigua en el ideario de la Falange, ver Duplá, A., “Falange e Historia Antigua”, en: Wulff, F./ Álvarez Martí-Aguilar, M. (eds.), *Antigüedad y Franquismo (1936-1975)*, Málaga 2003, 75-94.

Uno de los pocos símbolos visuales de origen antiguo, empleado comúnmente tanto por franquistas como por republicanos sería el caduceo mercurial. La presencia del caduceo en topo tipo de congresos y ferias de muestras de carácter comercial y económico era, tal como hemos visto más arriba, una tradición generalizada desde el siglo XIX<sup>60</sup>.

Como símbolo del progreso y la razón, el caduceo formaba parte de los atributos oficiales del icono republicano por excelencia: la alegoría de Hispania/ República. Su poderosa presencia en el cartelismo de la época muestra sus múltiples facetas e influencias ideológicas. Siguiendo el modelo de la Francesa Marianne, Hispania se erigiría en icono oficial tanto de la Primera como de la Segunda República, sirviendo de alternativa a las efigies monárquicas y convirtiéndose en emblemas numismáticos<sup>61</sup>. Un cartel de Barreira Estelles nos muestra a la diosa con todos sus atributos (fig. 9). Entre ellos, reconocemos el característico gorro frigio, la balanza de la justicia, las espigas de trigo, la rama de olivo, la rueda dentada, así como una tabla con los lemas revolucionarios franceses: libertad, igualdad, fraternidad. El león que la acompaña nos recuerda su vínculo con Cibeles, la diosa frigia de la fertilidad y la agricultura, la Magna Mater romana, inmortalizada en la emblemática estatua madrileña del siglo XVIII. Como en el caso de la *Italia turrita*, Hispania adoptaría a menudo la corona mural torreada asociada a la función tutelar de Magna Mater como alternativa al gorro frigio. Una proclama del famoso cartelista Parrilla apelando a la defensa de Madrid por el general Miaja ilustra el vínculo entre la emblemática estatua y la Hispania republicana (fig. 10). Ambas versiones de Hispania prestarían su imagen a las monedas y billetes emitidos durante la Primera y Segunda República<sup>62</sup>. La imagen numismática más difundida, que mostrada a la diosa reclinada sobre unas rocas y portando una rama de olivo en su mano derecha, tomaba como modelo directo una efigie de Hispania difundida por las acuñaciones del emperador Adriano<sup>63</sup>. La constante presencia de la alegoría Hispania en los carteles del gobierno y bando republicano se hacía eco de su popularidad y aceptación generalizada. Entre sus he-

<sup>60</sup> Ver por ejemplo el cartel del *Congreso regional de la CNT* celebrado en Gijón el año 1937, donde el caduceo acompaña a la rueda dentada, símbolo de la industria; así como el cartel anunciador de la *Feria de Muestras de Zaragoza*, de 1941, donde el caduceo es acompañado entre otros por un busto con yelmo corintio. Para la *Segunda Feria Nacional de Muestras de Zaragoza*, se optaría por el rostro marmóreo de una escultura clásica.

<sup>61</sup> Durante la Iª República, Hispania suele aparecer representada con gorro frigio, portando símbolos como la balanza, las tablas de la ley, el caduceo, el yunque, la rueda dentada, las espigas de trigo, la antorcha de la razón.

<sup>62</sup> La estatua madrileña prestaría asimismo su imagen a los billetes republicanos.

<sup>63</sup> Mattingly, H./ Gydenham, E.A., *Roman Imperial Coinage*, IV, I, London 1936, nº 305-306. Un sestercio de Antonino Pío recurre a una representación erguida de Hispania, con corona de laurel, rama de olivo y corona mural.

terogéneas representaciones, destacamos un cartel de Jordi Arnau conmemorativo de la proclamación de la República 14 de abril de 1931, donde la diosa desnuda, con gorro frigio y portadora de la bandera y una balanza, se erige en icono tangible de la feminidad, no exenta de cierto erotismo. Como contraste, la figura aparece flanqueada por los retratos de los miembros del nuevo gobierno. En las antípodas de este modelo, otros carteles optaban por mostrar a una Hispania de corte estatuesco con rasgos sobrenaturales e inexpresivos<sup>64</sup>. Un diseño para las brigadas internacionales (1936-7) muestra a la diosa con túnica, corona mural y corona de laurel como protectora de los “voluntarios internacionales de la libertad”. A pesar de su cercanía física a los soldados en la imagen, su rostro impenetrable, en contraste con la expresividad de los brigadistas, revela su condición divina<sup>65</sup>. Ambos símbolos, gorro frigio y corona mural, heredados del mundo antiguo, representaban dos cualidades alternativas, aunque también complementarias de Hispania: su carácter libertario y su faceta protectora. En un bello cartel conmemorativo del 14 de abril de 1931, influenciado por la estética simbolista, la corona mural se sobrepone al gorro frigio para adornar al sonriente rostro de la diosa en primer plano, rodeado de los rayos de luz de un nuevo amanecer (fig. 11).

Uno de los iconos elegidos en la emisión de billetes del año 1937 fue la Victoria de Samotracia. A diferencia de los símbolos nacionales y de referencias a episodios de la historia de España que ocupaban la superficie de otros billetes, nos encontramos en este caso con una alegoría universal. En tanto encarnación del progreso, sacrificio y la esperanza más allá del fin victorioso de la guerra, la Niké ocuparía un lugar destacado en la propaganda visual del cartel republicano. Concretamente, la escultura presta su figura a un cartel de la Federación de Cooperativas de España, donde se pedía la colaboración ciudadana para fomentar el abastecimiento de productos y su distribución entre los consumidores. La Unión General de Trabajadores recurriría a un lema similar en un cartel dominado en segundo plano por una estilizada y colorada efigie de Hispania *turrita* sobrepuesta en su parte inferior por un texto acorde con los tiempos: “*La victoria impone a quienes la desean sacrificios considerables. Y uno de éstos, que no puede ser descuidado si no queremos comprometerla, es el producir más*” (fig. 12). La “L” inicial del texto aparece adornada por la Niké de Samotracia, enfatizando así el carácter heroico atribuido a la victoria. Guerra y progreso económico son de igual modo protagonistas de otro cartel conmemorativo de los 50 años de la UGT. Siguiendo una estética algo más abstracta, la Niké marmórea ocupa aquí gran parte de una imagen de fondo azul, acompañada de pequeños iconos agrupados en dos grupos que simbolizan el mundo del trabajo y los tres ejércitos. El

<sup>64</sup> Este es el caso, por ejemplo, de un cartel de la CEA fomentando la exportación de la naranja.

<sup>65</sup> Ver en este sentido el cartel conmemorativo de la República del 14 de Abril de 1938

lema apela en este caso a la disciplina<sup>66</sup>. A través de los cánones estéticos del helenismo clásico, la Victoria de Samotracia encarna en definitiva una imagen idealista de progreso y esplendor que proyecta una España futura<sup>67</sup>. Su presencia en los carteles confirma la aceptación generalizada de este icono del arte universal y su asociación con determinados valores<sup>68</sup>. El riesgo de recurrir a este tipo de iconos residía sin embargo en que su carácter universal los convertía – como hemos visto en el caso del fascismo italiano – en instrumentos propagandísticos de ideologías diversas<sup>69</sup>.

## CONCLUSIONES.

Las alegorías nacionales, las diosas humanas o sobrehumanas, los símbolos del poder, las imágenes de progreso, triunfo, virtud, ..., todos estos elementos contribuyeron a construir y a proyectar – en diferentes contextos históricos – un mundo ideal inspirado en iconos heredados o reciclados de la antigüedad, un imaginario colectivo que a menudo representaba, de forma consciente o inconsciente, una cierta forma de escapismo de la cruda realidad. La intensificación de este metalenguaje en carteles creados durante conflictos bélicos y momentos de desestabilización política queda magníficamente visualizada a través de la imagen de la estatua de la divinidad, petrificación de la metáfora y firme estandarte de valores eternos proyectados a través de un medio efímero, fiel reflejo de instantes únicos e irrepetibles.

---

<sup>66</sup> “Con disciplina realizó la UGT 50 años de trabajo constructivo; con la misma disciplina, luchamos por la victoria”.

<sup>67</sup> En la portada de febrero de 1937 de la revista Estudios, la Victoria de Samotracia presta su imagen protectora a una composición simbolista y llena de colorido en la que un torso femenino, alegoría de la Nueva España que surgirá tras la guerra, es forjada por el cincel y el martillo de un escultor. La imagen es ilustrada por la frase: “*lentamente, pero con esfuerzo constante, el pueblo español va creando una humanidad nueva*”.

<sup>68</sup> El esfuerzo por vincular los valores de la república con la cultura y el arte era un recurso habitual de la propaganda. Las ruinas de un monumento bombardeado sirve de motivo para un cartel del Patronato Nacional del Turismo con el lema: “*El arte de España es un objetivo de la aviación fascista*”. Otro icono del arte griego clásico, el discóbolo de Mirón, sirve de ejemplo a un soldado que imita su postura en un cartel de la Inspección General de Sanidad que apela a la importancia del ejercicio físico para la lucha.

<sup>69</sup> Icono por excelencia del arte antiguo hispano, la Dama de Elche ocuparía asimismo un lugar destacado en la iconografía numismática republicana. En las emisiones del billete de 100 pesetas del 11 de marzo de 1938, la Dama aparece acompañada de una nave ibérica. La escultura sería protagonista del cartel de la Exposición internacional “El arte en España”, celebrada en Barcelona en 1929, donde aparece sobre un fondo formado por la bandera anarquista. El origen ibérico de la estatua y su valor como icono de la identidad histórica nacional constituiría un tema de controversia entre las “familias” franquistas. No obstante, el busto e la Dama sería de nuevo recuperado en los billetes de 1 peseta emitidos en el año 1948. Sobre la recepción de la cultura ibérica durante el franquismo, ver Ruiz, A./ Sánchez, A./ Bellón, J.-P., “Aventuras y desventuras de los Iberos durante el franquismo”, en: Wulff, F./ Álvarez Martí-Aguilar, M. (eds.), *Antigüedad y franquismo*, Málaga 2003, 161-188.

La Segunda Guerra Mundial representaría un punto de inflexión en la estética y temática de los carteles políticos. El progresivo abandono de temas alegóricos y motivos clásicos daría lugar a la introducción, cada vez más patente de elementos realistas y referencias a hechos y figuras contemporáneos. A diferencia de la numismática o la filatelia, donde iconos clásicos y alegorías han seguido desempeñando hasta hoy una efectiva y necesaria función como valores permanentes y eternos, el cartel, en tanto expresión de un momento y lugar específicos, constituye un soporte especialmente sensible a las transformaciones sociales e ideológicas, por lo que, tanto estética como temáticamente ha debido adaptarse a la competencia de otros medios visuales y a la evolución del lenguaje de la publicidad y de la propaganda visual acorde con el espíritu de cada época. Resulta así difícil, sino imposible, imaginar a Hércules, Atenea, Augusto o Prometeo como estandartes de loables valores y virtudes en nuestros modernos carteles electorales.



Fig. 1. Diseño de Walter Crane para la portada de la revista de orientación socialista *The Clarion* (1895) (© Beinecke Library, Yale University).



Fig. 2. Cartel sufragista de Evelyn Rumsey Cary (1905) (Paret/ Lewis/ Paret, *Persuasive Images...*, 1992, 50).

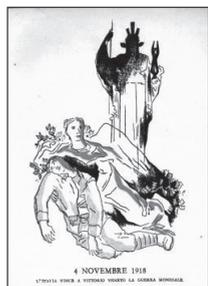


Fig. 3. Cartel conmemorativo de la victoria italiana de Vittorio Veneto en la Primera Guerra Mundial ([www.miverva.unito.it](http://www.miverva.unito.it)).



Fig. 4. Propaganda electoral del Volkspartei de Baviera contra el Spartakusbund durante la República de Weimar (© Deutsches Historisches Museum, Berlín).

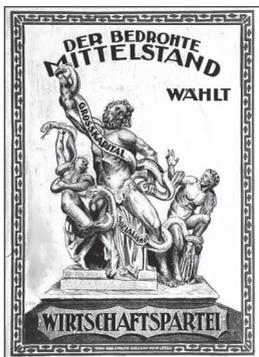


Fig. 5. El grupo escultórico de Laocöonte sirve de alegoría contra los extremos del socialismo y del gran capital en este cartel del partido de la economía (1924) (© Deutsches Historisches Museum, Berlín).



Fig. 6. La Venus de Milo en manos del invasor en *Italia liberata*, cartel de Gino Boccasile (1944) (Czech/ Doll [Hrs.], *Kunst und Propaganda...*, cat. I/80).



Fig. 7. Augusto Prima Porta se enfrenta a la invasión aliada ([www.dittatori.it/manifestifascisti.htm](http://www.dittatori.it/manifestifascisti.htm))



Fig. 8. 25 de Julio de 1943. La destrucción de la Minerva fascista ([www.manifestipolitici.it](http://www.manifestipolitici.it) (Istituto Gramsci Emilia-Romagna).



Fig. 9. Hispania junto a sus atributos republicanos en un cartel de Barreira y Esteller de 1931 (<http://pares.mcu.es/cartelesGC>).



Fig. 10. Madrid protegida por el general Miaja, Hispania y la Cibeles en un cartel de Parrilla (<http://pares.mcu.es/cartelesGC>).



Fig. 11. Imagen simbolista de la República Española con corona mural torreada y gorro frigio (<http://pares.mcu.es/cartelesGC>).

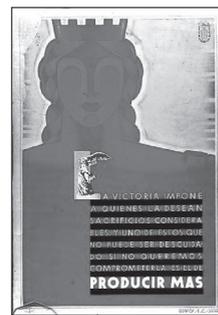


Fig. 12. La Victoria de Samotracia y la alegoría republicana prestan su imagen a un mensaje de la UGT (<http://pares.mcu.es/cartelesGC>).

**LES FÊLURES DU MIROIR OU LES DIEUX VECTEUR  
DE MISE EN ABÎME.  
MODALITÉS, FORMES ET ENJEUX DE LA TRANSMISSION DE LA  
RÉFÉRENCE ANTIQUE. UN EXEMPLE: LES DIEUX GRECS.**

AUDY RODRÍGUEZ\*

*Résumé.-*

L'étude de la diversité des représentations de dieux grecs dans la bande dessinée et les implications idéologiques que celles-ci impliquent permet d'y observer certains phénomènes. Parmi ceux-ci la recherche du «vraisemblable», la notion de désenchantement développée par le sociologue Max Weber ou encore l'influence du prisme de la culture judéo-chrétienne. A la suite de ces observations, il apparaît que les auteurs de bande dessinée actuels mobilisent des références antiques pour mettre en relief des problématiques contemporaines.

*Resumen.-*

Tomando como ejemplo a los dioses griegos como un paradigma para estudiar las referencias antiguas en la cultura contemporánea; esta contribución propone analizar las representaciones de las divinidades antiguas en el cómic. A través de la diversidad de aquellas representaciones y de las implicaciones ideológicas que dan a entender, se puede notar fenómenos como la busca del «verosímil», el «desencanto» subrayado por sociólogo Max Weber, y la influencia del prisma de la cultura judeocristiana. Al final, podemos observar también que los autores de cómics actuales utilizan las referencias antiguas para poner de relieve problemáticas contemporáneas.

*Mots clés:* Antiquité, Réception, Dieux, Désenchantement.

*Palabras claves:* Antigüedad, Recepción, Dioses, Desencanto.

Nous débutons cette analyse par une présentation générale des motivations qui ont suscité les recherches dans lesquelles celle-ci s'inscrit ainsi que des enjeux qu'elles impliquent.

Tout d'abord, il faut souligner l'intérêt intrinsèque d'une étude portant sur un type de production culturelle tel que la bande dessinée qui comme tout type de production

---

\* Université Paris I. E-Mail: rodriguezaudy@yahoo.fr

culturelle renseigne sur la société qui l'a produit. Le cadre chronologique envisagé porte sur une période qui va de 1890 à nos jours. Le choix d'une telle période se justifie à plusieurs niveaux. Tout d'abord il permet une mise en perspective des changements propres au support au cours du cadre chronologique abordé et ce en y observant les évolutions structurelles, graphiques, stylistiques, sociologiques et idéologiques. Ensuite il favorise une mise en corrélation de l'évolution du support étudié avec les évolutions socio-historiques et culturelles de la société d'où émanent les productions de celui-ci. De plus le choix de la période concernée autorise une approche comparative avec d'autres types de productions culturelles tels que le cinéma, les affiches qui pour la plus part sont apparues ou ont connu leur essor dans les années 1890-1900, mais aussi des réalisations plus «modernes» tels que la publicité télévisée ou les jeux vidéo par exemple.

Une approche d'autant plus nécessaire que la problématique principale de l'étude s'attachera à observer la différenciation de pratiques culturelles en fonction de la «classe sociale» d'appartenance. Dans cette optique qui consiste à appréhender la forme et l'intensité des rapports entretenus par ces différentes classes sociales avec la référence antique grecque il conviendra d'effectuer la comparaison avec d'autres types de supports plus récents tels que les jeux vidéos par exemple ou encore à l'inverse avec des supports ayant une ancienneté beaucoup plus grande en ce qui concerne leur légitimation tels que la littérature ou la peinture.

Enfin, dans le but de bien identifier les singularités observées au sein de la société observée, il serait profitable d'effectuer des comparaisons avec d'autres contextes nationaux. Un exemple prosaïque: aujourd'hui le rapport à la bande dessinée est différent en France et l'Espagne, deux pays qui ont connus des évolutions socio-historiques distinctes au cours de la période envisagée.

L'exposé du l'étendue du champ de nos recherches et des problématiques afférentes nous a paru utile dans la perspective qui consiste à appréhender l'analyse des dieux grecs dans la bande dessinée comme un paradigme de l'étude des références antiques grecques dans la culture contemporaine. De fait, ce panorama telle la mise en abîme énoncée dans le titre, vise une meilleure focalisation au cœur même de notre contribution. Celle-ci doit se concevoir comme un tour d'horizon non exhaustif des différentes formes à travers lesquelles se manifestent, dans notre culture contemporaine, l'expression d'un exemple spécifique de référence antique grecque: les dieux grecs. Dans un premier temps, notre démarche consistera à découvrir quelles sont les principales formes récurrentes sous lesquelles les dieux apparaissent dans la bande dessinée contemporaine. A travers la variété des formes choisies par les auteurs de bandes dessinées nous analyserons ensuite une tendance générale chez ces mêmes auteurs qui, à des degrés divers, consiste à mettre «les dieux à distance». Nous essayerons donc d'envisager quelles sont les motivations qui peuvent pousser les auteurs de bandes dessinées contemporaines à réutiliser ce type de références culturelles. Le

corpus étudié comprend des œuvres dont la parution s'échelonne sur les quarante dernières années.

L'analyse de la présence des dieux grecs dans la bande dessinée ne saurait faire l'économie de la question des formes sous lesquelles apparaît ce type de références antiques au sein du support concerné. A ce sujet l'étude du corpus envisagé dont nous rappelons ici qu'il n'est pas exhaustif, fait ressortir trois aspects principaux qui sont autant de pistes de réflexions que le cadre restreint d'un article ne permet hélas que d'esquisser.

Le premier de ces aspects découle de l'observation des formes graphiques choisies par les auteurs de bandes dessinées contemporaine pour représenter les dieux grecs dans leurs œuvres. Il amène à la conclusion que ces formes graphiques résultent le plus souvent d'un mélange entre la tradition des représentations visuelles de ce type de références et les choix ou inspirations personnels des auteurs. Une des pistes de recherche, qui pour les raisons déjà évoquées ne sera poursuivie plus en avant, pourrait donc consister en la concrète mise en exergue de ces liens de filiation entre, l'iconographie traditionnelle remontant à l'Antiquité et les représentations contemporaines des dieux grecs dans la bande dessinée.

Cette immersion dans les représentations graphiques pourrait aussi s'accompagner d'une étude des influences entre auteurs contemporains dans ce domaine.

Ce «bain d'images» ne manquera pas de révéler une seconde piste de réflexion qui est la diversité des formes choisies par les auteurs contemporains pour représenter les divinités grecques. Une variété allant de la présence anthropomorphe ou incarnée de celles-ci sous la forme d'épiphanies (fig. 2), de statues (fig. 1) ou encore de métamorphoses humaines ou Zoomorphe (fig. 3) à des manifestations que l'on pourrait qualifier de désincarnées. Ces dernières pouvant elles-mêmes prendre l'aspect de nuées, d'un vol d'oiseaux (fig. 4) ou encore des émanations de la fumée d'un brasier à travers lesquelles on reconnaît le visage ou la silhouette du dieu. Une tendance à l'immatérialité du divin qui poussée à l'extrême conduit certains auteurs à évoquer la divinité ou à insinuer sa présence de façon implicite et indirecte à travers de attributs que la tradition graphique confère à cette divinité (fig. 3).

Une situation que l'on retrouve fréquemment dans les comics avec des super héros qui sont parfois eux-mêmes la réincarnation d'une divinité antique et pour lesquels la possession des pouvoirs de cette divinité va de paire avec celle de l'un de ces attributs<sup>1</sup>. A titre d'exemple, les auteurs de la bande dessinée intitulée

---

<sup>1</sup> Ainsi les ailettes de Flash ne sont pas sans rappeler celles du dieu Hermès. De même Capitaine Marvel dont le costume de super héros possède un trait éclair pouvant d'autant plus rappeler Zeus ou Jupiter qu'il le revêt chaque fois qu'il prononce la formule Shazam. Il se voit alors conféré la sagesse de Salomon, la force d'Hercule, la résistance d'Atlas, la puissance de Zeus, le courage d'Achille, la vitesse de Mercure.

*Tirésias*<sup>2</sup> vont plus loin au cours d'un passage où la présence de la déesse Athéna n'est signalée que par sa lance et sa voix. La mention de cette oralité particulière car divine peut surprendre au premier abord surtout pour un support essentiellement visuel. Cependant c'est bien sur la singularité de cette voix, particulière car divine, que les auteurs semblent avoir voulu mettre l'accent en transcrivant les propos de la déesse par de très grands caractères noirs dont l'épaisseur et la taille sont très nettement accentuées par rapport celles des caractères utilisés pour les autres personnages de l'œuvre qui eux ne sont que de simples mortels<sup>3</sup>.

Ce procédé, qui consiste à illustrer la présence de la divinité par une graphie différente de celle qui est utilisée pour les Hommes, est repris dans de nombreuses œuvres. Il peut lui aussi prendre des formes différentes. En effet outre la taille et l'épaisseur des caractères, les auteurs peuvent aussi jouer sur les variations des phylactères entourant les propos du dieu (fig. 2), et ce notamment pour les cas où l'on représente une divinité qui ayant pris possession du corps d'un mortel s'exprime à travers celui-ci.

C'est à travers ce type de démarche que se révèle un troisième aspect notable concernant l'appréhension des différentes formes de manifestation des dieux grecs dans la bande dessinée. Il s'agirait ici de mettre en évidence les liens entre les représentations graphiques de ceux-ci dans la bande dessinée et les représentations idéologiques qu'elles impliquent. Ces dernières se caractérisent notamment par un phénomène de «mise à distance des dieux». Trois tendances significatives illustrent cette affirmation.

La première consiste pour les auteurs de bandes dessinées contemporaines qui ont recours aux dieux grecs dans leurs œuvres à marquer la différence de statut entre les dieux et les Hommes par des procédés graphiques dont ceux que nous avons vu précédemment. Cependant ces auteurs font aussi appel à d'autres types d'effets visuels tels qu'une apparence inhumaine pour illustrer la divinité, les dieux ressemblent alors à des «aliens» ou à des robots futuristes<sup>4</sup>. L'appartenance à cette sphère extra humaine est parfois signifiée aussi par une différence de taille conséquente entre les personnages humains et les immortels. Ces derniers sont souvent représentés avec une taille plus grande sinon gigantesque par rapport aux simples mortels, une taille

<sup>2</sup> Rossi, Ch./ Le Tendre, S., *Tirésias, t1: L'Outrage*, éd Casterman, Tournai 2001.

<sup>3</sup> Hormis le dieu Pan qui fait une brève apparition et dont la crainte terrible éprouvée par celui-ci à l'ouïe de la voix d'Athéna ainsi que le type de caractères utilisés pour retranscrire ses propos semblent indiquer qu'il n'est pour les auteurs qu'une divinité mineure plus proche du farfadet que de la divinité omnipotente. Rossi/ Le Tendre, *Tirésias...*, 24.

<sup>4</sup> Voir les représentations de Poséidon in Reina, A./ Clemenceau, Y.-G., *Mû, t1: l'insurrection, Néo Génésis*, éd Clair de Lune dans Mû, Allauch 2005. Sfar, J./ Blain, Ch., *Socrate le demi Chien, T2: Ulysse*, coll. Poisson Pilote, éd Dargaud, Pantin 2004. Manara, *BergmanGiuseppe, t.9: L'Odyssee de Giuseppe Bergman*, éd Humanoïdes Associés, Tournai 2004. Pichard, L., d'après Homère, *Ulysse*, t.1 collection mythologie, éd Glénat, Luçon 1981.

inhumaine donc (fig. 2). De même les dieux sont souvent représentés dans une situation ou une posture qui marque leur statut de supériorité. Ainsi les dieux sont souvent représentés tenant le destin des hommes dans le creux de leur main. Il existe des variantes sur ce thème.

Les hommes sont alors au choix des jouets, des marionnettes ou des pions. Cependant, toutes ces représentations ont en commun d'illustrer la fragilité de l'homme face à l'expression dubitative, amusée ou menaçante de la divinité. Une fragilité similaire à celle d'un oiseau ou d'un insecte entre les mains d'un homme.

Les dieux sont donc conçus comme d'une nature, d'une essence différente de celle des humains. On retrouve cette volonté de bien distinguer les deux statuts à travers le comportement des dieux envers les Hommes. Celui-ci se manifeste souvent soit par du mépris soit par une attitude visant à rappeler à ces derniers qu'ils ne sont pas de même nature et qu'ils ne sauraient se mesurer aux dieux immortels. Les Hommes sont donc remis à leur place qui est celle de simples mortels. Et de fait, qu'ils soient causés par la démesure, le blasphème ou le sacrilège, les châtements sont le lot de la réponse divine à tout manquement.

La mise en évidence d'un statut divin différent de celui des hommes est un premier signe de cette mise à distance des dieux.

Le second, que l'on pourra qualifier de «désenchantement», en empruntant le terme à Max Weber<sup>5</sup>, se manifeste au sein du corpus par un rapport particulier des auteurs de bandes dessinées contemporaines au divin et au surnaturel: deux éléments qui dans notre société contemporaine sont souvent associés au merveilleux et à toutes les connotations que celui-ci implique y compris celles qui l'assimilent au monde des fables. Observer les stigmates de ce type de représentation au sein du corpus étudié relève finalement d'une certaine logique. Concrètement cela se traduit dans les œuvres étudiées notamment par la négation du merveilleux. Un merveilleux mis sous tutelle et qui n'est au mieux qu'un facteur secondaire de la trame. Celui-ci n'est alors plus qu'un moindre mal nécessaire, voire un otage bâillonné auquel on intime l'ordre de se terrer. Cependant, par ces excès même, une telle attitude trahit un rapport conflictuel avec le merveilleux et la notion de divinité. Ce comportement est le fruit d'une évolution consubstantielle d'une époque se revendiquant comme rationnelle et s'inscrit souvent en faux avec toute velléité de transcription fidèle d'un rapport antique au merveilleux et au monde du divin.

Ainsi la distance prise à l'égard des dieux est parfois si grande que ces derniers en deviennent invisibles. Et l'on retrouve là une tendance actuelle qui se traduit par un effacement de la présence des dieux. Une discrétion qui semble indiquer que les auteurs veulent sinon la nier du moins la minimiser. Ainsi les interventions divines sous formes de voix, ou à travers la métamorphose d'un mortel ou encore par le biais

---

<sup>5</sup> Weber, M., *Economie et Société*, Paris 1995.

d'un médium tel que les attributs de la divinité, correspondraient à la volonté de donner à celle-ci un visage, une forme acceptable. Entendons par là qu'il s'agit de représenter le divin sous l'aspect le plus «crédible» possible en cherchant au maximum à gommer et à évacuer les formes les plus criantes du merveilleux. On note donc un attrait, un goût, une recherche du «Vraisemblable»

Cette démarche est exactement celle adoptée par Eric Shanower dans *L'âge de bronze*. Il s'agit d'une œuvre anglaise en sept tomes. L'auteur donne à travers celle-ci une nouvelle version de l'*Illiade* qui prend en compte et incorpore non seulement les textes homériques mais aussi tous les récits qui en ont découlé au cours des époques ultérieures<sup>6</sup>. Bien qu'il soit difficilement concevable de gommer l'influence des dieux dans l'*Illiade*, l'auteur a délibérément choisi de limiter leur intervention aux rêves<sup>7</sup>.

Il est possible d'effectuer ici un parallèle avec deux productions relativement récentes qui sont les films *Troy* de Wolfgang Petersen et *Arthur* de Jerry Bruckheimer où là aussi le rôle des dieux et du merveilleux a été complètement ignoré. Il y aurait donc une attitude commune à certains auteurs contemporains qui consisterait à vouloir atténuer, voire effacer, les aspects irrationnels dans leurs œuvres. Concernant un type de références antiques tel que les dieux grecs qui dans les représentations ac-

---

<sup>6</sup> Shanower, E., *L'Age de Bronze*, Akiléos, Paris 2003, 198. A la page 198 dans sa postface l'auteur déclare à ce sujet: «L'un des éléments qui m'attirait fortement dans la guerre de Troie était l'évolution de son histoire au cours du millénaire. Tant d'écrivains, poètes, artistes et d'auteurs dramatiques, de qualité ou non, ont complété, affiné, dévoilé ou d'une façon ou d'une autre laissé leur trace sur cette histoire, jusqu'au moment où les transformations et les divergences semblent sans fin. Le défi de modeler toutes ces versions disparates en une seule trame cohérente m'a fasciné, et je continue à penser que c'est là la partie la plus intéressante dans mon travail sur l'Âge de Bronze».

<sup>7</sup> A ce sujet Shanower déclare: «Chaque époque raconte la légende de la guerre de Troie de façon différente, ce qui est bien normal. *L'Illiade* d'Homère montre des dieux influençant directement l'action, participant même à certaines batailles. J'ai évacué les dieux de la scène, une décision pas tellement originale de ma part pour raconter à nouveau cette histoire (ce choix a été ou n'a pas été à la mode depuis des siècles) mais une décision qui je pense est pertinente dans ce monde du vingt et unième siècle où beaucoup sont prompts à regarder au delà d'eux-mêmes pour trouver des réponses ou faire porter les responsabilités. J'ai choisi de minimiser l'aspect surnaturel afin d'insister sur l'aspect humain. Les seuls éléments fantastiques que j'ai conservés sont les rêves et les visions. Et quand on y pense, ils ne sont pas si surnaturels qu'ils puissent paraître au premier abord. Tout le monde rêve. Beaucoup de gens ont des hallucinations. D'autres sont convaincus d'avoir des visions. Aux quatre coins du monde les gens pensent qu'ils communiquent avec les dieux: on appelle ça la prière. J'ai donc laissé les rêves et les visions: ils sont très humains après tout. Mais pas de dieux en chair et en os» (Shanower, *L'Âge...*, 200). De même à l'occasion d'une interview sur Internet il déclare: «...De surcroît, j'ai délibérément choisi d'effacer tous les aspects surnaturels du mythe. Et ainsi mettre l'accent sur l'aspect strictement humain du récit et rendre l'action «rationnelle». Comprendre pourquoi et dans quel but agissent les personnages. Lorsque Agamemnon sacrifie sa fille Iphigénie, il n'entend pas de voix divine lui ordonner: «Ô roi, il faut que tu...», non c'est lui en son âme et conscience, qui doit prendre la décision fatidique. Les hommes peuvent croire aux dieux. Néanmoins, ma vision de l'épopée reste que ces derniers n'interviennent pas directement. Ils ne sont pas moteurs des actions humaines et ne guident en rien le récit» (Shanower, *L'Âge...*).

tuelles renvoie le plus souvent à la mythologie on voit bien comment ce «désenchantement» peut contribuer à une mise à distance des dieux étant donné que dans le monde contemporains l'univers des mythes est vu comme consubstantiel du merveilleux et de la fable. Cette propension illustrerait l'hypothèse que nous émettons ici, selon laquelle le rapport des auteurs contemporains avec les divinités grecques dans leurs bandes dessinées s'effectuerait en partie à travers le prisme de l'évolution religieuse et socioculturelle très chargée de ces deux derniers siècles en Occident.

Une affirmation qui serait à mettre en relation avec plusieurs courants de pensée qui au cours des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles ont d'abord contesté l'omnipotence et l'omniprésence de la religion dans la société avant de s'attaquer à la légitimité de ses fondements et ce jusqu'à l'idée même de Dieu. Une négation de Dieu qui au cours des trois derniers siècles a vu se déployer un panel allant du militantisme libertaire et anticlérical aux professions de foi athées les plus étayées sur le plan philosophiques. D'autres facteurs tels que le positivisme, le scientisme même s'ils n'excluent pas forcément l'idée d'une divinité ou d'une transcendance, peuvent expliquer une croyance et une demande de plus en plus importante envers la rationalité. D'autres encore à la suite de Nietzsche, Max Weber, de l'existentialisme mais aussi et surtout à la suite des atrocités commises notamment pendant la Seconde Guerre Mondiale ont constaté le désenchantement du monde et annoncé la mort de Dieu. Une attitude qui contrairement à l'athéisme «négationniste» serait plutôt le signe d'enfants déçus qui se sentiraient seuls au monde, délaissés par un «père bienveillant» dont ils constateraient l'absence et les manquements. Une position que seul l'éloignement de Dieu de sa création pourrait expliquer et quoi de plus définitif comme éloignement que la mort dans l'esprit des hommes?<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Mais l'éloignement pourrait tout aussi bien être un désintéressement de Dieu envers sa créature. Ainsi dans le tome 1 de *Socrate le demi chien*, intitulé *Héraclès*, la seule fois où un dieu apparaît c'est Zeus. Celui-ci y est plus représenté en tant que père d'Héraclès qu'en tant que souverain des dieux. Aussi l'image répétée de Zeus endormi ou somnolant alors que l'on voit en parallèle Héraclès grandir progressivement renvoie probablement à l'image du père absent. Du détournement à l'abandon il n'y a qu'un pas. Une aussi maigre distance que celle qui sépare la tonalité familiale du père absent, qui semble être symptomatique de nos sociétés occidentales, où les familles monoparentales ou recomposées sont désormais choses courantes, de celle plus métaphysique de Dieu le Père qui serait lui aussi sinon invisible du moins absent. A cela il faut ajouter les attitudes plus radicales voire nihilistes qui tendent à faire de l'Homme sinon un rival potentiel de la divinité ou du moins qui incite à ne chercher qu'en lui même ses propres mérites et ses propres fins. Autrement dit, l'homme, fort de la civilisation technologique qu'il a créée et de sa croyance quasi infinie dans le progrès scientifique, aspire à être son propre dieu. Dans ce contexte de rivalité et de démantèlement mentale du divin quoi de plus naturelle que de représenter les dieux à l'image de l'Homme ou plutôt à l'image des hommes. Des dieux que l'on dotera notamment des défauts et des vices de ces derniers afin de mieux s'y confronter, d'en accentuer la critique. En ce domaine, la guerre de Troie où selon sa source principale, l'*Illiade* les dieux sont à l'œuvre, offrent un terreau rêvé puisque les grecs conféraient déjà à leurs dieux des défauts, des caractères et des sentiments similaires à ceux des hommes.

Cette situation symptomatique de la prise de recul par rapport à la religion de nos sociétés postindustrielles et déchristianisées implique une prise de distance que le retour du religieux sous des formes diverses oblige à envisager avec nuance. Une circonspection d'autant plus bienvenue que les influences culturelles religieuses contemporaines sont parfois plus ou moins conscientes, tant du côté des auteurs qu'au niveau de la réception du public. De fait se manifeste alors l'un des aspects les plus fluctuants du domaine des représentations qui est celui de la valeur évocatrice des références culturelles. Un processus difficilement maîtrisable tant en amont qu'en aval.

La dernière tendance découle en grande partie de ce constat. Cependant, si pour le désenchantement l'éloignement des dieux grecs était causé en grande partie par la prise de distance des auteurs, celle-ci qui se caractérise par un phénomène, peut être moins maîtrisé car moins conscient, qui est la présence du prisme de la culture judéo-chrétienne entre le monde antique des dieux et les représentations contemporaines des auteurs actuels de bande dessinées. En effet il s'agit là d'un facteur qui, indépendamment de la croyance ou de la non croyance de chacun, a des répercussions sur toutes les composantes des sociétés occidentales contemporaines durablement immergées dans la culture judéo-chrétienne. Et le fait d'être athée ou d'avoir une autre croyance religieuse n'empêche pas d'être touché par le phénomène puisque cette longue imprégnation a structuré une grande part du langage et de la pensée des sociétés concernées. Ainsi même les plus violentes réactions contre l'hégémonie de cette culture se sont effectuées par le biais de matériaux sémantiques et idéologiques empruntés au cadre ancien qu'elles souhaitaient remettre en cause<sup>9</sup>.

Nous souhaiterions développer ici trois exemples de la manifestation de l'influence de ce prisme judéo-chrétien dans les bandes dessinées contemporaines mobilisant les dieux grecs comme références de l'Antiquité grecque.

Le premier de ces exemples concerne la question des représentations désincarnées de ces divinités au sein du corpus. Ainsi nous avons vu précédemment que celles-ci pouvaient prendre la forme de nuées, d'un vol d'oiseaux (fig. 4) ou encore sous la forme de la fumée d'un brasier où l'on reconnaît la silhouette du dieu. Les dieux se posent donc en opposition au statut des mortels qui sont eux constitués de chair périssable et ne peuvent dépasser leur condition d'êtres incarnés. On peut relier ces représentations graphiques à des expressions issues de l'Antiquité où déjà Zeus était dit «l'assembleur de nuées», mais aussi au mythe du sacrifice de Prométhée qui explique comment à la suite de celui-ci, la part des dieux lors des sacrifices a été constituée par la graisse et la fumée issues des os fumés. Ce mythe illustrerait, lui aussi la distinction entre les dieux immortels et les Hommes au destin périssable qui se nourrissent de chairs corruptibles tout comme leurs corps.

---

<sup>9</sup> Arendt, H., *La crise de la culture*, coll: folio essais, éd Gallimard, Paris 2005.

Il faut ajouter à cela une tradition judéo-chrétienne qui elle aussi oppose la chair, vue comme l'incarnation du corps, qui est corruptible et appartient au plan matériel et l'esprit qui lui est relié au plan immatériel. Dans la pensée judéo-chrétienne les hommes sont séduits par les attraits de la chair et méconnaissent le pouvoir de l'esprit cependant ils n'en sont pas exclus, il faut pour cela qu'ils se conforment au message du Christ. L'immatérialité est donc aussi rattachée aux dieux. On peut faire le lien entre cette idée et une image dans *Ulysse* de Sébastien Ferran où l'on voit Poséidon se rendre sur l'Olympe qui est figurée par une construction vaguement antique sur le sommet d'une montagne. Cependant l'édifice est vide, ouvert aux quatre vents et manifestation trop réduite pour comprendre tout le domaine des dieux. L'auteur a probablement voulu figurer ici l'abstraction et par ce biais l'accès à une dimension nouvelle, immatérielle, inaccessible, impalpable pour les hommes: celle des dieux.

Cependant il faut noter que ces représentations non anthropomorphes du divin et de la sphère divine sont une conception contemporaine. En effet les grecs anciens représentaient leurs divinités, notamment sur leurs vases, principalement sous une forme anthropomorphe.

La série de manga les *chevaliers du zodiaque* offre elle aussi un exemple saisissant de l'influence de ce prisme de la culture judéo-chrétienne et ce parfois en dehors de son «foyer d'activité principal».

Réalisée au Japon et donc logiquement destinée de prime abord à un public japonais cette série fait preuve d'un certain éclectisme en mêlant des références chrétiennes, à la fois catholiques et orthodoxes, dans un récit qui se déroule à l'époque contemporaine mais dont la trame est fortement imprégnée de références à la mythologie grecque<sup>10</sup>. Le tout est réalisé par des auteurs japonais et distribué ensuite sur

---

<sup>10</sup> Ainsi l'un des personnages, la princesse Saori, qui est présentée comme la réincarnation de la déesse Athéna fait preuve d'une persévérance quasi obstinée dans le martyr. A de nombreuses reprises elle se dévoue pour sauver le sort de l'humanité et endure souffrances et tourments telle une victime expiatoire prête à donner sa vie pour sauvegarder la terre. «Fort heureusement», ses chevaliers de bronze qui font partie d'un ordre voué à son service et à sa protection interviennent à temps pour rétablir une situation jusqu'alors désespérée. Dans un esprit très manichéen ces chevaliers de bronze font face à ces différentes épreuves comme autant de guerres saintes et c'est grâce à leur foi en la déesse Athéna, garante du bien et de la justice, et grâce au courage que celle-ci leur inspire qu'ils parviennent à triompher de l'adversité. Dans les premiers épisodes de la série les chevaliers de bronze doivent affronter les chevaliers noirs qui sont eux, des séides du mal. Les chevaliers noirs réapparaissent tous les mille ans et leur chef Nikki, dont l'emblème est l'oiseau de feu appelé le phoenix, a été formé sur l'île du diable. Une île volcanique assimilée à l'enfer sur terre. Là encore on retrouve des thématiques chrétiennes telles que les prophéties millénaristes de fin du monde, le feu et les flammes accolés à l'enfer, au mal et au diable. Au cours des différents épisodes de la série (qui a aussi connu une version télévisée ainsi que des films en long métrage) la princesse Saori qui a, rappelons-le, une double nature, humaine et divine, est tout d'abord frappée d'une flèche qui s'enfoncé progressivement dans son sein. Elle doit ensuite empêcher la fonte des glaciers, puis elle est emmurée vivante avant d'être confrontée à Lucifer dans une des

le marché européen, français notamment où le manga connu un plus grand succès qu'au Japon. On peut avancer l'hypothèse selon laquelle ce sont les références mobilisées, peu familières au public japonais à l'inverse du public européen, qui expliqueraient en partie cette différence de popularité<sup>11</sup>.

---

versions filmées. «Celui-ci prendra alors un malin plaisir à lui faire monter le long escalier couvert de roses aux épines ensanglantées... La souffrance d'Athéna évoque le chemin de croix de Jésus avant qu'il ne soit conduit à la croix». Plusieurs de ces épreuves rappellent certains éléments du «catalogue de martyrologie chrétienne» comme par exemple la flèche dans la poitrine pour le martyr de saint Sébastien. Cependant les emprunts à la théologie et à l'iconographie chrétienne concernent principalement la figure mariale notamment à travers des processus d'assimilation visuels mais surtout la figure christique à travers, entre autres, des parallèles de situation. La princesse Saori apparaît donc comme une déesse «à visage humain dont l'énergie guérit de la violence et de la haine», Elle dégage une «présence pleine d'amour» et elle est l'un des seuls personnages récurrents dans la série à ne pas afficher de façon explicite de relation ou penchants amoureux (chevaliers dieux et déesses compris). Le parallèle avec Jésus est évident, la double nature, le message d'amour, de justice et de paix, le sacrifice d'un dieu pour sauver l'humanité. De plus, le plus haut rang de l'ordre des chevaliers d'Athéna est constitué par les chevaliers d'or qui représentent chacun un signe du zodiaque et qui sont donc au nombre de douze comme les apôtres de Jésus-Christ. De même dans la série le plus haut dignitaire du culte d'Athéna s'appelle le grand Pope. Rappelons que un pope est l'équivalent d'un prêtre dans la religion orthodoxe mais il faudrait peut-être voir par le biais d'un parallèle entre les structures hiérarchiques une allusion à la hiérarchie de l'église catholique et notamment à celui qui la dirige c'est-à-dire le Pape et ce d'autant plus que dans la série le grand pope est choisi parmi les chevaliers d'or. Et si l'on poursuit le parallèle rappelons que pour les chrétiens catholiques l'apôtre Pierre fut le premier évêque de Rome et donc symboliquement le premier pape. Cependant Dans le numéro 92 du magazine *Animeland* Nicolas Penedo précise à ce sujet que «croire que *Saint Seiya* est un anime chrétien n'a pas plus de sens qu'estimer qu'il constitue une bonne approche de la mythologie. La série est avant tout un melting-pot de différentes légendes». Plus loin l'auteur de ces propos rappelle qu'on retrouve dans la série des éléments tels que Athéna, Lucifer, Bouddha, Odin. Les références chrétiennes dans cette série seraient donc à mettre sur le même plan que d'autres types de références telles que les références à la mythologie nordique par exemple, ni plus ni moins elle contribuerait avec ses particularités à la «densification» du contenu sans pour forcément être la manifestation structurée, raisonnée et militante d'un substrat idéologique. Ainsi se trouverait une fois de plus illustrée l'influence du contexte, de l'identité des auteurs ainsi que leurs motivations sur leur rapport à la référence et le contenu des œuvres. On peut cependant émettre quelques nuances quant à la place à concéder aux références chrétiennes dans cette série. Ainsi Nicolas Penedo ajoute lui-même «...Cela ne signifie pas pour autant que l'aspect chrétien de *Saint Seiya* tienne uniquement du gimmick. En fait, la concordance entre certains éléments de l'Évangile et des scènes de l'anime est trop éloquente pour être innocente» (rappelons qu'un anime est la version télévisuelle d'un manga).

<sup>11</sup> Dans le numéro 92 du magazine *Animeland*, Nicolas Penedo donne un autre élément qui pourrait expliquer les motivations qui ont conduit des auteurs à s'intéresser et à mobiliser des références intrinsèques à la culture européenne en ce qui concerne la mythologie grecque et développé en son sein pour ce qui est du matériau chrétien. Le rédacteur affirme donc: «Bien souvent les scénaristes japonais ont tendance à s'inspirer des mythes occidentaux par soucis d'exotisme» Cette remarque pourrait aussi expliquer l'éclectisme dont nous avons parlé précédemment. En effet si le but recherché par la mobilisation de ce type de références culturelles est le dépaysement culturel, et finalement l'originalité contextuelle quoi de mieux que cet éclectisme pour le réaliser. On voit là que la préoccupation du vraisemblable que nous avons abordé par ailleurs dans cette étude, n'est plus prioritaire.

Le troisième et dernier exemple que nous abordons ici au sujet de l'influence du «filtre» de la culture judéo-chrétienne concerne l'anticléricisme latent dont certaines des œuvres étudiées se font l'écho. On peut donc observer au sein de celles-ci des propos, des attitudes, des situations qui dénotent une critique implicite envers la religion et les prêtres. Ces derniers se verraient accusés de façon à peine voilée de «charlatanisme». On leur reproche de vouloir faire étalage de leur «science». Mais surtout le fait de vouloir entraîner à leur perte les groupes humains qui leur font confiance en les incitant à croire en des présages ou des prophéties<sup>12</sup>.

C'est le cas par exemple de deux bandes dessinées, *300* de Frank Miller et *Atalante* de Crisse. Ainsi dans l'œuvre de Frank Miller<sup>13</sup> qui aborde la bataille des Thermopyles, et donne ainsi un bref aperçu de la société spartiate, les éphores sont assimilés à «des prêtres des dieux anciens»<sup>14</sup>. Les principaux défauts qui leurs sont reprochés sont leur attrait tout à fait charnel pour les femmes, la corruption et leur amour des biens matériels notamment des espèces sonnantes et trébuchantes<sup>15</sup>. Des faiblesses ou du moins de spécieuses inclinaisons que leur rapport privilégié au sacré devrait normalement interdire.

---

<sup>12</sup> A ce sujet, l'influence du prisme de la culture judéo-chrétienne s'observe aussi dans les œuvres de cinéma faisant référence à l'Antiquité grecque. C'est ce qui explique par exemple que dans plusieurs films ayant pour thème la guerre de Troy, lors du passage où les troyens découvrent le fameux cheval de bois laissé par les grecs, le personnage qui insiste pour que le cheval entre dans la cité de Troie afin d'être consacré comme un don envers les dieux est souvent un Prêtre. Il est impossible de ne pas voir là une connotation négative étant donnée, le sort néfaste que celui-ci signifie pour la ville. Difficile aussi de ne pas faire le rapprochement avec la critique anticléricale aujourd'hui séculaire, mais toujours efficiente, ainsi que le prouvent ces références. Des références qu'il faut donc mettre en relation avec le fait que, globalement, le rapport des auteurs contemporains avec les divinités grecques dans leurs œuvres s'effectuerait en partie, à travers le prisme de l'évolution religieuse et socioculturelle très chargée de ces deux derniers siècles en Occident.

<sup>13</sup> Miller, F./ Varley, L., *300*, éd Rackham, Montreuil 2002.

<sup>14</sup> Ce qui d'entrée montre bien que retranscrire l'Antiquité dans la plus grande exactitude possible n'est pas forcément la préoccupation principale de l'auteur. En effet les éphores, normalement au nombre de cinq, n'étaient pas des prêtres mais les principaux magistrats de Sparte.

<sup>15</sup> Ainsi dans *300* de Frank Miller les éphores n'hésitent pas à faire coïncider les réponses des oracles avec leurs intérêts. A ce sujet les propos de l'envoyé de Xerxès les remerciant pour leur contribution efficace à la passivité de Sparte devant l'invasion perse sont éloquentes à plus d'un titre. En effet s'adressant aux éphores celui-ci déclare «Le grand Xerxès vous remercie hommes avisés. Quand Sparte brûlera...vous nagerez dans l'or. De nouveaux oracles vous seront offerts...chaque jour ...de tout l'Empire» Outre la corruption et la trahison envers Sparte qu'ils rendent manifestes ces propos ils nous renseignent aussi sur la concupiscence et l'esprit de lucre qui animent ces personnages. D'ailleurs leurs attitudes faites d'ébahissement et d'empressement à la vue du tas d'or qui leur est donné en remerciement du rôle qu'ils ont joué, exprime visuellement cette idée (Miller/ Varely, *300*, 21).

Mais bien au contraire les propos de l'auteur laissent entendre qu'ils profitent de leur fonction sociale pour assouvir leurs désirs sur tous les plans<sup>16</sup>.

Cependant l'accusation la plus grave et la plus récurrente à laquelle ils aient à répondre est celle d'hypocrisie. Et de fait ils sont aussi accusés de jeter le discrédit sur l'institution qu'ils sont censés incarner. Et ce d'autant plus que les prétextes religieux qu'ils avancent pour s'opposer à Léonidas sont, d'après les propos de l'auteur, à rattacher au domaine de l'archaïsme et de la superstition<sup>17</sup>. Alors que Léonidas semble faire preuve de pragmatisme<sup>18</sup>. L'attitude des éphores les place du côté d'une inertie liée à l'observance de traditions séculaires.

On peut noter à travers cela la vision et l'expression d'une dualité, entre d'un côté les éphores qui représentent l'archaïsme de traditions religieuses conservatrices et obscurantistes qui non contentes d'être stagnantes peuvent conduire à la perte de la société qu'elles régissent. De l'autre côté nous avons la raison qui, s'appuyant sur le raisonnement, la déduction et la logique, permet de s'adapter à des situations nouvelles tout en se délestant du poids des craintes et de l'inaction qui sont le corollaire des superstitions.

Dans le second ouvrage que nous citons ici en exemple, le tome 2 d' *Atalante*, de Crisse, intitulé *Nautiliaa*, Mopsos le devin qui fait partie des argonautes, est accusé par Atlante, l'héroïne de faire preuve d'une crédulité naïve<sup>19</sup>. Là encore le héros, et

<sup>16</sup> Les éphores sont qualifiés «d'ordures consanguines...que même un roi doit acheter et supplier...Ordures consanguines, vieux malades mystiques. Débris inutiles qui choisissent les plus belles filles de Sparte pour en faire leurs oracles (...) Les misérables ont des besoins et des âmes aussi noires que l'Enfer ». Ainsi l'auteur à travers la pensée intérieure de Léonidas assimile le groupe des éphores à : «...un adversaire...aussi rond et gras qu'un athénien glouton» (Miller/Varely, 300, 15). Un parallèle est possible avec l'imagerie traditionnelle de la caricature du prêtre glouton doté d'embonpoint. De même, à Léonidas venu les consulter un des éphores déclare en guise d'accueil: «Bienvenue Léonidas nous t'attendons. J'espère que tu n'es pas venu les mains vides...». Plus loin alors que Léonidas souhaite entrer dans le vif du sujet concernant le motif de sa venue à savoir l'invasion perse et le moyen de l'arrêter un des éphores interrompt et en lui disant «d'abord le plus important Léonidas! Tu ne dois pas insulter les dieux » et ce n'est qu'après avoir eu confirmation de la présence et de la teneur du «don» qu'un éphore déclare «continuons ». De même l'auteur surenchérit en reprenant de façon quasi ironique les propos de l'éphore dans la voix narrative «D'abord le plus important», tout en y ajoutant ce qui ressemblerait à s'y méprendre à une profession de foi anticléricale, intemporelle. «Il n'y a jamais eu de saint homme qui échappe à l'amour de l'or». Plus loin ils sont traités «de débris pompeux, inutiles, malades, pourris, corrompus» (Miller/Varely, 300, 18-21).

<sup>17</sup> Ainsi à Léonidas qui prône une action vigoureuse et urgente pour stopper l'avance des perses les éphores rétorquent que «Bientôt août la pleine lune approche, le festival sacré de *Carnéia* Spartes ne fait pas la guerre au moment de *Carnéia*...» ((Miller/Varely, 300, 19).

<sup>18</sup> Miller/Varely, 300, 20: «Cette fête sera la dernière sauf si vous acceptez mon plan...».

<sup>19</sup> En effet celui-ci souhaite consulter «les augures» dans les entrailles de Pyros un petit satyre qui se trouve être l'ami d'Atalante. Après que l'un des argonautes ait dit à Héraclès «balance-nous cette saleté à la mer!...Ces animaux-là, ça attire le mauvais œil !...» Mopsos ajoute alors «Attends Héraclès

en l'occurrence ici l'héroïne, est du côté de la rationalité, de la raison et du pragmatisme et non dans le camp de la croyance aveugle.

L'analyse de certains passages de ces bandes dessinées montrant des intercesseurs entre les hommes et les dieux permet d'identifier la présence de certaines critiques récurrentes qui sont d'ordinaire effectuées envers le clergé catholique. Ces charges anticléricales portent généralement sur la richesse de l'Église et l'opulence de ses servants, sur l'hypocrisie des prêtres envers les rapports charnels et la contradiction entre leurs aspirations spirituelles apparentes, revendiquées pour eux même et pour leurs ouailles et les faiblesses d'homme. Des faiblesses auxquelles ils seraient aveugles en ce qui les concerne et intransigeant quant à celles des autres fidèles. Une situation où dans le meilleur de cas les prêtres sont accusés de vouloir faire partager à l'ensemble de la société leur ignorance et leur crédulité par des pratiques obscurantistes dans les cas extrêmes, il s'agirait de profiteurs à la Tartuffe tentant d'abuser les fidèles sous des faux airs de piété. Ce faisant les auteurs de bandes dessinées contemporaines transposent, de façon quasi militante, cet héritage critique sur les intermédiaires privilégiés du sacré dans l'Antiquité quitte à multiplier les anachronismes et les inexactitudes.

Le dernier point que nous souhaiterions aborder au sein de cet article avant d'en venir à la conclusion concerne le thème de la représentation des dieux grecs sous la forme de statues. A travers l'étude de celui ci et des observations qui en découlent on peut effectuer la remarque suivante: si l'analyse des dieux grecs dans la bande dessinée est un paradigme éloquent pour appréhender la question de la place des références

---

! Si ces êtres sont maléfiques ils sont aussi divins !...ouvrons-le et voyons dans ses entrailles si nous sommes toujours dans les grâces des dieux !» La réaction d'Atalante ne se fait pas attendre «Superstitions !!! Mopsos, tu es un grand devin mais là c'est n'importe quoi...Mieux que tout autre, toi qui es un Lapihte tu devrais savoir que les satyres sont inoffensifs ! Ton peuple vit en bordure de la forêt sacrée du Pélion. Moi j'y ai grandi ! Satyres nymphes et autres dryades sont mes amis !!! Je ne permettrai à personne de leur faire du mal ! Surtout pour assouvir des croyances imbéciles !!!». D'ailleurs les propos d'Atalante à l'égard de Mopsos pour conciliant qu'ils se veulent, posent un paradoxe difficilement surmontable. En effet, ou Mopsos est un devin compétent et sincère qui base son savoir sur des croyances éprouvées et adoubees par le temps ou alors c'est un affabulateur qui raconte des inepties à partir de croyances superstitieuses auquel cas la situation de Mopsos, qualifié de grand devin par Atalante, renseignerait beaucoup sur les supposées capacités d'autres devins moins talentueux. Quoi qu'il en soit, l'affirmation diplomatique et quelque peu consensuelle d'Atalante jette tout de même le discrédit sur Mopsos et la science de celui-ci dont on ne sait si elle est tout entière constituée de «croyances imbéciles». La marque de ce paradoxe et de ce discrédit s'observe visuellement à travers le changement d'attitude de Mopsos. Ainsi lorsqu'il énonce la proposition qui lui vaudra la réponse, finalement incisive, d'Atalante il a un maintien et une gestuelle qui évoque un homme confiant dans son savoir et dans ses compétences et qui parle avec assurance sinon inspiration. Le tableau est tout autre à l'énoncé de la réponse d'Atalante ou l'on voit un Mopsos qui a perdu de sa prestance gestuelle, de sa sérénité et de sa confiance et si l'on observe bien son regard, peut-être instantanément conscient du discrédit qui vient de s'abattre sur son savoir et finalement sur lui, il semble avoir été piqué au vif par la remarque de l'héroïne (Crisse, *Atalante*, coll. La preuve par trois, éd. Soleil, Tournai 2004, 52-52).

antiques dans la culture contemporaine, les représentations de divinités grecques sous formes de statues sont un exemple tout aussi riche de sens pour illustrer toutes implications induites par mobilisation de ce type de références culturelles que sont les dieux grecs antiques.

Ainsi l'étude des représentations de statues de dieux grecs au sein du corpus nous révèle que leur présence peut relever de logiques différentes qui vont des plus élémentaires nécessités scénaristiques à la traduction de représentations de type idéologique. Dans ce dernier cas il s'agit donc de stigmates d'un contexte culturel et d'un rapport au religieux réinvestis de façon plus ou moins consciente par les auteurs dans leurs œuvres. Les statues des dieux grecs dans les bandes dessinées ont donc une dimension « polysémique » c'est ce qui explique que, ainsi que nous allons le voir à présent, qu'elles répondent à bien des observations précédemment effectuées au cours de notre analyse.

En effet, ainsi que nous l'avons vu initialement les représentations de dieux sous la forme de statues s'inscrivent du point de vue graphique dans ce que nous avons intitulé la catégorie des représentations incarnées et anthropomorphes des dieux. Mais une fois ce constat effectué encore faut-il en donner le sens ou plutôt les significations possibles car nous l'avons dit plus haut, celles-ci peuvent être concomitantes. Les dieux sont donc parfois représentés sous la forme de statues qui peuvent être animées<sup>20</sup> ou avoir simplement une fonction décorative. Cependant même dans ce dernier cas les statues peuvent répondre à plusieurs logiques qui dépassent leur simple dimension décorative.

Ainsi, tout comme d'autres types de références antiques comme les colonnades par exemple elles peuvent être comme des références iconiques c'est-à-dire qu'avant de signifier ce qu'elles représentent, les dieux en question, elles sont d'abord des « images-symboles » d'un monde et d'une époque. En effet les statues sont en quelque sorte des interfaces temporelles privilégiées pour ancrer le lecteur dans le monde antique de contribuer à l'effet de réel. Il s'agit là de ce que l'on pourrait appeler de l'effet de présence de l'Antiquité (fig. 1). Celui s'accompagne parfois d'un autre objectif recherché par les auteurs qui est celui de l'effet d'ambiance. Les statues sont alors sensées contribuer à instaurer une atmosphère, à confirmer les décors ou encore mieux à le connoter pas forcément sur un plan chronologique mais plutôt sur un plan social. C'est notamment le cas lorsque ces statues de dieux grecs sont utilisées pour illustrer

---

<sup>20</sup> Dans la bande dessinée *Le Dernier troyen*, les dieux ont l'apparence de statues géantes qui sont animées. Ce procédé permet à la fois de distinguer les dieux des mortels mais aussi de renforcer le caractère référentiel des premiers cités dont l'apparence rappelle alors les formes les plus proches des représentations sculpturales de la statuaire grecque. Mangin, V./ Demarez, Th., *Le dernier Troyen, t1: Le cheval de Troie*, éd Soleil, Tournai 2004; *Le dernier Troyen, t2: La reine des Amazones*, éd Soleil, Tournai 2004; *Le dernier Troyen, t3: Les Lotophages*, éd Soleil, Tournai 2005; *Le dernier Troyen, t4: Carthago*, éd Soleil, Tournai 2006.

la décoration intérieure d'une maison ou d'une bibliothèque le tout dans un contexte chronologique et culturel qui n'est plus celui de leur origine. Elles quittent donc ainsi l'Antiquité pour devenir des antiquités et nous renseignent en nous donnant des informations à caractère social sur la personne ou le lieu auxquels elles appartiennent.

En outre, donner aux dieux grecs la forme de statues permet de bénéficier d'un aspect référentiel qui joue sur plusieurs plans. En effet la statuaire antique ou du moins ses caractéristiques les plus élémentaires sont globalement connues du public c'est donc là un moyen commode pour l'auteur de réutiliser une référence de l'antiquité grecque qui peut sembler moins «choquante» et ce à plus d'un titre. Rappelons que les Grecs de l'Antiquité représentaient déjà leurs dieux sous cette forme, en outre nous sommes nous-mêmes accoutumés à les voir sous cette forme dans les musées, les galeries, les parcs et même dans les livres d'art par exemple. De même représenter un dieu sous la forme d'une statue, et qui plus est, une statue animée c'est en quelque sorte «domestiquer» le surnaturel, c'est le rendre plus familier ne serait-ce que par la proximité engendrée par la fonction décorative de celle-ci. Une remarque qui prend tout son sens si l'on se rappelle les observations précédentes sur la notion de désenchantement et la recherche du vraisemblable qui pour une large part empreignent les productions culturelles contemporaines notamment celles à caractères historiques.

Cependant cette démarche laisse une certaine latitude d'expression au surnaturel car rendre animé ce qui est caractérisé par la rigidité du marbre et de la pierre a quelque chose d'inquiétant et de fait cela nous transporte dans la sphère du fantastique et nous rappelle des récits tels que *la Vénus d'Ille*<sup>21</sup>. De même dans les récits développés au sein des œuvres étudiées on leur reconnaît des qualités protectrices et prophylactiques, on leur adresse des prières. Elles sont perçues soit comme un vecteur permettant d'accéder au dieu soit comme manifestation effective de celui-ci et donc susceptibles d'efficacité. Ceci pourrait expliquer, en partie, pourquoi les statues ont souvent un aspect inquiétant. La statue représente le dieu en majesté paré d'une dignité toujours prompt à châtier le moindre blasphème, le moindre sacrilège. Ce qu'elles font parfois lorsqu'elles sont dotées de mouvement et de caractéristiques similaires aux hommes par les auteurs (fig. 1/ 3). Représenter les dieux sous la forme de statues est aussi un moyen de signifier visuellement leur différence de nature et de statut avec les mortels. En guise de conclusion nous nous proposons à présent d'explicitier le titre de cet article «les fêlures du miroir ou les dieux vecteurs de mise en abîme» (fig. 1). Un titre que l'analyse du contenu de la bande dessinée de *Ulysse* de Lob et Picard

<sup>21</sup> Prosper, M., *La Vénus D'Ille*, Garnier frères, Paris 1962.

pourrait tout à fait illustrer<sup>22</sup>. Dans cette œuvre, à travers le comportement des dieux c'est la modernité contemporaine de l'époque et les nouveaux comportements qu'elle entraîne qui sont critiqués. Il y a là un «effet miroir» où comme nous l'avons vu précédemment les dieux et les hommes sont confrontés les uns aux autres, soit à travers la perfection et la pureté supposées des uns ou les faiblesses et les imperfections des autres<sup>23</sup>.

Ainsi les dieux grecs en tant que référence culturelle prennent sur eux ou plutôt se voient appliquer les aspirations et les défauts que les auteurs contemporains veulent mettre en lumière ou dénoncer. Un tel procédé permet donc de mettre ceux-ci en exergue. Et l'on voit bien comment dans ces conditions des dieux d'un autre temps peuvent se faire l'écho de notre temps. A travers cette affirmation on voit se confirmer l'utilisation des dieux grecs par les auteurs de bande dessinée contemporaine en tant que type référence antique comme un procédé de mise en perspectives d'idées, d'interrogations propres à notre époque.

---

<sup>22</sup> Une bande dessinée, qui date du début des années 1980 et présente des dieux désœuvrés qui pour se divertir regardent "les aventures" d'Ulysse sur un écran. D'une part, cela renvoie le lecteur à sa propre position de voyeur et ce d'autant plus qu'il s'agit ici d'une bande dessinée à consonances érotiques. D'autre part nous avons là une allusion claire et explicite à la société de consommation et du spectacle dont il serait intéressant de pousser plus en avant le parallèle avec des ouvrages de sociologie tels que *La société du Spectacle* de Guy Debord ou encore *La société de consommation* de Jean Baudrillard. Ainsi nous pouvons voir les filles d'Hélios se promener avec des caddys. De plus aujourd'hui en ces temps de télé-réalité une telle œuvre prend des connotations nouvelles. Dans cette œuvre les dieux sont omnipotents ou se voient comme tels mais l'objet de leur amusement, Ulysse, finit par leur échapper et Poséidon et Apollon en font "les frais". Le secret des dieux sera finalement révélé à Ulysse, «les dieux» ne doivent finalement leur supériorité sur les hommes qu'à leur avance technologique. Si ce secret est divulgué ils seront remis en cause et perdront leur statut de «dieu».

<sup>23</sup> Cette bande dessinée nous semble être comme un paradigme pour le sujet étudié. Tout d'abord elle mêle le monde «antique» ou plutôt homérique d'Ulysse et un futur technologique, en cela elle fait écho à la thématique bien connue de la confrontation entre l'ancien et le moderne. Ensuite, elle renvoie à des problématiques qui sont elles plus spécifiques à l'époque contemporaine: l'homme, fort de la civilisation technologique qu'il a créé et de sa croyance quasi infinie dans le progrès scientifique, aspire à être son propre dieu. En outre, aujourd'hui avec des phénomènes socio-médiatiques tels que la télé-réalité, cette bande dessinée prend une tonalité prophétique lorsqu'elle nous montre le «désœuvrement décadent» des «dieux spectateurs» bercés par l'illusion de leur toute puissance. Une puissance qui ne repose que sur un avantage technologique, conséquent certes, mais peu productif, car en sus de la futilité de leur occupation ces dieux ne semblent pas avoir de pouvoirs intrinsèques. De même en écho à nos précédents propos, il est plus que tentant d'observer l'influence du prisme «judéo-chrétienne» lorsque les marins d'Ulysse attirés par les attraits de la chaire soit transformés en porcs par la magicienne Circée et rejetée à l'étage inférieure dans une sorte de cave transformée en porcherie. Ainsi que nous le montre cette «chute» les thématiques de péché et de châtements voire d'enfer sont sous-jacentes pour un observateur contemporain marqué par des siècles de tradition judéo-chrétienne.

Cette mise hors contexte de problématiques ou de références culturelles aurait donc une «vertu ostensible»<sup>24</sup>. La mise en abîme s'effectue aussi à l'égard de l'historien. Celui-ci doit alors mettre en œuvre une démarche qui prend en compte le filtre de la tradition judéo-chrétienne dont il doit mettre à distance «les schémas de pensée». Il ne s'agit pas de les occulter, ce qui serait antinomique avec une démarche visant à appréhender la question de la réception culturelle mais pour mieux en discerner les influences et les limites. Pour ce faire il est nécessaire de mettre en question des usages, des modes qui sont encore largement les nôtres aujourd'hui et dont la mise en œuvre relève souvent de l'ordre du réflexe. L'analyse des références antiques grecques dans la culture contemporaine et notamment dans la bande dessinée doit donc prendre en compte certains facteurs incontournables de la société contemporaine mais elle a aussi pour objectifs d'en révéler d'autres plus sous-jacents.

De fait nous avons pu observer à travers l'exemple des dieux grecs, que certaines références antiques comme les statues, possèdent une forte prégnance référentielle qui dépasse le domaine de la simple reconnaissance iconique. Elles imprègnent le champ des représentations idéologiques et psychologiques de nos sociétés contemporaines et ce jusque dans les recoins les moins usités de leurs productions culturelles.

---

<sup>24</sup> En effet, La présence de problématiques contemporaines dans un contexte antique, confrontées à des éléments appartenant au dit contexte permet une plus grande prise de distance par rapport au contexte contemporain. Ainsi mettre en scène les dieux et leur monde est un moyen de confronter notre monde contemporain avec d'autres mondes comme avec autant de reflets déformants. C'est aussi confronter, comparer et mêler un cadre, des qualités ou des valeurs que l'on considère comme consubstantielles à la référence mobilisée, ici les dieux grecs de l'Antiquité, avec des qualités et des valeurs propres provenant d'autres époques. Donc mobiliser les dieux antiques comme éléments de fiction c'est mobiliser tout un ensemble de références culturelles et de connotations qui leurs sont d'ordinaire accolées, c'est sinon invoquer, du moins évoquer leur monde: celui de la mythologie. L'auteur peut aussi jouer de la valeur mythique de ces références et des connotations de merveilleux et d'irrationalité qui y sont accolées en y mêlant des références culturelles et des problématiques contemporaines dans un cadre nouveau. C'est en faisant glisser et s'interpénétrer les frontières temporelles et culturelles que l'auteur crée un nouveau matériau. Ainsi d'une part il s'inscrit dans la longue tradition littéraire des utopies et d'autre part il prend ses distances avec le contexte d'origine des références culturelles mobilisées. Une prise de recul particulièrement favorable à la mise en exergue des problématiques et des thèmes développés par l'auteur, et ce par contraste ou encore redoublement des qualités ou des représentations attachées à ces références.



Fig. 1.- MANGIN, V./ DEMAREZ, TH.,  
*Le dernier Troyen, t4...*, 27.

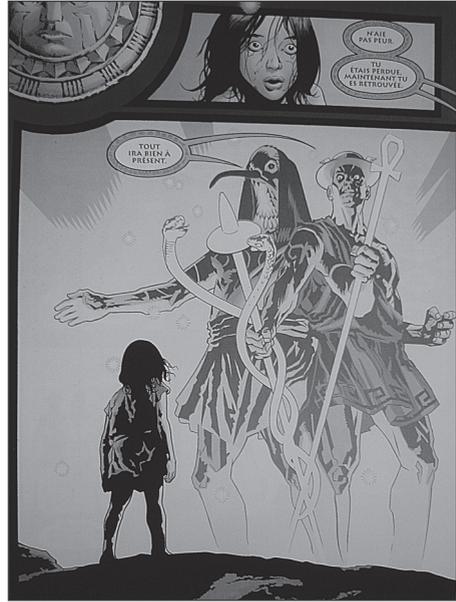


Fig. 2.- MOORE, A./ WILLIAM III, J.H.,  
*Prométhée, T2, coll Semic Books,*  
éd Semic, Paris 2001, 20.



Fig. 3.- MANGIN, V./ DEMAREZ, TH.,  
*Le dernier Troyen, t3...*, 41.



Fig. 4.- MANGIN, V./ DEMAREZ, TH.,  
*Le dernier Troyen, t3...*, 5.

# LA ANTIGÜEDAD EN LAS ARTES VISUALES: CÓMIC Y PUBLICIDAD “LOS MITOS GRIEGOS EN EL MANGA JAPONÉS”

ADEXE HERNÁNDEZ REYES\*

## *Resumen.-*

No podemos obviar la gran influencia que la mitología griega ha ejercido sobre la cultura occidental y como a través de su expansión los mitos han llegado a todos los rincones del planeta. Su permanencia es patente de forma generalizada en el mundo de las artes. Dentro del universo artístico el cómic se presenta como uno de los más firmes candidatos para convertirse en uno de los vehículos más factibles a través de los cuales dichos mitos pueden reinventarse a si mismos. En este fabuloso universo podemos hallar multitud de géneros entre los que se encuentra el Manga, que engloba diversas temáticas; histórica, fantástica, erótica, etc. en su mayoría inventadas o extraídas de la propia cultura japonesa, aunque en los últimos años ha bebido de fuentes externas al ámbito nipón siendo una de estas fuentes es la Mitología Griega.

## *Abstract.-*

We cannot avoid the great influence that Greek mythology has exerted on the western culture and how through of its expansion the myths have arrived at for over the world. Its permanence is clear of general form in Arts. Within the artistic universe comic appears as one of the firmest candidates to become one of the most feasible vehicles through which the myths can be reproduced. In this fabulous universe we can find multitude of sorts between which is the Manga that it includes diverse thematic; historical, fantastic, erotic, etc. in its majority invented or extracted of the own Japanese culture although in the last years has taken of outsourcing to the Japanese field and one of these sources is Greek Mythology.

*Palabras clave:* Mitología griega, Cómic, Manga.

*Key words:* Greek mythology, Comic, Manga.

*“Según la mitología griega, el héroe Perseo logró decapitar a la monstruosa Medusa.*

*De en medio del charco de sangre nació un precioso caballo alado, Pegaso. Pegaso se elevó en el cielo y se convirtió en una constelación...”<sup>1</sup>*

---

\* Correo electrónico: glaux@hotmail.com

<sup>1</sup> Kurumada Masami, “Saint Seiya” tomo I. Ed. Glénat, Paris 1986.

Con estas palabras que nos traen a la memoria un famoso episodio mítico, la muerte de la gorgona Medusa a manos del héroe Perseo, comienza *Saint Seiya* uno de los manga que más éxito ha cosechado fuera del Japón.

Manga es la palabra japonesa empleada para designar a las caricaturas que componen los cómic o tebeos nipones. El término podría traducirse como “imágenes grotescas” o “imágenes a pesar de sí mismas”. Fuera del Japón, dicho vocablo, se utiliza para referirse tanto al cómic como a la animación japonesa.

Este término es el resultado de la combinación de los kanji correspondientes a informal 漫 *-man-* y a dibujo 画 *-ga-* (MOLINÉ, 2002: 16). Este tipo de historietas nace como resultado de la mezcla entre el *ukiyo-e*<sup>2</sup> -grabados en madera realizados en Japón entre los siglos XVII y XX- y el estilo de dibujo occidental. Después de la Segunda Guerra Mundial se convertirían progresivamente en el fenómeno social y mediático que hoy conocemos.

Existen muchas razones que diferencian al manga de las historietas gráficas occidentales. Dichas razones pueden ser de corte estilístico como el dibujo de los personajes (ojos grandes, figuras estilizadas, etc.), el planteamiento y desarrollo de la escena, etc. que han convertido al manga en el producto que hoy es. Pero uno de los factores que ha hecho posible esta situación es la gran variedad de temáticas y de géneros que abarcan. En sus viñetas, los protagonistas viven intensas aventuras y desarrollan su personalidad con mayor profundidad de la que podamos apreciar en otro tipo de historietas.

Las fuentes de las que nutre el manga son amplias y variadas. Podemos encontrar mangas: cómicos, eróticos, históricos, futuristas, deportivos, románticos, fantásticos, etc. pero aunque el manga se haya originado en Japón y lógicamente, emane cultura nipona por todos sus poros, los mangakas (dibujantes profesionales de manga) han traspasado las fronteras de su país y han buscado la inspiración en la cultura o la historia de otros pueblos.

Una de las fuentes que ha inspirado, sin lugar a dudas, el pincel de los mangakas ha sido la mitología. Ávidos de contentar a su creciente número de seguidores tanto dentro como fuera de sus fronteras, los dibujantes nipones han puesto sus ojos en los relatos míticos propios del Japón y en los de otras culturas como pudieran ser: la china, la hindú, la nórdica y, cómo no, en la mitología grecolatina.

La perdurabilidad del mito a lo largo de la historia está avalada por dos cualidades importantes inherentes al mismo, su valor paradigmático y su capacidad de

---

<sup>2</sup> El primero en acuñar tan singular término fue Katsuhika Hokusai a comienzos del s. XIX. Con su obra *Hokusai Manga* fue uno de los más famosos pintores de *ukiyo-e* de su época y, además, pionero en emplear imágenes del *ukiyo-e* colocadas a modo de secuencias creando así viñetas. Los *ukiyo-e* poseían una temática variada que abarcaba estilos que iban desde la picaresca o el erotismo hasta la pintura de paisajes.

adaptación, las cuales nos ayudarían a entender tanto su importancia como su permanencia en la sociedad aun cuando en apariencia ya no sería necesario. Estas cualidades permiten a los mitos seguir existiendo pese al hecho de perder su función religiosa o ritual.

Muchos han intentado definir el concepto de mito, unos con mayor acierto que otros. Debemos tener en cuenta que mitos hay muchos; de variadas formas, contextos y funciones sociales y éstos no se desarrollan únicamente en el pasado sino que podemos encontrarlos también en la actualidad.

El vocablo mito como tal, puede cambiar o modular su significado, por ello no encontramos mejor explicación que las palabras de Carlos García Gual para expresar la dificultad que entraña su definición: “*El término «mito» puede ser una ambigua etiqueta*”<sup>3</sup>.

Esta frase representa la “indefinición” a la que está sujeta dicha palabra pues, debido a la amplia divulgación del término en la actualidad, éste se ha vuelto un reclamo bastante atractivo a la hora de calificar una idea o un concepto. Al mismo tiempo mito denota bastante imprecisión ya que por lo general suele hacer referencia a algo negativo o, por lo menos, a algo que se encuentra más allá de las fronteras de la realidad pero de la misma forma éste también puede reflejar o poner de relevancia algo maravilloso, fabuloso, extraordinario o incluso prestigioso.

En la Antigüedad, los mitos y sus formas simbólicas ayudaron a crear los soportes de las civilizaciones a las que pertenecieron. En ellos se inspiraron para crear sistemas morales, conceptos religiosos y para mantener la cohesión entre los miembros de un mismo grupo<sup>4</sup>.

A través de los mitos el ser humano ha podido explicar la realidad que le rodea y la que le subyace. Con ellos se puede expresar lo inexpresable, lo incomprensible se torna comprensible, la creación puede ser ordenada, y lo que es más importante aún, ser dominada. A través del *drama mítico* se ilustraba a la comunidad sobre el origen de todas las cosas: dioses, héroes, pueblos, instituciones, la propia naturaleza o incluso las viejas desavenencias.

Se podría considerar al mito como un lenguaje más allá del lenguaje, anterior a aquél que conocemos como hablado o escrito. A través de éste se organiza una “historia” o “relato” que habla a los hombres por medio de arquetipos o símbolos y nos indica con ello que el mito es quien: “*de alguna manera, distribuye los papeles de la historia, y permite decidir lo que configura el momento histórico, el alma de una época, de un siglo, de una época de la vida. El mito es el módulo de la historia, y no a la inversa*”<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> García Gual, C., García Gual, C., *Introducción a la mitología griega*, Madrid 1992, 12.

<sup>4</sup> Campbell, J., *Los mitos: su impacto en el mundo actual*, Barcelona 1992, 19.

<sup>5</sup> Durand, G., *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona 1993, 32.

Llevando esta idea al terreno de la mitología griega, el asunto se torna algo complicado pues quizás sea una de las mitologías del mundo antiguo que más ha perdurado en la cotidianidad de la gente.

La cultura europea; literaria, artística, etc. está plagada de referentes mitológicos tomados del mundo clásico. Los mitos nos rodean diariamente, al igual que rodeaban a los antiguos helenos, pero en muchos casos no con el mismo valor o intensidad. Este es uno de los motivos de su importancia ya que al encontrarse estrechamente relacionados con nuestra sociedad y pese haber transcurrido los milenios seguimos alimentándonos de ellos.

Sus iconografías o sus leyendas nos sirven para expresar ideas o conceptos y aunque pueda parecer que perduran en nuestra sociedad con un sentido puramente estético y carente de todo significado religioso aún podemos encontrar en ellos su valor paradigmático.

Esta situación se comprende mejor si recordamos que, al contrario de lo ocurrido con otras “historias sagradas” controladas por una casta sacerdotal organizada, la cultura helénica no poseía un clero regulado o unos textos hieráticos que se convirtieran en el canon establecido a nivel religioso sino que sus mitos transmitidos de forma oral poseen un carácter folklórico cuyo origen es anterior a la aparición del clero<sup>6</sup>. Con el surgir de la lírica o la tragedia éstos fueron puestos por escrito y fue a través de dichos géneros, en gran parte, como sobrevivieron y evolucionaron al tiempo que les otorgaron consistencia pero, como indica Díez de Velasco, no sin el pago de un alto precio: “*Los mundos imaginales, ya sean descritos en palabras o representaciones, han de ser reelaborados para convertirse en objetos comprensibles, para lo cual han de someterse a la criba de su transformación en un lenguaje escrito que, irremediamente, termina desvirtuándolos*”<sup>7</sup>.

La escritura ha mantenido, aunque muy reelaborados, los mitos y los ha dotado de cierto talante de proximidad, de esta forma tenemos la posibilidad de revivir estas narraciones cada vez que las leemos permitiendo al mismo tiempo una proliferación de versiones o interpretaciones. Sin embargo en la actualidad vivimos en una sociedad extremadamente visual; las pantallas de cine, el televisor, el ordenador e incluso del teléfono móvil transmiten información sin cesar. Las imágenes lo inundan todo creando mundos donde lo real y lo imaginario se funden en uno, al igual que ocurría con los viejos mitos, abonando el campo para la aparición de símbolos<sup>8</sup>.

De esta forma nuestra sociedad se convierte en un caldo de cultivo perfecto para que los mitos, tanto nuevos como antiguos, reaparezcan con renovados bríos. Ello se

<sup>6</sup> Bergua, J. B., *Mitología Universal*, t. I, Madrid 1998, 16.

<sup>7</sup> Díez de Velasco, F., *Lenguajes de la religión: mito, símbolos e imágenes de la Grecia Antigua*, Madrid 1998, 142.

<sup>8</sup> Díez de Velasco, *Lenguajes de la religión...*, 142.

debe fundamentalmente a sus fórmulas de expresión, las cuales van más allá de las palabras, su lenguaje intrínseco está compuesto por imágenes, ambos se complementan y no necesitan de intermediarios para ser comprendidos gracias a la capacidad de éstas para llegar al subconsciente del individuo y transmitir una serie de informaciones que, de otro modo, serían ininteligibles.

Esta información que transporta el mito, canalizada a través de la imagen, estaría relacionada al mismo tiempo con el germen del símbolo, el cual puede traspasar las fronteras del tiempo y del espacio para revelar su mensaje, dotado para ello de una gran capacidad de reinención. Como ejemplo de esto podemos citar el tan conocido logotipo de la marca deportiva *Nike*, prueba irrefutable de la abundancia de referentes tomados de la mitología clásica por nuestra sociedad, dicho icono podría relacionarse -a través de una reformulación del atributo original de la diosa de la victoria- con la hoja de palma de Niké, la cual para los antiguos griegos representaba el triunfo.

Así pues el valor estético y simbólico legado por los mitos griegos, tan utilizado por nuestra cultura occidental, habría encontrado también en el cómic una nueva forma de expresión a caballo entre la imagen y la escritura, cuyas ilustraciones yuxtapuestas a modo de secuencia y sus escasez de texto podrían compararse con los mosaicos, los frescos o la cerámica de la Antigüedad en la que los artistas plasmaban escenas de la vida cotidiana o representaban a sus dioses y héroes realizando las grandes hazañas por las que eran reverenciados.

Podríamos considerar los cómics como un soporte ideal para hacer llegar al público los mitos pues la lectura de los clásicos no es actualmente una actividad popular, sobretodo entre el público adolescente.

La influencia de la cultura clásica -observada en historietas como las de Astérix de Goscini y Uderzo o 300 de Frank Miller- también ha servido como fuente de inspiración a los manga y a los *anime* (versión animada de los tebeos nipones) a través de los cuales los mitos han encontrado un nuevo vehículo para mostrarle sus valores más profundos a una sociedad en la que pese a estar muy presentes, en muchos casos, son auténticos desconocidos.

Durante las últimas centurias hemos empleado la mitología griega como “lenguaje simbólico e iconográfico” propio de la vieja Europa y nos hemos comunicado a través de sus formas. Pero, qué ocurre cuando nuestros símbolos son empleados por otros para sus propias creaciones. Esta situación es la que se le ha presentado a Occidente en los últimos tiempos con el apogeo del manga y toda la industria generada a su alrededor.

Es indiscutible que en la actualidad el manga ha adquirido una gran influencia y reconocimiento internacional por todo el mundo pero esto no ha sido siempre así, lo cierto es que este tipo de historietas comenzaron a conocerse en Occidente gracias a los *anime*, sus versiones animadas. Ya en los años sesenta Osamu Tezuka había cosechado un éxito bastante notable al vender los derechos de emisión de su primera

serie Astro Boy a la cadena estadounidense NBC. En la siguiente década le sucedieron las series de animación Mazinger Z, Great Mazinger o Grendizer todas ellas basadas en los cómics del mangaka Go Nagai. Pero fue gracias a la versión animada de un manga del dibujante Katsuhiro Otomo, Akira, cuando el cómic nipón empezó a difundirse internacionalmente a escala planetaria logrando las cotas de mercado y distribución que hoy posee, consiguiendo incluso que las historietas fueran publicadas en su formato original (de derecha a izquierda) en los países occidentales.

En el universo manga los mitos griegos se han expresado a través de dos fórmulas distintas, la adaptación y la reinvención, esta última de forma más fructífera, puesto que a partir de las viejas leyendas y personajes se crearon protagonistas y situaciones completamente nuevos produciéndose un sincretismo de formas y creencias entre la estética griega, amante de la belleza y la japonesa, amante de la armonía.

En su mayoría estas obras, pese a ser caricaturas y estar clasificadas dentro del género fantástico-mitológico, responderían a las características propias de los poemas épicos. En ellas los protagonistas luchan por hacer valer sus ideales enfrentándose a las adversidades que se les presentan sin rendirse jamás -el héroe se distingue de los demás por su fuerza y coraje, sólo lo domina su sentido del honor- valores altamente estimados. Esta visión lejos de ser considerada antigua o fútil encuentra gran paralelismo con la psicología y los valores propios de muchos mangas.

Entre las décadas de los ochenta y los noventa aparecieron una serie de mangas y animes cuya temática principal tenía gran relación con la mitología griega. En ellos se abordaban los mitos con gran frescura y originalidad. Estos mangas tuvieron gran trascendencia en el público adolescente y juvenil; “Ulises 31”, “La Pequeña Pollon” o “Saint Seiya” son algunos de ellos.

Algunas de estas obras vieron la luz directamente en versión animada como le ocurrió a Ulises 31 otras, por el contrario, nacieron a partir de publicaciones seriadas en revistas de la talla de Shônen Jump o Nakayoshi.

Los autores japoneses presentaron nuevas adaptaciones de los mitos que tenían gran significado para la cultura occidental; reflejo de esto es la del héroe Odiseo con la renombrada serie de televisión “Ulises 31”, donde se mostraba el regreso a casa del héroe inmortalizado por Homero. El estilo de dibujo, a caballo entre la tradicional animación nipona y los cánones clásicos occidentales reflejaba además una cuidada estética futurista que nada tenía que envidiar a la por entonces novedosa Star Wars.

En esta obra Ulises, condenado a no regresar a su querida Ítaca por culpa de la ira de Poseidón, no viaja en una embarcación típica de la época micénica por las aguas del Mediterráneo sino que navega por las oscuras dimensiones espaciales en su grandiosa nave Odysseus en el siglo XXXI. Su guía en esta ocasión no es la diosa Atenea sino Shirka, ordenador central de la nave cuya infinita memoria y capacidad de decisión en los momentos más peligrosos sacará de muchos apuros al protagonista; junto a ellos, Telémaco, el hijo de Ulises, Thais, una niña extraterrestre y Nono, un peque-

ño robot con cualidades muy humanas. Este elenco de personajes es algo diferente de la historia original pues lo que hace el autor es adaptar el mito a su visión de un posible futuro emulando quizás a los poetas de la antigüedad que escribían distintas versiones de una misma leyenda.

La idea de ubicar el poema homérico en un ambiente futurista puede comprenderse si observamos que durante las postrimerías del siglo pasado la última frontera física del hombre, el espacio exterior, había sido conquistado; Rusia y Estados Unidos habían hecho de la carrera espacial un nuevo campo de batalla de la Guerra Fría. En los televisores de medio mundo se emitían series de ciencia-ficción como la legendaria Star Trek y en 1969 el hombre había llegado a la Luna; a la sociedad del siglo XX el Planeta Azul se le habría quedado pequeño. En Japón los mangakas como Tezuka ya creaban obras en las que autómatas increíbles defendían la Tierra de “horripilantes” alienígenas. Así que no es de extrañar que al volver a contar el mítico viaje de Ulises esta vez el escenario principal no fuera el largamente transitado Mediterráneo sino que el héroe mostraría su nobleza en un paraje más grandioso y desconocido como el espacio exterior.

El ubicar acontecimientos y personajes en lugares aparentemente inaccesibles es una fórmula bastante socorrida por la mitología. Éste recurso ya fue empleado por los griegos en el proceso de configuraron de su visión del mundo, a través del mismo crearon su geografía mítica la cual estaba ubicada más allá de las fronteras del mundo por ellos conocido y ésta se alejaba más cada vez que éstos expandían sus fronteras.

Otra adaptación de la mitología al manga que vio la luz a comienzos de los ochenta fue la obra de Hideo Azuma “Olimpus no Pollon” (La Pequeña Pollon). En ella al autor dio una vuelta de tuerca a la situación presentando a los lectores el lado más divertido de vivir en el Olimpo. Tanto en las páginas del cómic como en los capítulos de la serie se contaba las peripecias de Pollon, la traviesa hija de Apolo que intentaba por todos los medios demostrar su estatus de divinidad.

La interpretación que hace Azuma de la mitología griega tiene realmente un tono burlón y desenfado al tiempo que muestra un gran respeto y originalidad. Convierte los hechos dramáticos en situaciones entretenidas, compartidas por divinidades y humanos, llenas de colorido y guiños mitológicos de lo más descarado. El autor aprovecha el argumento de diferentes tramas míticas como la leyenda de Faetón o la de la gorgona Medusa entre otras, lo que le permite dar más juego a la historia.

En esta ocasión el manga ha servido como soporte de la versión más cómica de los olímpicos, los cuales normalmente se nos han mostrado de forma distante y majestuosa. Con este estilo desenfado y entretenido pero, al mismo tiempo atento con la mitología, sus protagonistas se nos presentan más cercanos y en cierto sentido, a través de esta parodia podemos observar “la sombra” de dichos personajes pues al caricaturizarse se exageran muchas de sus cualidades que ayudadas por el argumento de la historia se transforman justo en su contrario; de esta forma Zeus ya no es el pa-

dre omnipotente y sus conquistas no son la expresión de su poder, sino la falta de madurez y seriedad, Hera ya no es la celosa reina del Olimpo sino el reflejo de una esposa fiel anulada por la fuerte figura de su marido, Afrodita no es la diosa del amor sino una pánfila chica, Atenea con su rectitud y sabiduría se torna una neurótica y Apolo deja de ser el modelo de belleza juvenil para convertirse en prototipo de padre soltero.

Estas dos obras son sólo un par de ejemplos de adaptaciones de la mitología griega al manga pero ya comentamos que las obras más fructíferas han sido aquellas que han tomado los mitos y los han reinventado aunque en algunos de los casos el grado de reinención ha sido tal que a penas se les reconoce.

Otra historieta manga que ha cosechado un gran éxito dentro y fuera del Japón ha sido Bishôjo Senshi Sailor Moon, más conocida en nuestros territorios como Sailor Moon, cuyo tema principal se conoce en los cómics japoneses como género de *magical girls*.

La autora, Naoko Takeuchi, publicó este *shôjo manga* (manga dirigido a chicas adolescentes) en la revista Nakayoshi en 1992 demostrando una fértil imaginación y una gran habilidad a la hora de elaborar los personajes y la trama argumental.

La protagonista principal, Tsukino Usagi es en apariencia una adolescente de catorce años irresponsable e infantil que posee una doble identidad llamada Sailor Moon -la doble identidad es un tema recurrente en los mangas de este género en el que suelen existir personajes aparentemente normales que tienen una misión que deben mantener en secreto para poder llevarla a cabo- proporcionando de este modo mucho juego a la historia. La trama se complica cuando Usagi descubre que es en realidad la Princesa de la Luna y que posee un elenco de guerreras dispuestas a protegerla, sin embargo, es Tuxedo Kamen, un misterioso enmascarado quien siempre salva de forma inesperada a Sailor Moon.

En el argumento, bastante común dentro del *shôjo manga*, podemos observar muchos referentes tomados de algunas leyendas y personajes de la mitología griega; el primero de ellos lo encontramos en sus protagonistas, las *sailors*, en las que podríamos ver reflejadas a las antiguas amazonas. Si bien es cierto que las *sailors* no odian a los hombres como sus homónimas de la antigüedad, su principal función sin embargo, es la de combatir y defender su reino; por otro lado se puede observar en la protagonista principal semejanzas con la diosa griega de la Luna, Selene, la cual fue absorbida a medida que evolucionó la religión griega por la olímpica Ártemis quién, a su vez, era la diosa a la que rendían culto las amazonas, cuya leyenda ofrece muchos puntos en común con el estilo de vida desempeñado por éstas míticas guerreras. Por otro lado podríamos calificar al personaje de Usagi/Sailor Moon, vehículo a través del cual la autora expresa su ideal de juventud, candidez e inocencia de la adolescencia femenina, como una revisión tamizada de esta antigua diosa. La relación de este manga y la mitología griega se estrecha cada vez más si observamos que el misterioso enmascarado que siempre socorre a la protagonista no es otro que

Endimión, el gran amor de la Princesa de la Luna y, a su vez, Príncipe de la Tierra.

En la tradición clásica Endimión está considerado el gran amor de Selene; éste recibió de Zeus el don del sueño eterno y al mismo tiempo el de la inmortalidad, de esta guisa, sumido en un placentero sueño, se lo encontró la diosa en uno de sus paseos nocturnos enamorándose locamente de él. Esta pasión entre ambos personajes es explotada por la autora en las páginas de su manga. En cuanto a las otras protagonistas, las *sailors*, cada una toma su nombre de guerra de los planetas del sistema solar, aunque todos están representados, las que tienen un mayor protagonismo junto a Sailor Moon son cuatro de ellas: Sailor Mercurio, Sailor Marte, Sailor Júpiter y Sailor Venus. Todas ellas son personajes muy prototípicos. Sailor Mercurio es la más inteligente y rápida de pensamiento al igual que el dios Hermes-Mercurio en la tradición grecolatina; Sailor Marte, como su nombre indica es belicosa e irascible recordando el carácter del dios de la guerra; Sailor Júpiter es paternalista, voluntariosa y la más fuerte físicamente como el rey de los olímpicos, por último, Sailor Venus es versátil y divertida igual que la diosa del amor.

La reinención de un mito como el de Selene y Endimión al que se añaden el humor hilarante de los manga, los problemas típicos de la adolescencia, la amistad y la aventura han sido claves para que esta historieta, en origen destinada al público femenino, haya alcanzado el estrellato dentro y fuera de Japón.

Por otro lado si en “Ulises 31” y “Olympus no Pollon” pudimos observar un tratamiento de los mitos clásicos desde un punto de vista novedoso pero respetuoso con sus argumentos originales y que, al mismo tiempo, hicieron posible el acercamiento de la mitología clásica al gran público, el golpe de gracia lo daría Masami Kurumada en 1986 con el manga que lo encumbró al estrellato, “Saint Seiya”, conocido en España como “Los Caballeros del Zodiaco”, obra extraordinaria desde el punto de vista narrativo cuyo argumento presentó al mundo la “nueva” mitología griega.

El manga (posteriormente el anime) narra la historia de un grupo de jóvenes guerreros denominados *Santos*<sup>9</sup> que luchan para proteger a la diosa Athena de las fuerzas del mal. Durante el combate los *Santos* sólo pueden utilizar su cosmoenergía<sup>10</sup> y sus

---

<sup>9</sup> La traducción al español de Saint Seiya podría ser: san Seiya o santo Seiya. En esta historia los guerreros que protegen a la diosa Atenea son denominados santos. El primer estreno de Saint Seiya fuera de Japón fue en Francia donde la serie fue rebautizada como *Les Chevaliers du Zodiaque*, cuya traducción en español fue: *Los Caballeros del Zodiaco*, pero este cambio no sólo afectó al título de la serie sino que en el doblaje los santos eran denominados “caballeros”. Es posible que el cambio se llevara a cabo para evitar confusión con el significado de la palabra santo en Occidente.

<sup>10</sup> La mitología de Saint Seiya está plagada de conceptos filosóficos y místicos algunos incluso provenientes del mundo de las Artes Marciales. El *cosmos* o *cosmoenergía* es el poder que utilizan los santos para realizar sus ataques sobrenaturales y superar los límites humanos. Para que un aspirante pueda lograr el grado de santo, además de dominar las técnicas básicas del combate, debe aprender a canalizar la energía de su constelación guardiana.

cuerpos están protegidos por armaduras, para cuyo diseño Kurumada se inspiró en las constelaciones del zodiaco. La obra estaba orientada en principio a chicos adolescentes -*shônen manga*- pero gracias a su carismático argumento traspasó sus fronteras; niños, adolescentes y mayores de todo el mundo se sintieron atraídos por su historia.

El inesperado éxito de Kurumada lo consagró definitivamente como una estrella en su país y, en Occidente, el éxito de su obra no tuvo parangón.

Podríamos decir que el secreto mejor guardado de “Saint Seiya” es su sincretismo pues, aunque el sustrato principal de la historia es la mitología clásica, ésta se reinventa a sí misma, al tiempo que se funde en total naturalidad y armonía con la mitología nórdica, la budista, el folklore chino o japonés e incluso con conceptos puramente cristianos y desarrollándose todo ello en los últimos años del siglo XX, es decir, Kurumada no trabaja con los mitos en su tiempo natural (un tiempo fuera del tiempo) sino que los emplea en la época actual solapando situaciones cotidianas con acontecimientos fantásticos, otorgando a los mitos un estatus de continuidad; para el autor los hechos mitológicos nunca han dejado de existir, sino que ocurren en paralelo a los acontecimientos históricos aceptados e incluso llegan a influir sobre éstos.

Para crear su historia Kurumada parte de la idea de que los dioses del mundo antiguo no son meras leyendas sino realidad. En su obra el Hipermito<sup>11</sup>, una versión propia, revisada y corregida surgida de la mezcla eficaz de varias mitologías Kurumada explica que el universo nació como resultado de una gran explosión denominada Big Bang de la cual surge La Gran Voluntad y construye el universo, esta idea tiene grandes concomitancias con la concepción monoteísta del origen del mundo en las religiones cristiana o musulmana.

En la continuación de su relato se podrían observar tintes relacionados con la interpretación evemerista del mito por parte del autor, pues Kurumada habla de unos seres que alcanzan la comprensión de esta Gran Voluntad y a partir de este momento son considerados dioses por el resto de la humanidad, en adelante, cada uno tomará bajo su mando una esfera de la creación, de esta forma la cosmogonía hesiódica se convertiría, a partir de ahora, en uno de los fundamentos para la explicación de los acontecimientos desarrollados en la trama argumental, con alguna que otra salvedad. Para el autor, el cielo es dominio de Zeus, el mar de Poseidón y el inframundo de Hades. La historia cambia en lo referente a la Tierra, en este punto el mangaka discrepa de lo narrado por Hesíodo y hace regente de este reino a la primogénita de Zeus, Athena, a partir de este momento se sucederán una serie de enfrentamientos a lo largo de la historia para arrebatarle el dominio de la Tierra. El hilo conductor de toda la saga creada por Kurumada es precisamente la conclusión definitiva de todas estas

---

<sup>11</sup> Una mitología independiente que contribuye a la comprensión del universo de Saint Seiya que fue publicada en un artículo escrito por Kurumada en la revista Cosmo Special, de la editorial Shueisha.

sangrientas batallas celebradas por los dioses a lo largo de la historia. Los protagonistas de la misma, cinco de los santos de Athena y la propia Athena reencarnada, intentan acabar con esta cruenta guerra haciendo imperar la justicia, la libertad y el amor en el mundo, valores que el autor resalta en su obra.

En las descripciones de sus batallas podemos encontrar similitudes con aquellas que, según la mitología griega, libraron los dioses (Titanomaquia, Tifonomaquia, Gigantomaquia, etc.) en las que los dioses combatieron con la ayuda de héroes como Heracles. También hace uso de las rencillas personales de cada uno de estas divinidades, mostrando sobretodo la oposición entre las reencarnaciones de Athena y Poseidón, los cuales se enfrentan en el manga de forma más cruenta que en la leyenda original, aquella que refleja la disputa entre ambos dioses por el control del Ática.

En el manga se explota también con gran pericia el arquetipo del héroe. El mangaka legitima la existencia de sus guerreros designándolos como herederos de los héroes mitológicos pero, a diferencia de éstos que luchaban contra la adversidad de forma individual y con un fin personal, los santos de Kurumada luchan por ideales mucho más elevados. Para desempeñar su labor en el pasado los héroes como Perseo, Belerofonte, etc. recibían de sus protectores objetos o instrumentos, generalmente dotados de un gran poder, que les ayudaban en su misión. En el cómic, los dioses dotan a sus guerreros de armaduras con capacidades extraordinarias. Nuestro protagonista, Seiya, viste la armadura de Pegaso que le garantiza la protección de la constelación homónima. La idea de la armadura o ropaje sagrado no proviene de la mitología como tal, sino que podría estar influenciada por la imagen de las armaduras medievales europeas o por las que vestían los antiguos samurai. Otro aspecto destacable en el manga es el empleo de la idea de reencarnación, concepto ausente en la mitología clásica y que el autor utiliza para explicar la presencia de los dioses en la Tierra. Es posible que el autor maneje esta creencia oriental en lugar de aprovechar el clásico concepto de epifanía divina que tanto empleaban los antiguos poetas para referirse a las apariciones ante los mortales de sus dioses. Es probable que la visión tan polarizada, bien versus mal, que se plantea en el manga tenga una raíz judeocristiana ya que el personaje de Atenea es presentado casi como la “redentora” de la humanidad mientras que sus homólogos Poseidón, Hades o Ares son presentados como “demonios” sedientos de poder y venganza.

Este manga ha sido quizás uno de los que más ha impulsado a la mitología griega en los últimos tiempos fuera de su contexto habitual -los estudios de mitografía, filología clásica o Historia de las Religiones- acercándola al gran público y pese a que ésta no forma parte del acervo cultural de su autor, éste ha logrado buenos resultados con su personal visión de la mitología clásica sobretodo fuera de su país.

Masami Kurumada y sus compatriotas han logrado algo extraordinario a través del manga; tomar las creencias y el folklore que han servido de alimento simbólico durante milenios a una cultura como la europea y presentarlas bajo un nuevo enfo-

que, al tiempo que han logrado que muchos occidentales se reencuentren de nuevo con sus viejos mitos.

La acción acometida por estos “reyes de la tinta y la plumilla” tiene una trascendencia histórica puesto que, a través de un vehículo de expresión como el manga, individuos de otra cultura diferente a la europea han empleado partes de nuestro legado cultural, han presentado el fruto de su trabajo y éste, en general, ha gustado.

Este hecho pone de relevancia la universalidad de los mitos, de cómo sobreviven y por qué se perpetúan y sobretodo, cómo pueden ser empleados en la actualidad. En nuestro caso concreto hablamos de aquellos que proceden de la tradición grecolatina y de su empleo por parte de una cultura que tradicionalmente no ha tenido nada que ver con ellos confirmando la importancia de los valores intrínsecos del mito, su función pedagógica en la sociedad y su natural capacidad de adaptación a cada nuevo contexto espacio-temporal.

Podríamos considerar a los mangakas como los nuevos rapsodas y aedos del siglo XXI pues ellos cumplen, a través de sus historietas con una función similar a la que aquellos desempeñaron en la antigüedad al contar las historias de los héroes y los dioses enseñando al pueblo a conocer su orígenes y a respetarlos al tiempo que les enseñaban a avanzar hacia el futuro, pero en lugar de hacerlo con palabras los mangakas se expresan a través del lenguaje que nuestra globalizada sociedad comprende mejor, la imagen.

Debemos dar gracias a la impresionante riqueza estética de la que han hecho gala los mitos griegos, la cual se ha erigido por si misma en fuente inagotable de inspiración a todos los niveles permitiéndoles de éste modo sobrevivir cuando en apariencia habían muerto.

#### **CÓMICS.**

Azuma Hideo, Olympus no Pollon, 2 vol., Akita Shoten 1977-1979.

Kurumada Masami, Saint Seiya, t. I, Glénat 2001.

Takeuchi Naoko, Sailor Moon, t. I, Glénat 1996.

## TARTESSOS. EL MITO EN LENGUAJE DE CÓMIC

PILAR IGUÁCEL\*

### *Resumen.-*

Tartessos, el reino de la felicidad y la fortuna, es el protagonista de un cómic, *Tartessos*, que se enmarca dentro del género de humor y aventura. Con una base argumental que aprovecha hechos más o menos verídicos, se crea una trama ficticia en la que se entremezclan personajes históricos, personajes de leyenda y otros claramente inventados. Se produce una apropiación simbólica del mito, en una suerte de paralelismo con la usurpación simbólica, en época antigua, de estos territorios desconocidos, buscando una identidad nacional y regional en época actual.

### *Abstrat.-*

Tartessos, the kingdom of happiness and fortune, is the protagonist of a comic, *Tartessos*, which falls within the genre of humor and adventure. With a basic plot that takes more or less true facts, it creates a fictitious story in which intertwine historical personages, and other legendary characters clearly fabricated. There is a symbolic appropriation of the myth, a kind of symbolic parallels with the usurpation of these old time in unknown territory, searching for a national identity and regional current era.

*Palabras clave:* Tarteso, Cómic, Mito, Colonización.

*Key words:* Tarteso, Comic, Myth, Colonization.

El reino de la felicidad y la fortuna: Tarteso. Protagonista absoluto de una serie que lleva ese mismo título, *Tartessos*, y del que se han publicados tres volúmenes: *La ruta del estaño*, *La espada de Crisaor* y *Odisea en Iberia*<sup>1</sup>. Su formato es el cómic, se enmarca dentro del género de humor y aventura, y está dotada de personalidad propia gracias a una ambientación histórica que, como en el caso de *Asterix*, referente ineludible, se desarrolla en la antigüedad. En palabras de uno de sus autores, Paco Nájera, con una base argumental que aprovecha hechos más o menos verídicos, se

---

\* Departamento de Ciencias Humanas, Universidad de La Rioja.

Correo electrónico: pilar.iguacel@unirioja.es, pilariguacel@hotmail.com

<sup>1</sup> [www.tartessoselcomic.com](http://www.tartessoselcomic.com)

crea una trama ficticia en la que se entremezclan personajes históricos, personajes de leyenda y otros claramente inventados<sup>2</sup>.

## EL MITO.

El punto de partida es un dato historiográfico, fidedigno, la narración de Colaios de Samos, en torno al año 600 a.C.: una supuesta singladura más allá de las Columnas de Hércules, límite físico y simbólico del mundo habitado. Nuestro marinero griego, habría llegado a las costas de Tarteso en época arcaica, de forma un tanto fortuita, desviado por el viento desde el norte de África e impulsado por la divinidad. Allí Coleo, comerció con grandes beneficios, para después regresar sano y salvo a Samos<sup>3</sup>. En agradecimiento, invirtió seis talentos de plata en construir un monumental caldero de bronce en honor de la diosa Hera. Caldero que debió contemplar Heródoto, puesto que el historiador describe con todo detalle las cabezas de grifos que adornaban el borde de la vasija, y las tres enormes estatuas de sendos hombres arrodillados, que soportaban el recipiente<sup>4</sup>.

Ya desde antiguo, en el imaginario griego, y en los poemas homéricos como referente fundamental, el universo oscilaba entre el oriente y el occidente, entre la salida del sol y el ocaso, entre el reino de la luz y la fertilidad y el dominio de las tinieblas y los lugares inaccesibles. El extremo occidente era también la morada adecuada para las divinidades más arcaicas y para los seres más monstruosos y extraordinarios. Con intenciones cosmológicas y como respuesta inmediata a preocupaciones esenciales, la idea del Hades o mundo de los muertos se relacionó con una topografía imaginaria<sup>5</sup>. Esta topografía fue adquiriendo de forma paulatina madurez geográfica, al enriquecerse con nuevas experiencias de navegación, griegas y fenicias, llevadas a cabo en las regiones más extremas del mediterráneo<sup>6</sup>. La *Ora Marítima* de Avieno recoge un posible periplo antiguo, del siglo VI a.C., en el que aparece ya el estereotipo

<sup>2</sup> [www.youtube.com/watch?v=624vcto7bs](http://www.youtube.com/watch?v=624vcto7bs)

<sup>3</sup> La travesía que realizó Coleo hasta llegar a Tarteso sería de unos 2300 kilómetros, ida y otros tantos de vuelta, y no resulta muy creíble que consiguiera alcanzar sus costas bajo una tempestad, ni siquiera que se dirigiese hacia ellas sin un conocimiento previo de su existencia y de sus posibilidades comerciales, Harrison, R.J. *España en los albores de la historia*, Madrid 1989, 81.

<sup>4</sup> Hdt., IV.152. En el *Heraion* de Samos han aparecido cuatro peines de marfil tartésicos, fechados en 640-630 a.C. que ponen de manifiesto el traslado de objetos de Occidente a Oriente, por mucho que fuesen materias primas como la plata, el bronce o el hierro, las mercancías mayoritariamente transportadas por los griegos de regreso a su patria, Blech, M. “Los Griegos en Iberia”, en: Almagro, M. *et alii*, *Protohistoria de la Península Ibérica*, Barcelona 2001, 288.

<sup>5</sup> A. Guzmán, F.J./ Gómez Espelosín, I./ Guzmán, I. *Iberia. Mito y memoria*, Madrid 2007, 27.

<sup>6</sup> La aparición de no pocos restos de cerámica griega de época arcaica en el extremo suroeste peninsular, nos habla de la presencia de comerciantes griegos entre los años 600 a.C. y 540 a.C. en aquellas costas; quizás aprovechando el vacío dejado por los fenicios tras la caída de Tiro en el 573 a.C., Blech, “Los Griegos en Iberia...”, 293.

de las costas meridionales más occidentales de la Península Ibérica impregnadas de un carácter infernal<sup>7</sup>. Sin embargo, esa idea, convertida en paradigma literario, adquiere poco a poco una nueva dimensión al ir calando en la pensamiento popular<sup>8</sup>.

También, el extremo occidente era para los griegos el lugar donde habitaban las divinidades más arcaicas, Crono, Jápeto, Atlas, Briareo... Pero no sólo los dioses. Más allá de las Columnas de Hércules, coexistían seres extraordinarios y monstruosos desde antiguo. Desde las gorgonas al tricéfalo Gerión, pasando por Equidna -mitad mujer y mitad serpiente-, Podarga o Forcis -el anciano del mar<sup>9</sup>.

Pero, el mal, lo oscuro, necesita del bien, de la luz, para poder existir. Allende las Columnas, se ubicaban también parajes de naturaleza paradisíaca y de una extraordinaria prosperidad y abundancia en toda clase de riquezas: la llanura del Elisio prometida por Proteo, las islas de los Bienaventurados, las Hespérides... Esta mezcla de peligros únicos y espléndidas riquezas trascendía como el escenario más adecuado para el desarrollo de las hazañas más asombrosas de algunos héroes. Perseo, Anfíloco, Teucro, Ocelas, Menesteo, Tíepólemo, Menelao, Diomedes<sup>10</sup>, pero sobre todo Hércules, eran los individuos idóneos para poder orden en un orbe descomulgado y caótico, y de paso justificar como precedente la intervención griega posterior<sup>11</sup>.

Si bien en un primero momento, allá por el siglo VIII a.C., la península ibérica no debió formar parte del mapa cognitivo de los griegos arcaicos, sí parece que poco tiempo después comenzó a aparecer una idea asociativa entre las regiones infernales extremas y nuestra península. Próxima al Hades y frente al río Tarteso, se encontraba la isla Eritía, la 'isla roja de color del poniente', en la que el poeta Estesícoro a comienzos del siglo VI a.C. nos sitúa el mito de Gerión. Aunque, a finales de esa misma centuria, Hecateo se cuestiona la posibilidad de que Hércules pudiera haber hecho un viaje tan largo<sup>12</sup>.

Diodoro de Sicilia nos transmite el viaje de Hércules hacia las Hespérides, como si de una potente expedición militar se tratara y cuyo objetivo fuera dar muerte a Crisaor, un poderoso rey de Iberia, padre de Gerión según la mitología. Gerión tenía

<sup>7</sup> Avieno, *Ora Mar.*, 231-244.

<sup>8</sup> En el año 138 a.C., las tropas de legendarios que acompañaban a Junio Bruto en su campaña por la *Galaecia*, se negaron al cruzar el río Leteo, como reacción a la asociación en su mente del significado de este nombre -río del olvido- y las latitudes de los territorios en los que se encontraban, con la topografía de ultratumba, Guzmán/ Gómez Espelosín/ Guzmán, *Iberia ...*, 31.

<sup>9</sup> Guzmán/ Gómez Espelosín/ Guzmán, *Iberia...*, 40.

<sup>10</sup> Parece que los nombres de todos estos héroes relacionados con el extremo occidental del Mediterráneo están basados en etimologías artificiales de topónimos o etnónimos indígenas, que dan lugar a narraciones elaboradas de forma adulterada, pasando a formar parte del ciclo de los *nostoi* o 'regresos', Guzmán/ Gómez Espelosín/ Guzmán, *Iberia ...*, 54.

<sup>11</sup> Blech, "Los Griegos en Iberia...", 289.

<sup>12</sup> Guzmán/ Gómez Espelosín/ Guzmán, *Iberia...*, 28.

tres hijos, cada uno de ellos al mando de un ejército eficaz y enérgico. A partir de ese momento el nombre del monarca quedaría estrechamente vinculado a la historia del suroeste peninsular, como un antiguo tirano de la región<sup>13</sup>.

Resumiendo, el suroeste peninsular y con el Tarteso se configuró en el imaginario griego a través de la agrupación de tres clases de elementos: en un primer momento, los cosmológicos con su asociación a los confines occidentales del universo conocido; a ellos se les fueron añadiendo poco a poco los puramente míticos, en relación con la expansión y dominio de los territorios más marginales; finalmente, ambos se alimentaron de eventos históricos como el encuentro de navegantes griegos y fenicios en aquellos remotos paisajes<sup>14</sup>.

Pero, el mito de Tarteso no acabó en el imaginario griego, sino que caló muy hondo en la historiografía posterior e incluso en la mente de investigadores y arqueólogos del siglo veinte, que durante décadas han estado buscando el emplazamiento de la primitiva Tarteso. En un intento de hacer realidad sus propios sueños de prosperidad, se produce una apropiación simbólica del mito, en una suerte de paralelismo con la usurpación simbólica en época antigua de estos territorios desconocidos, al transformar las acciones míticas en precedentes de la intervención helénica posterior, justificada y legitimada de esta manera.

Ya desde el siglo XVI, con el Estado español recién unificado, se incide en la ascendencia de los Reyes Católicos desde estos primeros reyes protohistóricos de Tarteso. Annio de Viterbo, a través de Ocampo, legitiman de esta manera la monarquía de aquellos momentos, al mismo tiempo que se refuerza la religión y los valores españoles. Andalucía se desmarca frente al resto de la Península y Tarteso, dentro de un discurso histórico lineal y progresivo, es utilizado como ejemplo de desarrollo propio sin sometimiento alguno a un probable poder exterior<sup>15</sup>.

Desde el conocimiento del territorio y desde la ambigua geografía de las fuentes antiguas, se identificó Tarteso con Cádiz de forma generalizada, durante los distintos períodos históricos que van desde el siglo XVI hasta el siglo XIX. Esta tendencia a la identificación de los topónimos y los elementos arquitectónicos citados en la *Ora Marítima* de Avieno y en otros periplos, la primera mitad del siglo XX se caracteriza por la aparición de numerosas hipótesis sobre el emplazamiento de Tarteso, dentro de un modelo histórico filológico y sin ninguna base arqueológica<sup>16</sup>. El punto de partida es una conocida frase de Schulten: “*la investigación arqueológica del reino de*

<sup>13</sup> Así nos lo narra Amiano Marcelino en el siglo IV d.C.

<sup>14</sup> Guzmán/ Gómez Espelosín/ Guzmán, *Iberia...*, 58-59.

<sup>15</sup> Ruiz Mata, D., “Tartessos”, en: Almagro, M. *et alii*, *Protohistoria de la Península Ibérica*, Barcelona 2001, 18.

<sup>16</sup> Ruiz Mata, “Tartessos...”, 19.

*Tartessos, que ha sido la región más rica y más culta de la España Antigua, constituye la misión más importante de la Arqueología española*"<sup>17</sup>.

El otro punto de inflexión se produjo en el año 1958, con los descubrimientos ocurridos en el yacimiento de El Carambolo (Sevilla) y la interpretación dada a éstos por su investigador conforme iban pasando los años. Mata Carriazo identificó El Carambolo como yacimiento tartésico, y no como la ciudad de Tarteso<sup>18</sup>, desmitificando así la idea romántica mantenida por Schulten y abriendo la puerta a la arqueología científica. El interés de ésta por sistematizar y definir la cultura tartésica y su carácter autóctono, se pone de relieve en reuniones y publicaciones que se fueron sucediendo durante la segunda mitad del siglo XX<sup>19</sup>. Algunas de ellas, sin embargo, no renuncian del todo a la existencia de una gran ciudad como centro político y religioso de Tarteso, ni a aventurar su localización en uno u otro lugar, contribuyendo de esa manera a la pervivencia del mito en el imaginario arqueológico<sup>20</sup>.

## EL LENGUAJE.

El cómic, arte secuencial y medio de documentación, debe traducir el mito a su propio lenguaje, con el vocabulario y la gramática que le son propios. Aceptamos la definición de cómic como "*ilustraciones yuxtapuestas y otras imágenes en secuencia deliberada, con el propósito de transmitir información y obtener una respuesta estética en el lector*"<sup>21</sup>.

Estas ilustraciones e imágenes, para conseguir transmitir la información deseada, deben contar con un lenguaje propio, individual y unificado, que exige un vocabulario igualmente individual y unificado. El lenguaje del cómic debe fluctuar entonces entre una dificultad máxima o mínima, un carácter realista o icónico, un matiz objetivo o subjetivo y un alcance específico o universal. Y para conseguir tal fluctuación, necesita crear una estructura visual gracias a un vocabulario compuesto de palabras, dibujos y otros iconos, es decir, una verdadera iconografía<sup>22</sup>.

Tenemos el vocabulario, pero nos falta la gramática, sin la que no puede haber comunicación. La gramática del cómic se denomina clausura y se encuentra estrechamente relacionada con la forma, con la psicología de la forma o *gestalt*, es decir,

<sup>17</sup> Ruiz Mata, "Tartessos...", 2.

<sup>18</sup> Mata, J. de, *Tartessos y El Carambolo*, Madrid 1973, 665.

<sup>19</sup> La primera de ellas *Tartessos y sus problemas*, V *Symposium Internacional de Prehistoria Peninsular (Jerez de la Frontera 1968)*, Barcelona 1969; las últimas, Aubet, M<sup>a</sup> E., *Tartessos. Arqueología protohistórica del Bajo Guadalquivir*, Sabadell 1989, *Tartessos, 25 años después, 1968-1993 (Jerez de la Frontera 1994)*, Barcelona 1995.

<sup>20</sup> Blázquez, J. M<sup>a</sup>, *Tartessos y la colonización fenicia en Occidente*, Salamanca 1968; Maluquer de Motes, J., *Tartessos*, Madrid 1970.

<sup>21</sup> McCloud, S., *Entender el cómic. El arte invisible*, Bilbao, 9.

<sup>22</sup> McCloud, *Entender el cómic...*, 47.

con el fenómeno de ver las partes, pero percibir el todo. Hay varios tipos de clausura o, lo que es lo mismo, de transición de viñeta a viñeta: momento a momento, acción a acción, tema a tema, escena a escena, aspecto a aspecto y ‘*non sequitur*’. En los tebeos, estos tipos de clausura ayudan a establecer un contrato secreto y tácito, una relación estrecha e íntima entre el creador y el lector<sup>23</sup>.

A pesar de su juventud, el lenguaje del cómic, atesora ya un importante conjunto de símbolos reconocibles, algo que suele ocurrir cuando el sistema de comunicación en cuestión lleva largos años de trayectoria. En el contexto de la historieta, las imágenes invaden el mundo invisible del símbolo, cuando salen de su marco visual. Esta transición de lo visible a lo invisible ha constituido la base de todos los lenguajes escritos desarrollados a lo largo de la historia<sup>24</sup>.

## EL CÓMIC.

Tomando la iconografía visual y sus distintas posibilidades comunes a cualquier cómic –simplificándolas en realista y caricaturesca-, y uniéndola a un parámetro más propio del género histórico, como es el grado de verismo o contenido científico, se dispone de dos variables cuya combinación permite clasificar nuestro *Tartessos* dentro del cómic de historia fantástica en caricatura, en el que se refleja un pasado fantástico con ciertos rasgos de cientificidad, que se concretan en la representación de iconos más o menos realistas<sup>25</sup>.

*“... un fuerte viento nos arrastró lejos de la ruta de Egipto y finalmente nos encontramos bordeando la costa meridional más allá de las Columnas de Hércules. A pocas leguas del Estrecho encontramos un rosario de islas formadas al capricho del delta de un gran río. Remontamos su cauce contemplando las ricas campiñas, donde pacen inmensas manadas de bueyes rojos. De sus frondosas arboledas escapaban, aquí y allá, bandadas de pájaros de exóticos plumajes. Hombres sonrientes nos saludaban al pasar mientras recolectaban la miel o araban los campos. El agua brillaba con reflejos argénteos, presagio de la plata que esmalta perezosa el fondo del río. Por fin, a la cálida luz del ocaso, vislumbramos las murallas de una ciudad fabulosa de cuyas riquezas inigualables habla el destello dorado de sus torreones. Puede que su nombre os resulte familiar, pues aún resuena con timbres de leyenda: Tartessos, el reino de la felicidad y la fortuna”.*

<sup>23</sup> McCloud, S. *Entender el cómic...*, 63-74.

<sup>24</sup> McCloud, S. *Entender el cómic...*, 128-131.

<sup>25</sup> Aquí deberíamos reseñar la importante y magnífica documentación de los guionistas de *Tartessos*, no sólo histórica, sino también arqueológica. Es cierto que se producen ciertas licencias en cuanto a sincronías de lugares geográficos y detalles de la puesta en escena –vestuario y atrezzo-, sin embargo parece tratarse de algo premeditado en un intento de selección de iconos que conformen significativamente el lenguaje de la historieta y que faciliten simbólicamente la comunicación entre los autores y el lector.

Con estas palabras, puestas en boca del marinero Colaios<sup>26</sup> y enmarcadas en una escena que se desarrolla en una taberna del puerto griego de Samos, comienza la narración de nuestro cómic.

Las primeras páginas, a modo de introducción, se crean mediante una clausura ‘*non sequitur*’, sin solución de continuidad, con combinaciones de palabras específicas, donde el dibujo ilustra, pero no viene a añadir nada a un texto ya completo. Son viñetas dedicadas al tratamiento de Tarteso en la mitología antigua, insistiendo en aquellos capítulos referentes a la genealogía relacionada con la monarquía de carácter mítico legitimadora del poder en Tarteso: Crisaor, Gerión<sup>27</sup> y Argantonio, éste último elegido por nuestra historieta como figura estelar de las aventuras acontecidas en su reino y alrededores. Los narraciones míticas destacadas son: el undécimo trabajo de Hércules: el mítico jardín de las Hespérides; el primer rey tartesio, Crisaor, que nació de la sangre de la gorgona Medusa después de ser decapitada por Perseo<sup>28</sup>; el decimo trabajo de Hércules, con la muerte del gigante de tres cabezas Gerión, hijo de Crisaor y Calirroe<sup>29</sup> (fig. 1); el mítico rey Gárgoris, con sus intentos de dar muerte a su hijo Habis; y la recuperación del trono por Habis, monarca civilizador y legislador de Tarteso.

El paso de la leyenda a la historia, se marca con una nueva clausura, una nueva gramática, de escena a escena, con viñetas duales, en las que tanto las palabras como el dibujo dicen esencialmente lo mismo y ayudan a avanzar en la aventura de Colaios de Samos a su llega a Tarteso. Ese marco temporal y espacial es aprovechado para la presentación de aquellos personajes que serán los protagonistas de los tres volúmenes publicados hasta ahora. Sólo uno de ellos es ‘histórico’ –Argantonio, aunque no tenemos constancia documental de que el longevo rey se encontrase ya reinado en éstas primeras tentativas samias de comercio con la Península Ibérica-, el resto inventado –la princesa Argentina, la reina Anarkia, Norax, Neo y el lince Ferocio (fig. 2). Llamen la atención entre el vocabulario, tres iconos que destacan por su potencia: uno arquitectónico, las murallas de Tarteso; otro de creación de carácter, el aspecto del propio Argantonio; y el último, que pudiéramos denominar de vestuario, el tocado de la reina Anarkía.

<sup>26</sup> Como ya hemos apuntado con anterioridad, el texto original no ha sido transmitido por Hdt., IV.152, y hace referencia a los inicios del comercio griego de procedencia samia, muy probablemente en la segunda mitad del siglo VII a.C., Ruiz Mata, “Tartessos...”, 14.

<sup>27</sup> Gerión es el protagonista del poema *Gerioneida* compuesto por Estesícoro de Himera y transmitido por Estrabón (III.2.11).

<sup>28</sup> En la segunda entrega –*La espada de Crisaor*-, se profundiza en el mito del nacimiento de Crisaor y Pegaso de la sangre de Medusa. Con el mismo lenguaje gráfico, se legitima la monarquía tartesia a través de la espada del legendario rey, que se conservaba en Tartessos y que simbolizaba el eterno poder del reino de la felicidad y la fortuna.

<sup>29</sup> Nos lo narran, entre otros, Hesíodo en su *Teogonía* (287-290) y Hecateo de Mileto, hacia el 500 a.C., en una fábula recogida en la *Anábasis* (2.16) de Arrriano.

Lo monumental de las murallas de Tarteso, ya debió llamar la atención del informante de Heródoto: “(...) pues el perímetro de la muralla mide, efectivamente, no pocos estadios y toda ella es de bloques de piedras grandes y bien ensambladas”<sup>30</sup>. No podemos olvidar el carácter simbólico inherente a cualquier perímetro amurallado, pertenezca a la época que pertenezca, como elemento diferenciador de lo urbano frente a lo rural, como lugar de civilización, de refugio y como materialización arquitectónica del poder coercitivo.

Una parte importante de la superficie de un cómic, entendida ésta como una de las encrucijadas esenciales en la elaboración de aquel, es la creación de los personajes. El carácter de Argantonio, su imagen, debía reflejar una mezcla de sabiduría, experiencia y majestuosidad, pero también cercanía, picardía y socarronería, a decir de sus creadores; y su porte reflejar el paso del tiempo, aunque con cierta altivez<sup>31</sup>. La historieta bebe de las noticias más legendarias narradas por los griegos, y lo dibujan como un venerable anciano de 120 años. Pero en realidad no hubo un único rey Argantonio. Su nombre significa ‘el de la tierra de plata’, y está elaborado a partir del término celta ‘*argant*’ con el que se designaba a ese noble metal y que podía ser utilizado como referencia a cualquier caudillo local del sudoeste de la península ibérica<sup>32</sup>

Anarkía, la coqueta y progre esposa de Argantonio, luce un tocado al estilo de la Dama de Elche, extremo éste sobre el que no tuvieron ninguna duda sus dibujantes (fig. 3). Desde su aparición en el año 1897 en el yacimiento ibérico de La Alcudia en Elche y su posterior traslado al Museo de Louvre por el hispanista francés Pierre Paris, la Dama se impregno de un cierto carácter mítico. Fuera de España, se convirtió en arquetipo del alma española y símbolo obligado de una perpetua feminidad que se consideraba propia de nuestro país en aquellos momentos<sup>33</sup>. Dentro, en un contexto de crisis nacional tras la pérdida de Cuba como última colonia, se percibió como la evidencia ineludible de una identidad colectiva nacional cuyas raíces se remontaban a momentos anteriores a Roma. Ya en época franquista, la escultura fue recuperada para el patrimonio nacional y su efigie utilizada como símbolo de los orígenes hispánicos. Pero esa identificación hispana se ha mantenido en el tiempo hasta nuestros días, e incluso se ha ampliado ese proceso de búsqueda de nuestra vieja identidad en el contexto de Europa<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> Hdt., I.163.

<sup>31</sup> Nájera, P./ Girón, S., *Tartessos. La ruta del estaño*, Córdoba 2005, 62.

<sup>32</sup> Harrison, *España en los albores...*, 81. Esa misma raíz ‘*argant*’ está dentro del nombre de la hija del monarca, Argentina, aunque desconocemos si Nájera y Girón lo elaboraron a partir de ese significado o simplemente lo eligieron por su similitud fonética, y su subsiguiente asociación, con el de Argantonio.

<sup>33</sup> Importantes aportaciones a esta idea son las siguientes publicaciones: Ellis, H., *The Soul of Spain*, London 1908; Hübler, E., “Die Büste von Illici”: *JdI* XIII, 1898, 114-134.

<sup>34</sup> Cabrera, P./ Olmos, R., “Diálogo en torno a la imagen ibérica. La palabra como excusa”, en: Olmos, R. (ed.), *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica*, Madrid 1996, 25-26.

Esa feminidad de inicios del siglo pasado, típicamente española, encarnada en la esposa de Argantonio, es contrarrestada por esa otra feminidad en versión más moderna –una fuerte personalidad con un toque femenino y *sexy*- de su hija Argentina, nada parecida a la imagen de las princesas de los cuentos de hadas al uso. Ese mismo toque moderno e incluso feminista se refleja también en el personaje de Proadela<sup>35</sup>, hija primogénita del sufete cartaginés Atrákala Barca, quien logra escarpase de ser sacrificada en el templo de Baal en Cartago, para aparecer años después como defensora de Tartessos y de la propia Argentina, frente a su hermano Kalderondela Barca (fig. 4).

Pero existen otros personajes corales imprescindibles en el desarrollo del reino de la felicidad y la fortuna: los fenicios y los griegos. Los fenicios son los malos, sin matices ni medias tintas, personificados en Arbakala, sumo sacerdote del templo de Hércules en Gadir (fig. 5). Fenicios, pero también cartagineses, pues en la historieta ambos son coetáneos; y babilonios, puesto que Nabucodonosor aparece sitiando Tiro y estableciendo una alianza con Arbakala y el sufete Kalderondela Barca. Los únicos orientales buenos son la enigmática Proadela, quien, como ya hemos comentado, es elegida como defensora de lo femenino frente al machismo de sus congéneres; y el anciano rey de Tiro, Ithobaal III, a quién se asocia curiosamente con uno de pocos rasgos civilizadores de los fenicios que aparecen en el cómic: la obtención de la tinctura púrpura a partir del múrex<sup>36</sup>.

La maldad de fenicios y cartagineses se centra en la avaricia por el control del comercio del estaño con las Casitéridas –para lograrlo no dudará en maquinarse, enredar y conspirar contra Argantonio- y en el ritual de sacrificio infantil. Pero, y aunque esas facetas de la sociedad y la economía fenicias fueran reales, su elección como encarnación del mal, como los personajes malvados necesarios para el desarrollo de la acción en cualquier aventura que se precie, responde a la idea transmitida por las fuentes literarias antiguas. Los griegos nos transmiten una imagen de los fenicios que responde a comerciantes y piratas sin escrúpulos. Los romanos no se cansaban de clasificarlos como la ‘perfidia púnica’. Pero, no debemos olvidar que fue también el pueblo fenicio el creador del alfabeto y el hacedor de instituciones sociales y políticas evolucionadas<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> Proadela llega a decirle a la jovencísima Neo: “*las mujeres debemos estar unidas y protegernos*”. Serán ellas, las mujeres tartesias y cartaginesas, las únicas en lograr buenas relaciones entre los dos grupos enemistados tartesios y fenicios.

<sup>36</sup> Tradicionalmente se ha aceptado que el étnico ‘fenicio’ –*phoinikes* en griego- significaba algo similar a ‘de color rojo’. Se produce entonces una identificación entre rojo y fenicio, que puede responder a una asociación concreta con el color púrpura, pero también metafórica con lo sangriento e incluso cruel, Guzmán/ Gómez Espelosín/ Guzmán, *Iberia...*, 65.

<sup>37</sup> Guzmán/ Gómez Espelosín/ Guzmán, *Iberia...*, 65.

No hay duda de que este icono de los fenicios, distorsionado y no ajustado del todo a la realidad, ayudó en la elaboración de su mito en etapas históricas posteriores, incluidas la actual. Pero también lo hizo su pertenencia a ese grupo de antiguas culturas que destilaban cierto encanto por lo que tenían de poco conocidas, cierto halo de misterio por lo que poseían de legendarias.

Algo similar ocurre con los griegos, en especial con los colonos griegos. Y sin embargo, en nuestro *Tartessos*, éstos son los elegidos para desempeñar el papel de aliados de Argantonio y, como consecuencia, el de enemigos de los fenicios. Si bien, como ya adelantamos, el viaje de Colaios de Samos a Tarteso es el punto de partida de la narración y los comerciantes helenos aparecen en las tres entregas de la serie, será en la última, *Odisea en Iberia*, donde ostenten un mayor protagonismo. Serán los habitantes de Mileto los primeros en conseguir un tratado de comercio con Argantonio, aunque en la realidad histórica, según Heródoto<sup>38</sup>, sean los foceos quienes comercien con el monarca tartesio y quienes abran una ruta comercial hacia Occidente desde inicios del siglo VI a.C., extremo este último que ha podido ser comprobado arqueológicamente<sup>39</sup>.

Las dos únicas fundaciones griegas bien conocidas y atestiguadas en la Península Ibérica son Ampurias y Rosas, que curiosamente no parecen tener un papel destacado en la apertura de la ruta hacia Tarteso. No se ha tenido constancia arqueológica hasta el momento de nuevas implantaciones de carácter permanente en otros lugares de la costa. Sin embargo, como ocurre con Tarteso, sabemos de sus nombres a través de las fuentes griegas antiguas. Parece que se crean así, de forma paralela al proceso de mitificación de la ciudad de Argantonio, nuevos lugares míticos de origen griego; enclaves como Hemeroscopio, Akra Leuké o Mainake se han convertido en ciudades fantasma, puesto que la investigación arqueológica aún no ha sido capaz de proporcionar una identificación clara de dichos enclaves con yacimientos concretos.

Nuestro cómic aprovecha esa faceta misteriosa de la colonización griega para crear dentro de su lenguaje específico una iconografía espacial en el viaje de la expedición de Eladio de Mileto hacia Tartessos. A su llegada a la península Ibérica, recalcan en Hemeroscopión y llegan a fundar Mainake como cabeza de puente para el comercio con los tartesios (fig. 6). Pero dentro de esa misma iconografía geográfica, aparecen también como hitos territoriales fenicios: Abdera, Sexi y el mismísimo templo de Hércules en Gadir.

<sup>38</sup> En *Historias*, I.163, nos habla de esta amistad entre los foceos y Argantonio, del carácter único y personal del anciano monarca y del aspecto de las murallas de Tarteso.

<sup>39</sup> A lo largo de la costa oriental andaluza y más concretamente en la ciudad de Huelva, se han documentado huellas arqueológicas que nos hablan de la presencia de diferentes colectivos griegos, de los que formarían parte foceos y samios, Ruiz Mata, "*Tartessos...*", 2.

Pero además, en el guión de *Odisea en Iberia*, se acude a ciertos ineludibles iconos de la cultura de la Hélade. En la nave que parte de Mileto hacia Tartessos, se embarcan tres personajes arquetípicos de la sociedad griega antigua elegidos premeditadamente como tales por el guionista de la historieta: el expedicionario Eladio –‘el que vino de Grecia’-, el comerciante Tolomeo, y el filósofo Tales de Mileto<sup>40</sup>. Este último, primer filósofo en el sentido moderno, se convierte en el cómic en un icono que trasciende su significado más concreto, como ocurre a menudo en el lenguaje del arte secuencial del tebeo, y se transforma en símbolo de la sabiduría de la cultura helena. Es más, sus habilidades en la medición de la altura de una pirámide a través de las sombras que proyecta y en la predicción de un probable eclipse de sol, sirven para enriquecer la trama de la historia. Este carácter simbólico del pensador Tales de Mileto, se ve reforzado aún más mediante el dibujo, al ser creado a partir de la caricatura de Jan, autor del cómic de Super López y uno de los grandes de la historieta española actual.

Fuera de la expedición, aunque relacionado con ella, y para reforzar aún más la imagen que quiere transmitirse de la mentalidad helena y al mismo tiempo aumentar el interés de la aventura de los griegos en Iberia, se acude al Oráculo de Delfos. Las características de la ubicación del Templo de Apolo, la mitología relacionada con él –Apolo dando muerte al dios Pitón- y la profecía de la Pitonisa junto al *omphalos* –centro del mundo-, resultan sumamente atrayentes para nuestra mentalidad occidental del siglo XXI, al mismo tiempo que los misterios que rodean el ritual garantizan su carácter mítico y, por tanto, su atractivo (fig. 7).

Pero la filosofía, la ciencia o la religión no son las únicas manifestaciones culturales griegas que interesan a los tartesios. La escultura como expansión artística –cuya influencia en la escultura de Iberia en época prerromana está atestiguada arqueológicamente- es utilizada por Argantonio, de la misma manera que lo hacían los gobernantes helenos. Incluso hay un guiño al legado clásico en época helenística, al crear una escultura del monarca tartesio a la manera del Laoconte.

## EL PROPÓSITO.

En palabras de McCloud, “*Cualquier artista que realice cualquier trabajo en cualquier medio, siempre dará los seis pasos que le ayuden a recorrer el camino de la creación, tanto si es consciente como si no. Todos los trabajos empiezan con un propósito, todos toman una forma y todos tienen un estilo; todos cuentan con una estructura; todos requieren una cierta destreza, todos presentan una superficie*”<sup>41</sup>.

El cómic de *Tartessos* tiene un lenguaje sencillo, icónico, subjetivo y específico. Pero ¿cuál es su propósito a parte de divertir?. En su forma, en su estilo, en su su-

<sup>40</sup> Nájera, P., *Tartessos. Odisea en Iberia*, Córdoba 2007, 49.

<sup>41</sup> McCloud, *Entender el cómic...*, 182.

perficie en suma, no puede por más que recordarnos a la serie gala de *Astérix*<sup>42</sup>. Ambos mitos, Astérix y Tartessos se muestra entonces como escritura palimpsesto, al estilo de Alary<sup>43</sup>: detrás de cada álbum hay huellas de algo más antiguo sobre lo que se apoya la obra para llevar a cabo su propósito.

Astérix y su inseparable Obélix se convierten en símbolo de la resistencia nacional. Se definen así mismo como “*desagradables y quejumbrosos, somos indisciplinados y peleadores, queremos a nuestros amigos... Somos galos*”. Para ellos es primordial la definición de su identidad, la manera de verse a sí mismos y frente a los otros. El fenómeno de Astérix se percibe como un constante reforzador de la cultura francesa, frente a las sucesivas invasiones de su territorio por parte de bárbaros, romanos y nazis. Transmite la capacidad del pueblo francés de adaptarse a cualquier situación sin perder su identidad<sup>44</sup>.

*Tartessos*, por su parte, se adapta a una forma y adopta mitos heredados de la formación clásica de nuestra cultura occidental por varias razones. Aparentemente nuevos y antiguos estilos participan eficaz y plenamente en reforzar una cohesión colectiva, occidental primero –griegos y tartesios frente a orientales-, hispana después –iconos simbólicos nacionales- y andaluza por último –Tarteso-.

No parece casual pues, que en la búsqueda de una ambientación histórica para un guión de aventuras de ficción, se elija el reino tartesio como escenario, más teniendo en cuenta el origen andaluz de los creadores del cómic. Ni lo es la adjudicación del papel de los ‘buenos’, aliados de Argantonio, a los colonizadores griegos, ni la asignación del rol maléfico a los colonos fenicios.

La bondad, en todos los sentidos, de helenos frente a fenicios y cartagineses es patente en toda la serie, aunque más acusada aún en el último volumen, donde, como ya hemos comentado, se echa mano de iconos y arquetipos griegos que no hacen otra cosa que reforzar la idea de supremacía cultural de la Hélade con respecto las comunidades orientales y norteafricanas.

La identidad hispana –y la andaluza en consecuencia- se ve reforzada, primero, por la adopción de leyendas griegas que legitiman la monarquía tartesia a través del mito, pero cuya intención originaria era precisamente justificar la ocupación de las costas del suroeste de la Península Ibérica por parte de los colonos griegos. El reino tartesio aparece entonces como legítimo heredero de la cultura occidental, y con él, los hispanos y los andaluces.

---

<sup>42</sup> Son varios los guiños hacia la obra de Urdezo y Goscini: el poblado celta de las Casitérides de *La ruta del estaño* y más directamente en *La espada de Crisaor*, donde, en el puerto galo de Massalia, un personaje calcado a Obélix exclama: “*están locos estos tartessos*”.

<sup>43</sup> Alary, V., “La historieta en España: del presente al pasado”, en: Ballesteros, A./ Altarriba, A., *La España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*, Madrid 2001, 63.

<sup>44</sup> Padilla, D., “Cómic e identidad social”: [www.sepiensa.net](http://www.sepiensa.net).

Pero, también se produce el proceso contrario. Ciertos mitos hispanos actuales se transportan al pasado: las corridas de toros celebradas en Tartessos, el aspecto de bandido de serranía andaluza de los turdetanos, la elección de determinados hitos de la arqueología española –El Carambolo, Cástulo, Castro Ortegá, ...– como inspiración para los enclaves implicados en las aventuras narradas, la utilización de la falcata ibérica como arma generalizada en toda la península, incluso la caracterización de algunos personajes de la cultura española, pero sobre todo andaluza, como algunos de los protagonistas corales. Se refuerza así la identidad y cohesión buscadas.

No obstante, dejando a un lado esa tentación de rescatar el pasado glorioso con el fin de reforzar ciertas identidades locales o nacionalistas, el vocabulario icónico de esta caricatura fantástica, con planteamientos atrevidos e imaginativos, ofrece grandes posibilidades de aprendizaje de antiguas culturas, una mejor comunicación de ciertas ideas y una mayor atracción hacia el conocimiento del pasado.

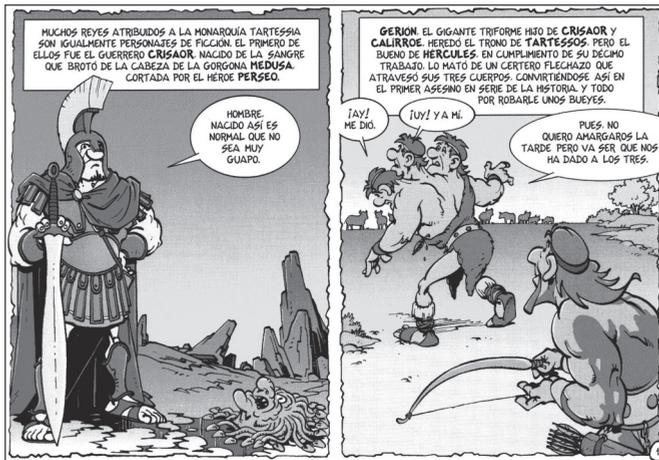


Fig. 1.- Narración de los mitos de Crisaor y Gerión.



Fig. 2.- Personajes del reino de Tartessos.

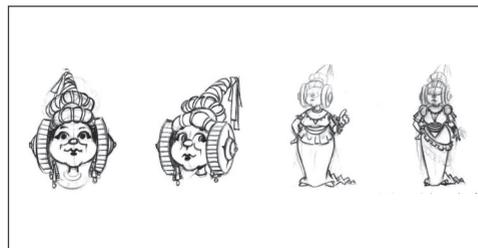


Fig. 3.- Diseño del personaje de la reina Anarkía.



Fig. 4.- La cartaginesa Proadela frente al rey Nabucodonosor.



Fig. 5.- Arbakala, icono de la perfidia fenicia.



Fig. 6.- Fundación de Mainake.



Fig. 7.- Consulta al Oráculo de Delfos.

## ASTÉRIX EN HISPANIA: REALIDAD HISTÓRICA O REALIDAD CARICATURIZADA

MIGUEL ÁNGEL NOVILLO\*

### *Resumen.-*

Se presenta en las siguientes páginas un estudio sobre la veracidad histórica y los intereses vertidos por Goscinny y Uderzo en el cómic de *Astérix en Hispania*. Analizamos los personajes, los marcos geográficos y temporales, los acontecimientos más relevantes o las identidades socioculturales. Se indican también las relaciones e intereses que España y Francia guardaban en los años 60.

### *Riassunto.-*

Si presenta nelle successive pagine un analisi sulla veracità storica ed i interessi versati per Goscinny ed Uderzo nel comic di *Astérix en Hispania*. Analizziamo i personaggi, i cornici geografici ed temporali, i successi piú rilevanti oppure le identite socioculturale. Anche si presenta i relazioni ed interessi che Spagna e Francia custodiavano in anni 60.

*Palabras clave:* Astérix, Hispania.

*Parole chiave:* Astérix, Hipania.

### **INTRODUCCIÓN.**

Bien es sabido por todos que el cómic puede ser utilizado como fuente histórica y como una herramienta auxiliar para la enseñanza de la Historia. En este sentido, afirmamos que en las historias de René Goscinny y Albert Uderzo cualquier parecido con la realidad histórica es más que una mera coincidencia debido, en parte, a la grandísima labor de documentación llevada a cabo por sendos autores. Ni mucho menos queremos decir con estas palabras que sus obras sean auténticos libros de Historia totalmente fieles con la realidad histórica, aunque, no empero, hemos de reconocer que en numerosas ocasiones el uso de los comics de Astérix en las aulas puede ser

---

\* Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia Antigua.  
Correo electrónico: ma\_novillo\_17@hotmail.com, manovillo@ghis.ucm.es

más que beneficioso por su alto contenido didáctico<sup>1</sup>. Los autores no pretenden en ningún momento que sus historias sirvan de libro de cabecera para comprender la historia de Roma. Aunque bastante fieles a los hechos, pues Goscinny y Uderzo cuidaron hasta el último detalle para ubicar sus argumentos en la realidad histórica de la antigua Roma, consiguieron una “historia paralela” presentando de una forma caricaturizada dicha historia para acercar de una forma revolucionaria la Historia de Roma al lector. Por ello, hemos de guardar cierta cautela a la hora de leer e interpretar las historias relatadas por estos dos autores.

Con este título pretendemos en las siguientes páginas realizar una radiografía de la veracidad histórica y de los fines e intereses vertidos por los autores en el cómic de *Astérix en Hispania*<sup>2</sup>. Viñeta por viñeta, trataremos en primer lugar de cerciorarnos hasta qué punto es fiel la Hispania Romana e Indígena presentada por los autores viendo con ello qué veracidad histórica guarda el cómic con los hechos acaecidos. En segundo lugar, analizaremos a los personajes principales de la historia tratando de despejar el significado y función que guarda cada uno de ellos. En este sentido, también analizaremos cuestiones como la veracidad geográfico-temporal, las identidades socioculturales, la arquitectura y el urbanismo, así como las indumentarias de los principales personajes. En tercer lugar, analizaremos las relaciones y los intereses que Francia y España guardaban a finales de la década de los años 60, es decir, turismo, industria, fomento o folclore, momento en que fue escrito el cómic (concretamente en 1969).

Pretendemos, por tanto, obtener una serie de datos y conclusiones analizando dos épocas, esto es, la vivida por los personajes del cómic y la vivida por los propios autores. Del mismo modo, pretendemos analizar dos marcos geográficos: por un lado la Hispania del siglo I a.C.; por otro lado la España tardofranquista y la Francia de finales de los años 60. Intentamos saber también cómo era vista la Antigüedad a mediados del siglo XX por estos dos países<sup>3</sup>. Con ello buscamos el poder determinar la veracidad geográfica y temporal presentada por Goscinny y Uderzo. Para ello nos vamos a servir del contraste de diversos materiales.

Así pues, realizaremos un análisis comparativo de los personajes del cómic con los protagonistas y las tendencias más importantes de mediados del siglo XX en

---

<sup>1</sup> Vid. García Sanz, O., *Están locos estos romanos: lecturas de Astérix para el aula y otras experiencias materiales*, Madrid 1993; Leoné, S./ Capistegui, F.J., “El uso de los comics para la enseñanza de la Historia en el aula: algunas propuestas”: *Congreso Internacional de Historia Fuentes Orales y Visuales: investigación histórica y renovación pedagógica* (Pamplona 2005), Pamplona 2005. Se tratan de obras que logran una aportación muy positiva a la divulgación histórica con la no sólo dependencia de fuentes grecolatinas.

<sup>2</sup> Goscinny, R./ Uderzo, A., *Asterix en Hispania*, ed. Círculo de Lectores, Barcelona 2000.

<sup>3</sup> Para estudiar la concepción de la Antigüedad durante el régimen franquista es muy útil la obra de Wulff, F./ Álvarez Martí-Aguilar, M. (eds.), *Antigüedad y franquismo (1936-1975)*, Málaga 2003.

Francia y en España, de los acontecimientos históricos más significativos, del folclore, del urbanismo y de la arquitectura, así como de las identidades socioculturales.

En suma, tratamos de aportar una serie de ideas que ayuden a comprender un poco mejor los intereses vertidos por los propios autores en el cómic al igual que los intereses de los países involucrados en el argumento. Finalmente intentamos determinar el grado de veracidad histórica de la obra de Goscinny y Uderzo con la auténtica realidad histórica.

### ¿REALIDAD HISTÓRICA O REALIDAD CARICATURIZADA?

Lo que pretendemos alcanzar, entre otros objetivos, a lo largo de estas páginas es el poder demostrar que detrás de la imagen primaria de la viñeta existen en un segundo plano elementos que nos ofrecen en numerosas ocasiones una información muy valiosa sobre una realidad histórica determinada. Es decir, a través de la imagen los autores quieren decir algo más de lo que en realidad vemos a primera vista<sup>4</sup>. Stoll ya analizó el cómic de *Astérix el Galo* desde el punto de vista semiológico ofreciéndonos, a su vez, pinceladas de un análisis histórico de la obra<sup>5</sup>. Su trabajo nos servirá de apoyo para la realización del análisis que nos proponemos llevar a cabo.

Si echamos un simple vistazo a toda la obra de Goscinny y Uderzo descubrimos como la Historia (en nuestro caso la Historia Antigua) sirve de telón de fondo para referirse a una gran variedad de temas contemporáneos. En la historia que vamos a analizar, *Astérix en Hispania*, los autores, como en otras muchas ocasiones<sup>6</sup>, presentan a los antepasados de los españoles de una forma caricaturesca explotando los estereotipos identitarios y los tópicos de la identidad, la sociedad, la cultura y el folclore nacional.

Analizando viñeta por viñeta, y tomando como inicio de nuestro análisis el marco geográfico y temporal, hemos de preguntarnos si los autores reflejan fielmente Hispania y Roma. Pues bien, la acción de la historia se desarrolla poco después de uno de los acontecimientos históricos más relevantes de la crisis tardorrepública. El acontecimiento al que nos referimos es la victoria de Julio César sobre los pompeyanos en Munda (marzo de 45 a.C.), momento en el que éste ya estaba consolidado en el poder. Los autores reflejan con esmero a un victorioso Julio César preocupado por conservar el orden por él establecido y ansioso de hacerse con el control de los últimos núcleos insurgentes de Hispania. Se trata del único acontecimiento histórico, junto con la celebración del triunfo de Julio César sobre Vercingétorix, al que Goscinny y Uderzo hacen mención, siéndoles suficiente para situar cronológica y geográfica-

<sup>4</sup> Blázquez, J./ Roldán, L. (eds.), *La cultura ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. Las colecciones madrileñas*, Madrid 1999.

<sup>5</sup> Stoll, A., *Astérix. L'épopée burlesque de la France*, Bruxelles 1978.

<sup>6</sup> Vid. *Astérix y los godos*, *Astérix en Bretaña*, *Astérix en Bélgica* o *Astérix en la India*.

mente la acción de la historia por ellos narrada. Es decir, el resto de la historia narrada por los autores no es más que pura ficción sin que existan más alusiones a acontecimientos históricos.

Los protagonistas de esta historia pertenecen a un pueblo de insurgentes situado en las inmediaciones de Munda y de difícil identificación. Aunque en el cómic aparezcan tanto la Galia de César y el poblado de Astérix, marcos geográficos en los que no nos vamos a detener, la acción tiene por escenario la Hispania del año 45 a.C. Los autores interpretan la marítima como la mejor de las vías para llegar de la Galia de Astérix a Hispania, pues la terrestre en época tardorrepublicana era todavía bastante precaria y los Pirineos representaban un gran obstáculo que superar. Sería ya con Octavio Augusto y con la dinastía de los Julio-Claudios con quienes empieza a desarrollarse realmente la red de calzadas en todo el territorio hispano.

Los autores manifiestan en más de una ocasión la precariedad de las vías de comunicación de Hispania y el esfuerzo de sus gentes por mejorarlas (fig. 1). Si somos conscientes de que Goscinny y Uderzo utilizan la Historia Antigua como vehículo para aludir de forma caricaturesca a temas contemporáneos, comprendemos entonces que lo que en realidad se está representando no es sino el estado de las vías públicas con las que contaba España a finales de los años 60 y sus esfuerzos por mejorarlas con motivo de los crecientes ingresos que estaban generando el turismo y de cara a la progresiva industrialización del país<sup>7</sup>.

El paisaje hispano queda constatado a través de las alusiones a varias ciudades de la Hispania del siglo I a. C. como los casos de *Corduba*, *Munda*, *Hispalis*, *Pompaelo*, *Cauca* o *Salmantica*.

En cuanto al poblado indígena que nos presentan los autores, patria de uno de los protagonistas de la historia, no aparece ninguna viñeta que refleje el interior del poblado. Las viñetas se limitan a presentarlo como un poblado amurallado situado en alto dotado de un foso y varios sistemas defensivos como empalizadas y torres con hombres vigilando de un lado a otro (fig. 2). En líneas generales, podemos afirmar que este tipo de asentamientos fueron modestos y seguían programas urbanísticos regulares. La arquitectura era elemental y poco tipificada utilizando zócalos de piedra sin tallar, ladrillos y techumbres de fibras vegetales y barro. Además, en este tipo de

---

<sup>7</sup> Aunque sumida en muchos aspectos en la precariedad, España buscaba una estabilización de la economía y de las infraestructuras por medio de la liberalización de la economía y la apertura de los mercados españoles al exterior, el empleo de políticas monetarias racionales, la modernización tecnológica y la mejora de las inversiones extranjeras. En lo que respecta al estado de la red de carreteras, el Ministerio de Obras Públicas, a cuyo frente se encontraba en aquellos años Federico Silva Muñoz, comenzó a partir de 1967 la remodelación del trazado de carreteras iniciando la construcción de las primeras autopistas de peaje. Con ello se podía mejorar en gran medida los accesos a los principales destinos turísticos, pues a partir de este momento el turismo se convirtió en una de las principales fuentes de ingresos para España.

asentamientos no existe una clara jerarquía en las viviendas. De este modo no existe una clara diferenciación de los edificios cívicos y religiosos. Todo lo contrario ocurría en las necrópolis donde sí existía una diferenciación en cuanto al estatus social del difunto.

La dirección estaba en manos del jefe-fundador, quien era a su vez el máximo responsable de la defensa y el buen funcionamiento del poblado. No obstante, entre los habitantes no existe una jerarquía fuertemente marcada. Eran fundamentalmente guerreros, aunque también existían personas encargadas de las labores agrícolas, de la caza, del trabajo de los metales o de la artesanía. Aunque los autores no entren en detalles acerca de cómo eran los poblados indígenas del sur de Hispania, muestran de una manera acertada como estos estaban situados en pequeñas lomas dotadas de varios sistemas defensivos en los que la arquitectura de las viviendas y la urbanística era bastante simple y modesta. Además, el número de los habitantes de los poblados no era muy elevado<sup>8</sup>. Se presenta así a un núcleo indígena negado a la sumisión del poder de Roma.

En lo que respecta al urbanismo y a la arquitectura de las viviendas hispanas del territorio romanizado, empezaremos por analizar el albergue de la montaña en el que Astérix y Obélix hacen una pausa antes de dirigirse a *Pompaelo*. Cualquier parecido de esta construcción con la realidad histórica es pura casualidad ya que esta construcción guarda más parecido con un albergue alpino actual que con una construcción típicamente romana. Esta construcción de disposición cuadrangular está totalmente compuesta de piedra, cuenta con un techo a dos aguas con troncos de madera y cuenta con una chimenea muy pronunciada. Los marcos de ventanas y puertas se ven reforzados con maderos y toda la estructura se ve reforzada por distintas vigas y pilares de madera. Es por ello por lo que guarda más parecido con una construcción actual de una casa de montaña que con una casa o granja romana del siglo I a.C.

Otro elemento a destacar es el de los molinos de viento. Podemos afirmar con toda seguridad que estos dispositivos no existieron en la civilización romana y que los autores los utilizan como uno de los elementos más significativos de la identidad española.

Son en las viñetas relativas a la celebración de las procesiones donde mejor podemos observar la arquitectura y urbanística de las ciudades hispanorromanas<sup>9</sup>. Aunque parezcan pueblos andaluces con casas totalmente encaladas, los autores han sabido plasmar el concepto de ciudad amurallada con calles principales rectas y bien traza-

---

<sup>8</sup> Bendala, M., *Tartessos, iberos y celtas: pueblos, culturas y colonizadores de la Hispania antigua*, Madrid 2000, 183-198.

<sup>9</sup> Para mayor información consúltense Abascal, J.M./ Espinosa, U., *La ciudad hispano-romana. Privilegio y poder*, Logroño 1989; Keay, S. J., *Roman Spain*, London 1988; Mangas, J., *Aldea y ciudad en la Antigüedad hispana*, Madrid 1996.

das, edificios cívicos y religiosos, y viviendas de varios pisos conocidas en latín con el nombre de *insulae*.

Por otro lado, el circo romano que aparece al final de la historia nos recuerda más a una plaza de toros que a un circo romano tanto por su disposición y composición como por su funcionamiento (fig. 3).

En el momento en que hablamos de cómo eran los poblados indígenas e hispanos del siglo I a. C., nos vemos igualmente en la obligación de ver cómo era la vida y el trabajo en estos poblados como realidad sociológica. En el cómic se presenta a los indígenas como una sociedad guerrera y agrícola, mientras que a la población hispana romanizada se la ve como una población rural en vías de desarrollo e industrialización. Pero ¿era esto así, o han querido trasladar los autores la situación económica de la población española de mediados del siglo XX al siglo I a.C.? Estamos dejando patente a lo largo de este escrito que son varios los ejemplos en los que Goscinny y Uderzo transportan varios aspectos del presente que están viviendo a la Roma de Julio César. Por ello no vamos a poner en duda si ésta era o no la situación real de la economía española de la década de los 60. Lo que sí hemos de plantearnos es cómo y de qué vivían estas gentes en el siglo I a. C., y si la imagen presentada por ambos autores guarda o no cierto parecido con la realidad histórica.

En el cómic, los miembros del poblado indígena no aparecen trabajando en ningún momento. Solamente vemos a una mujer desempeñando labores agrícolas arando el campo (fig. 4). Estas gentes subsistían fundamentalmente de las labores agrícolas y de la caza, aunque los poblados próximos a la costa también vivían de los productos del mar. La dieta estaba compuesta principalmente de cereales, legumbres, hortalizas y frutas. También consumían, aunque en menor proporción, carne (fundamentalmente de ovicápridos) y pescado. El aceite y el vino eran productos que no abundaban debido a su elevado coste optando en estos casos por grasas animales y por una bebida hecha a base de cereales fermentados parecida a la cerveza.

En lo que concierne a los personajes no vamos a analizar aquí a los del poblado galo de Astérix o a Julio César y a sus centuriones por haber sido ya objeto de estudio de varias investigaciones<sup>10</sup>. Nos centraremos, por tanto, en los personajes más relevantes y pintorescos que aparecen en esta historia tratando de ver lo que los autores han querido decir a través de ellos.

Llama mucho la atención que los personajes de naturaleza hispana presenten en sus nombres el sufijo *ez*, que significa hijo de. Como ejemplos, tenemos los casos de Sopalajo de Arrierez, Acelerez o Fandanguez. En cualquier caso, el sufijo *ez* sirve para confirmarnos que estamos ante un hispano. Al igual que con el sufijo *ix* en el caso de los galos, en este caso los autores utilizan un nuevo sufijo para identificar a la po-

---

<sup>10</sup> Vid. Van Royen, R./ Van der Vegt, S., *Astérix y la historia real*, Barcelona 2000; *Los viajes de Astérix*, Barcelona 2003; *Astérix en Atenas. A por el oro olímpico*, Barcelona 2004.

blación de origen hispano. Sin embargo, a diferencia del caso galo en el caso hispano no se han documentado nombres que terminen en *ez*.

El primer personaje que vamos a analizar es el de Sopalajo de Arrierez y Torrezno, es decir, el jefe del poblado indígena asediado por las tropas romanas de César. Junto a él también aparecen representados otros miembros del poblado y el hijo de aquél. Todos ellos guardan el mismo atuendo como si fueran fotocopias de un mismo patrón. La representación del jefe indígena y de los habitantes del poblado hace plantearse si es o no verídica. El jefe aparece como el jefe-fundador del poblado y director del buen funcionamiento del mismo. Los autores han acertado presentándolo así, pues este tipo de poblados contaban con un jefe-fundador (*aristos*) de quien dependía el funcionamiento del poblado. Menos acertada, aunque quizás de forma intencionada, es la indumentaria con la que los autores han querido representar al jefe, a su impertinente hijo y a los habitantes del poblado indígena ya que los visten como si fueran auténticos toreros (fig. 4). Lo único que corresponde a la indumentaria puramente indígena es la espada que portan todos los personajes del poblado. Ni mucho menos iban descalzos, llevaban cascos con cuernos de toro o chalecos y mallas como los toreros actuales. En realidad, los indígenas del sur de Hispania calzaban sandalias de esparto, vestían túnicas de lino y lana, así como mantos dotados de fíbulas para su sujeción (túnicas cortas para los hombres y largas para las mujeres). Del mismo modo llevaban complementos de paño y cuero dependiendo del estatus social de cada uno. Además, las espadas sólo eran portadas por los miembros pertenecientes a las más altas esferas de la sociedad encargadas de la defensa del poblado<sup>11</sup>. Por otra parte, la honda con la que aparece Pepe al comienzo de la historia es más propia de los pueblos baleáricos que de los del sur de Hispania.

En cuanto al hijo del jefe indígena, Pepe, no es sino una figuración de la astucia y la picaresca de un muchacho del momento por conseguir lo que quería. Al igual que su padre y el resto de los personajes del poblado indígena, comparte las mismas características en cuanto a comportamiento e indumentaria. Los autores hacen que este personaje, al igual que el resto de los habitantes del poblado íbero, pronuncien una palabra típica del lenguaje español y más en particular de la fiesta nacional, esto es, *olé*. Con este recurso, los autores dan de forma humorística claros ejemplos de los tópicos existentes sobre los españoles en el país vecino. Además, y al igual que en el caso galo, entre ellos también son comunes los juegos de palabras<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Bendala, M., *Tartessos ...*, 197.

<sup>12</sup> Fernández, M./ Gaspín, F., "Astérix en español y/o la opacidad de la traducción de un código cultural" en Donaire, M. L./ Lafarga, F. M., *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Madrid 1991, 93-95.

Paralelamente, en lo que concierne a la escritura que aparece en las viñetas referentes a los negocios hispanos o al poblado indígena, observamos que en este caso no aparecen en latín como en las viñetas de otras historias sino que la escritura elegida es simplemente el castellano sin que existan referencias al ibérico o a latín.

Podemos apreciar como los autores presentan al indígena hispano repleto de tópicos y estereotipos, modo en el que en realidad hemos sido vistos por otros países hasta no hace mucho. Observamos que a través de los personajes que Goscinny y Uderzo insertan en esta historia se logra explotar los estereotipos identitarios españoles así como los rasgos más característicos del folclore y la cultura española.

Otro personaje de gran calado en la historia es el anciano general romano encargado de mantener el orden en toda Hispania (fig. 5). Si revisamos toda la obra de Astérix podemos afirmar que el título de general no aparece en ninguna otra. Vestido en todo momento con el atuendo militar de gala, este personaje actúa de forma despótica y autoritaria en su corta intervención. Si nos proponemos ver algo más allá de la imagen y somos conscientes de que la historia narrada por Goscinny y Uderzo sirve como telón de fondo para tratar de forma caricaturesca aspectos y temas contemporáneos a ellos, ¿es posible ver en este personaje una figuración de Francisco Franco?

Muy en relación con este último se encuentran los soldados romanos que ejercen su servicio militar en Hispania (fig. 6). A diferencia del resto de soldados romanos que aparecen en otras historias de R. Goscinny y A. Uderzo, los soldados de *Astérix en Hispania* van ataviados con un pañuelo rojo en el cuello y vestidos con una túnica azul como si de la misma camisa falangista se tratara. Contemplamos una vez más como los autores vuelven a figurar en su historia a un colectivo del siglo XX. No empero, los soldados presentados en esta ocasión siguen siendo tan patéticos como los soldados del resto de historias cumpliendo siempre sus cometidos y sumisos a las órdenes de su superior. En cuanto a la indumentaria, somos de la opinión de que no es totalmente verídica con la realidad histórica. En el cómic vemos a los legionarios romanos dotados con armaduras de placas superpuestas, cuando en realidad este tipo de defensa es bastante posterior a la época de Julio César<sup>13</sup>. Los soldados de César estaban dotados de una cota de malla que se colocaban encima de la túnica. Además, calzaba sandalias, llevaba casco y portaba un pañuelo alrededor del cuello. Su armamento estaba compuesto por una espada corta (*gladius*), una lanza (*pilum*) y un escudo (*escutum*)<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Quesada, F., "Romanos de Astérix": *La Aventura de la Historia* 73, 2004, 101-102.

<sup>14</sup> Hacquard, G., *Guía de la Roma Antigua*, Madrid 1995, 82.

Al igual que en otras historias de Astérix, en este caso también aparecen los piratas a los que los galos logran derrotar sin ningún problema y gracias a los cuales logran aprovisionarse. Al parecer estos piratas aparecen en aguas cercanas al Cantábrico donde era muy probable la existencia de los mismos al estar la situación muy controlada en aguas del Mediterráneo tras la victoria de Cn. Pompeyo Magno sobre los piratas cilicios en 67 a.C.<sup>15</sup>.

También desempeñan un destacado papel el conjunto de hispanos residentes en las ciudades romanizadas. Con estos personajes (pastor, tabernero, posadero, carretillo, pueblerinos, etc.) los autores quieren representar a la población española de finales de los años 60, comunidad que ansiaba la modernización de un país que gracias al creciente turismo y a la explotación de las tradiciones populares estaba consiguiendo unos ingresos que iban a permitir el despegue económico. En lo que concierne al aspecto estético de dichos personajes, diremos que es muy similar al presentado por la población de Roma (pues ya estaban totalmente romanizados) aunque, eso sí, bastante más rurales (en la mayoría de las viñetas los hispanos son representados como la población rural andaluza de mediados del siglo XX). Estos personajes ejercen sus labores en el campo, en la restauración y en la reparación de las calzadas. En realidad, la población hispanorromana de finales del siglo I a.C. desarrollaba todo tipo de labores en función de su status social (trabajo en las minas, trabajo rural, trabajo artesanal, administración, etc.).

Ahora bien, si hay unos personajes por medio de los cuales los autores logran reflejar el despegue económico y social de la España de finales de los años 60, esto lo consiguen por medio de los turistas galos, godos o bretones que aparecen en el cómic. Emulando a sus descendientes franceses, alemanes o ingleses estos personajes, al igual que en la actualidad, buscaban en Hispania precios más baratos que en sus países de origen, sol, folclore o exotismo sin reparar demasiado en los costes.

Por otro lado, también destaca el grupo de gitanos con los que se encuentran Astérix y Obélix (fig. 7). Mucho dudamos que ya existieran gitanos en la Hispania del siglo I a.C., pero a través de ellos R. Goscinny y A. Uderzo han sabido explotar muy bien distintos elementos del folclore del sur de nuestro país como varios comportamientos, la música, el baile o el lenguaje popular.

Los tópicos, los elementos y las tradiciones más significativas de la cultura y del folclore español quedan patentes en varias viñetas a lo largo de todo el cómic: el encuentro de Astérix y Obélix con un pastor pirenaico; el encuentro con la figuración burlesca de Don Quijote y Sancho Panza (fig. 8); el posadero andaluz; el grupo de gi-

---

<sup>15</sup> Un papel similar es el desempeñado por los bandidos que asaltan a los protagonistas de camino al sur de Hispania.

tanos (fig. 7); los numerosos carros tirados por burros<sup>16</sup>; la celebración de las fiestas sacerdotales como si de las procesiones de Semana Santa se tratasen (fig. 9); la celebración de juegos circenses con toros como si se tratase de las corridas de toros actuales<sup>17</sup>. Así pues, vemos como a lo largo de la obra existen numerosos ejemplos de elementos del presente llevados de forma caricaturesca al pasado.

Así pues, a lo largo de la historia aparecen definidas varias identidades socioculturales de forma caricaturesca. Por un lado, tenemos a los romanos (con César como paradigma de lo romano) como clase dominante ansiosa de tener controlado todo el territorio conocido y de culturizar y latinizar a toda su población. Por otro lado, contamos con la población romanizada de Hispania quien se ha adaptado con normalidad a los usos y costumbres romanos y a la población indígena de Hispania como representantes de la resistencia contra el orden romano y conservador de las tradiciones<sup>18</sup>.

Finalmente, uno de los aspectos que más nos ha llamado la atención es la presencia en el cómic de varias alusiones a la composición de la dieta hispanorromana. Las gentes de la Hispania del siglo I a. C. consumían preferentemente cereales y los productos de la tierra, aunque también era frecuente el consumo de carne de cerdo, ave y pescado. También aparece en el cómic alusiones al consumo de cerveza, hecho que no es para nada disparatado pues se ha documentado su producción y consumo en toda provincia romana. Además de la cerveza, en el cómic también existen varias alusiones al vino como bebida típicamente consumida por los romanos.

## EPÍLOGO.

A lo largo de estas páginas hemos comprobado como el cómic funciona como instrumento pedagógico en distintos medios, pues en nuestro caso los autores han acercado el mundo de la antigüedad romana a un público muy variado utilizando, paralelamente, la Historia Antigua como telón decorativo para transportar acontecimientos y elementos de la contemporaneidad buscando con ello la crítica y la imagen caricaturesca de la realidad presente. Observamos, igualmente, que los autores esconden

---

<sup>16</sup> Los autores identifican al burro como uno de los elementos más significativos de la identidad española de la década de los 60. Es posible que los autores hayan querido expresar con estas imágenes una pequeña crítica de la situación de precariedad con la que contaban varias provincias españolas a mediados del siglo XX (son muchas las historias en las que los carros aparecen tirados por caballos). En el cómic no sólo aparecen carros tirados por burros, sino que también aparecen auténticas casas rodantes tiradas por burros o por caballos simulando a las caravanas de turistas extranjeros que visitan la geografía española.

<sup>17</sup> Astérix actúa como un auténtico torero dotado de capote para burlar al animal. Con este episodio se logra explotar de nuevo uno de los tópicos más tradicionales del folclore español, es decir, la fiesta nacional.

<sup>18</sup> Valzania, S., "Ai confini dell'imperio" en: Caballo, G./Fedeli, P./Giardini, A., *Lo spazio letterario di Roma Antica*, Salerno 1989, 496-501.

detrás de las imágenes unos mensajes y unas ideas en ocasiones más valiosas que el propio dibujo. En el caso de Goscinny y Uderzo han sabido reflejar excepcionalmente la Roma del siglo I a.C. y sus provincias aunque, eso sí, mediante la explotación de los estereotipos identitarios y tópicos de las sociedades actuales y mediante la crítica de varios aspectos de carácter social buscando con ello la caricatura del presente. Es obvio que detrás del cómic existían unos intereses por parte de los autores de mostrar a España como un país ansioso por desarrollarse y modernizarse. Aunque todavía sumergida en algunos aspectos en la precariedad más absoluta, los autores presentan a España como una tierra rica en recursos y próspera como siglos antes también lo había sido<sup>19</sup>.

A finales de la década de los 60 existía un desequilibrio regional ya que varias provincias españolas seguían económicamente congestionadas en beneficio del desarrollo económico de otras. Igualmente, son momentos en los que España consigue un desarrollo económico y una progresiva modernización e industrialización gracias a los planes de desarrollo. Son también años en los que se dio un relativo fracaso del desarrollo político. Durante este periodo, y en lo que concierne a las relaciones diplomáticas entre España y Francia durante la década de los 60, fue Francia quien marcó la pauta de las relaciones económicas y culturales entre ambos países, pues la Francia de De Gaulle supo ver el potencial económico con el que contaba España en aquellos años (turismo, construcción, industria, recursos naturales, etc.). No obstante, se produjo una situación un tanto peculiar entre ambos países. Mientras las relaciones económicas y culturales se desarrollaban excepcionalmente, las políticas quedaron estancadas<sup>20</sup>. Parece ser que todo este panorama social, económico, cultural y político influyó en cierta medida en la imagen que los autores dieron de España en su obra.

Terminamos esta comunicación expresando nuestra voluntad de interpretar el cómic como herramienta auxiliar de la Historia y, como tal, como una manifestación artística para ser capaces de obtener la mayor información posible de una realidad. En suma, tenemos que aprender a mirar más allá de las imágenes para poder obtener la mayor información posible.

---

<sup>19</sup> Para poder profundizar en cuestiones relativas a los recursos naturales y a la geografía de España en la Antigüedad consúltese Mangas, J./ Myro, M<sup>a</sup> M. (eds.), *Medio físico y recursos naturales de la Península Ibérica en la Antigüedad*, Madrid 2003.

<sup>20</sup> Sánchez Sánchez, E. M., “Franco y De Gaulle las relaciones hispano-francesas de 1958 a 1969”: *SHHC* 22, 2004, 105 ss.



Fig. 1. Goscinny, R./ Uderzo, A.,  
*Astérix en Hispania*, 34.

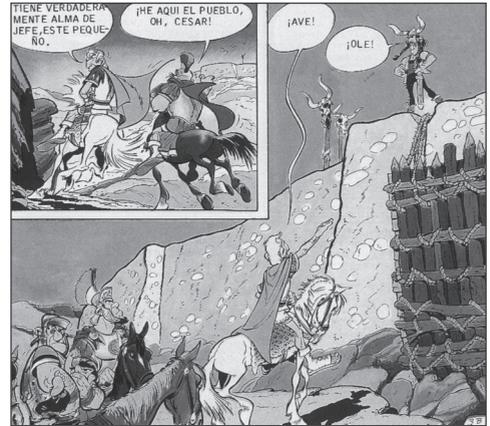


Fig. 2. Goscinny, R./ Uderzo, A.,  
*Astérix en Hispania*, 7.



Fig. 3. Goscinny, R./ Uderzo, A.,  
*Astérix en Hispania*, 45.



Fig. 4. Goscinny, R./ Uderzo, A.,  
*Astérix en Hispania*, 5.



Fig. 5. Goscinny, R./ Uderzo, A.,  
*Astérix en Hispania*, 43.



Fig. 6. Goscinny, R./ Uderzo, A.,  
*Astérix en Hispania*, 9.



Fig. 7. Goscinny, R./ Uderzo, A., *Astérix en Hispania*, 35.



Fig. 8. Goscinny, R./ Uderzo, A., *Astérix en Hispania*, 32.

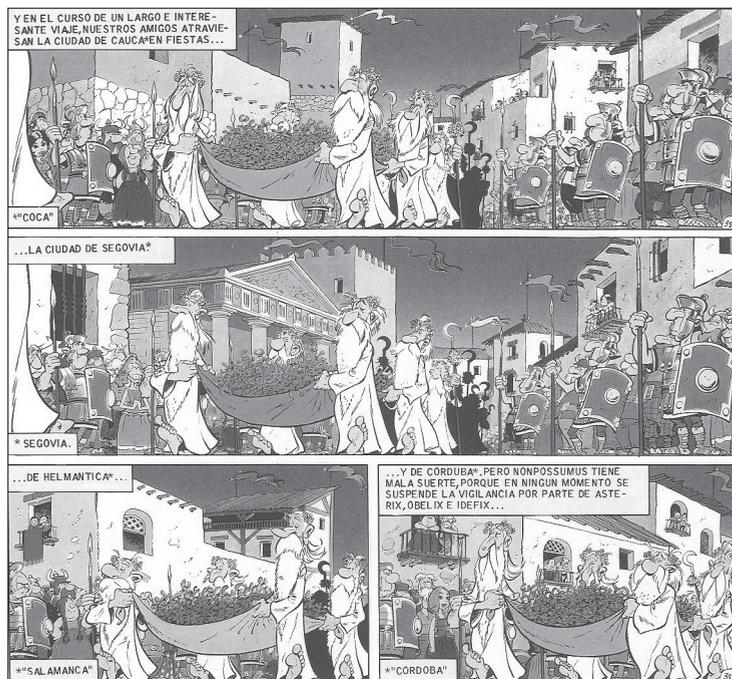


Fig. 9. Goscinny, R./ Uderzo, A., *Astérix en Hispania*, 39.



# DESPLEGANDO EL PEPLO

## UN ENSAYO SOBRE ARTE, MORAL, MODA Y DANZA

ANNA PUJADAS\*

### *Resumen.-*

El sistema de vestir griego basado en un elemento geométrico regular estándar que después se ajusta al cuerpo que lo lleva fue el modelo que cambió la moda femenina y con ella la moral a principios del s. XX. Los fundadores del ballet moderno, liberaron la danza de los constreñimientos del ballet clásico, bailando descalzos haciendo flotar el peplo integrando la caída de la tela en el dibujo del gesto.

### *Abstract.-*

The Greek dressing system based on a geometrically regular and standard element that fitted the body, was the model which changed the woman fashion and the moral at the beginning of 20th Century. The founders of modern dance set free dancing from the ballet classic restrictions. They danced barefoot, floating a peplos, integrating the clothing movements to the drawings of the body gestures.

*Palabras clave:* Arte, Moral, Moda, Danza.

*Key words:* Art, Moral, Fashion, Dance.

En el arte griego el movimiento del alma se transmitía a través de la ropa que con sus infinitos pliegues insuflaba vida a la materia. En el centro del friso del Partenón se representa la escena del pliegue del peplo de Atenea Polias. Este peplo era ricamente bordado por dieciséis mujeres que trabajaban durante nueve meses para ofrendarlo a la diosa durante las Grandes Panateneas, la fiesta más importante de Atenas. El peplo era un quitón, la pieza de vestir básica en la Grecia Antigua, pero de lana. El quitón, esencialmente era un rectángulo con aperturas en el cuello y los brazos que se apoyaba en los hombros a partir de los cuales caía adaptándose libremente a las formas del cuerpo revelándolas sin falsos pudores. El quitón era asexuado, usado tanto por hombres como por mujeres, habitualmente iba acompañado de un

---

\* Universidad Pompeu Fabra (Barcelona), Departamento de Historia del Arte.  
Correo electrónico: anna.pujadas@upf.edu

cordón que permitía ajustarlo según la talla de la persona que lo llevaba. El quitón, como las otras piezas básicas de vestir griegas (himatión, clámide, calymma), eran vestidos genéricos que grababan el perfil singular del individuo que los utilizaba.

Este sistema de vestir basado en un elemento geométrico regular estándar que después se ajusta al cuerpo que lo lleva fue el modelo que cambió la moda femenina y con ella la moral a principios del s. XX. Las actrices Eleonora Duse, Lilian Gish o Lady Diana Cooper, la famosa “duquesa roja”, Elisabeth de Gramont (inspiración de Proust para su Madame de Guermantes), la coreógrafa Natasha Rambova o la bailarina Ruth St. Denis son los iconos de la época que con sus vestidos vaporosos de inspiración griega revolucionaron el mundo de la mujer revelando por primera vez un cuerpo que se había tapado y deformado con todo tipo de artilugios como el corsé y el polisón. Sobre todo, Isadora Duncan, fundadora del ballet moderno, la primera en liberar la danza de los constreñimientos del ballet clásico bailando descalza haciendo flotar el peplo integrando la caída de la tela en el dibujo del gesto.

#### LA ESCENA DEL PLIEGUE DEL PEPLLO.

El peplo o quitón dórico era de lana (fig. 1). El quitón jónico, en cambio, era de lino. Junto con el himatión eran las dos piezas básicas de vestir femeninas. El quitón era una túnica sin costuras tejida entera desde arriba. El himatión era el abrigo de los griegos y estaba simplemente compuesto de una pieza de ropa rectangular. El peplo o quitón dórico era una gran pieza de lana rectangular que se plegaba en dos en el sentido de la altura. La parte vertical cerrada cubría el lado izquierdo del cuerpo y el lado derecho quedaba libre y visible. Los lados opuestos eran reunidos por una aguja, a veces por un punto de costura, y por influencia del quitón jónico, a veces por un botón. El peplo abierto se llevó primero en Esparta, por eso a las espartanas se les daba el sobrenombre característico de “las que enseñan el muslo”<sup>1</sup>.

El quitón jónico era como un peplo pero más ancho y de lino. No era nunca abierto. Cerrado como un tubo por una costura nunca se sostenía con agujas, sino por pequeños puntos de costura o por botones. Como era tan ancho colgaba por encima de los hombros a lo largo de los brazos como si fueran mangas. Plisado, el quitón jónico podía estar marcado por pliegues juntos que eran obtenidos artificialmente con la uña. Era un proceso de plisado trabajoso completado manteniendo los pliegues sujetos por sus extremos durante varias horas como todavía ahora se hace en algunas provincias. Son estos pliegues dentados los que contrastaban vivamente con los peplos que, siendo de lana, se arrugaban mucho menos. La mujer raramente llevaba el peplo corto mientras que el hombre sí solía llevarlo. No siempre era así pero en general podría considerarse este el único signo de diferencia sexual en el vestido<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Losfeld, G., *L'art grec et le vêtement*, Paris 1994, 210-213.

<sup>2</sup> Losfeld, G., *Essai sur le costume grec*, Paris 1991, 241-243.

El vestido griego era igualitario y no indicaba ni rango social ni edad. El vestido griego era un elemento neutro cuando se trataba de distinguir entre ellos los individuos de orígenes sociales dispares. No había vestido típico para los esclavos. Ni tan siquiera los dioses escapaban a esta regla de igualdad del vestido: representados en el arte no se pueden diferenciar por su ropa, únicamente por sus dimensiones o por sus atributos. Lo que el vestido griego tiende a reflejar es un cierto carácter individual: su estilo personal, su cultura, su buen gusto, su educación y, al contrario, sus deficiencias, sus hábitos dudosos, sus penas, su salud.

La escena del pliegue del peplo es un manifiesto del arte griego clásico. Proviene del friso que decoraba el Partenón, vasto tesoro erigido en 447-432 a. C. a la gloria de Atenas y de su divina protectora, Atenea (fig. 2). Esta placa representa el momento culminante de las Grandes Panateneas: la ceremonia de la entrega del peplo sagrado después de transportarlo en procesión a través de la ciudad. Las Grandes Panateneas era un festival jónico que rivalizaba con el dórico de Olimpia. Las fiestas se celebraban cada cuatro años aproximadamente a mediados de agosto. Toda Grecia participaba en el festival, cada colonia y cada ciudad estado enviaban representantes y animales sacrificiales. A parte de la procesión había otras actividades como la competición gimnástica, una carrera de caballos, las danzas pírricas celebrando la victoria de Atenea sobre los gigantes, la elección de los líderes de la procesión, la carrera de antorchas, una regata, el torneo de rapsodas y el verdadero objetivo religioso de la fiesta, la hecatombe, el sacrificio de los 100 bueyes al culto de Atenea. Uno de los ritos consistía en cargar un nuevo peplo a través de las calles de Atenas para vestir la estatua de madera de olivo de Atenea Polias que estaba en el Erecteion, templo cercano al muro norte de la Acrópolis. El peplo era de color zafrán, bordado con escenas de la batalla entre Dioses y Gigantes en la que Atenea había tomado parte. Al menos ya en el siglo III a. C. se introdujo la costumbre de atar el peplo al mástil de un barco a manera de vela. Este barco rodaba en procesión a través de la vía panatenaica haciendo flotar al viento el peplo sagrado<sup>3</sup>.

El friso del Partenón pone en escena cerca de 360 personajes tomando diferentes etapas de la procesión de las Grandes Panateneas. La procesión, que se inicia en la fachada occidental avanza en dos filas, a la vez por el norte y por el sur, y termina ante la asamblea de los dioses, en la fachada oriental. El friso, pues, no mantiene una dirección de lectura circular. Tanto el lado sur como el lado norte se leen de oeste a este. El final de la historia es siempre el mismo lugar: la escena del pliegue del peplo escoltada por la contraposición de dos parejas de dioses a cada lado: a la izquierda Hera y Zeus, a la derecha, Atenea y Hefastos. Esta ubicación en un emplazamiento

---

<sup>3</sup> “Central scene of the east frieze of the Parthenon”, British Museum en: [http://www.thebritishmuseum.ac.uk/explore/highlights/highlight\\_objects/gr/c/central\\_scene\\_of\\_the\\_east\\_frie.asp](http://www.thebritishmuseum.ac.uk/explore/highlights/highlight_objects/gr/c/central_scene_of_the_east_frie.asp)

preeminente y como objetivo direccional de la acción del friso deja constancia de la importancia del suceso representado. Seguramente por esta razón muchas reconstrucciones modernas hacen terminar la procesión panatenaica frente al Partenón, pero esta elección no está justificada porque este edificio no tenía ningún papel en la fiesta en si misma<sup>4</sup>. Únicamente se integraba a la procesión como foco axial visual de la vía de las Panateneas.

La vía de las Panateneas fue la que sirvió de núcleo vertebrador del espacio y de los edificios levantados en la Acrópolis. La llamada vía panatenaica era uno de los ejes de comunicación más importantes de Atenas. Se trataba de una avenida usada desde siempre que organizaba toda la parte noroeste de la ciudad y comunicaba la puerta del Dipilón con la Acrópolis. Este camino era el utilizado por las procesiones celebradas en la urbe (no sólo por las Panateneas). Quizás de todos los elementos que constituían la topografía de la fiesta fuera el más longevo, debido a su carácter de ruta natural de paso. El papel estructural de esta senda en la Acrópolis estaba claro para sus reformadores y constructores que, al tiempo que construían nuevas edificaciones, las disponían en relación a ella<sup>5</sup>.

La misma concepción de los edificios de la Acrópolis estaba claramente influida por el carácter procesional. Esto explicaría los elementos jónicos introducidos en el Partenón por Ictinos y Calícrates y filtrados en los Propileos por Mnesikles. El Partenón es un templo dórico que tiene varios componentes jónicos. Por ejemplo, las columnas centrales están más separadas entre ellas que las laterales para ampliar la entrada (en correspondencia, las metopas del entablamento son más anchas en el centro que en los extremos). También, las columnas de la pronaos en lugar de estar adosadas al muro como estarían en un templo dórico estándar, están separadas de él formando una especie de peristilo como si el templo estuviera dotado de la característica doble columnata jónica. Pero sobretodo el friso, en si mismo, es un elemento prototípico de la concepción jónica, un elemento que atrae al escultor a recrear verdaderas historias. En el orden dórico no existe propiamente friso sino una división compartimentada de metopas y triglifos que no permiten una decoración escultórica secuencial. Las metopas, separadas unas de otras y aisladas, ofrecen como única posibilidad la representación de instantes congelados. El friso del Partenón, por su parte, tiene esculpida la representación de una procesión que redobla el espíritu jónico de movimiento y continuidad.

En otras palabras el estilo jónico era una arquitectura adecuada a la naturaleza procesional. Incluso su decoración escultural era procesional: frisos horizontales continuos, no cerrados, narrativos, comitivas de dioses, personas, animales. La jónica era una arquitectura de dirección que nos llevaba a lo largo de formales hileras lineales,

<sup>4</sup> “Plaque des Ergastines”, Louvre en: [http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail\\_notice\\_popup.jsp](http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice_popup.jsp)

<sup>5</sup> De la Nuez Pérez, M. E., “Las Panateneas: topografía de una fiesta”: *Gerión* 2004, 101-120.

pasando fluidamente, imperceptiblemente del paisaje a la columnata, de la columnata al interior. Los Propileos, por su parte, contruidos a dos niveles, con doble frontón, fueron organizados como un doble pórtico siendo el exterior dórico y el interior jónico. En las puertas de entrada a la Acrópolis, Mnesikles utilizó el orden jónico para caracterizar el espacio de transición entre el exterior y el interior, para secuenciar el cambio de nivel del mundo profano al mundo sagrado, usó pues el orden jónico para hacer de pasaje.

### DESPLEGÁNDOSE A LA VIDA.

Una procesión, en si misma ya es un pasaje, físicamente como recorrido, y espiritualmente como manifestación de lo divino (epifanía) a través de una representación. En este sentido, posee las condiciones del coro ritual, de hecho, lo es. La falta de distinción clara en el pensamiento y lengua griegas entre baile y procesión, así como entre baile y otras formas de acción ritual animan a ampliar la definición del baile en Grecia hasta considerar como tal a todo movimiento rítmico. El intercambio de discursos, canciones, juegos, procesiones y bailes eran rituales de convivencia que los griegos reunían bajo el término y concepto de “choros”. Muchos tipos de poesía clasificados como corales por los antiguos eran ejecutados por grupos de bailarines y cantantes. Alcman, el poeta espartano griego, en sus poemas de lírica coral, da referencias de la apariencia y del comportamiento del coro que debe representarlos. En *Las Leyes* de Platón, la fuente antigua más preciada en relación al coro ritual, el filósofo llama al entrenamiento militar “choreia”. También se llamaban así las procesiones de niños en honor a los dioses. Los bailes podían tener un carácter de juego o competición. La palabra griega para baile, “paizo”, también puede significar jugar. En *Las Leyes* la actividad coral no se diferencia de las competiciones gimnásticas y no hay división real entre baile y procesión<sup>6</sup>. En el más peligroso de los juegos de esos pre-griegos llamados minoicos, se muestra el cuerpo en un movimiento libre y acrobático, representado como figura plástica en una pintura, pugnando con el toro (fig. 3). El jugador coge los cuernos, se deja levantar por el toro, da una o varias volteretas en el aire y cae al suelo detrás del animal, que se ha adelantado corriendo. El gesto está determinado por el juego. El cuerpo y el juego constituyen un único gesto indivisible, y puede afirmarse de él que, libre y al mismo tiempo limitado, es un movimiento inspirado por una presencia trascendental<sup>7</sup>. Se trata de un coro ritual.

La descripción de los festivales en el *Himno a Apolo* es el prototipo más extenso de actividad coral que poseemos. Explica las celebraciones en honor a Zeus en Olimpia y el festival consagrado a Apolo en Delfos. Si seguimos la reseña, el patrón de un festival constaría de al menos veintiún bailarines y cantantes (las nueve Musas, las tres

<sup>6</sup> Lonsdale, S. H., *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, London 1993, 41.

<sup>7</sup> Kerény, K., *Dionisios, raíz de la vida indestructible*, Barcelona 1998, 23.

Gracias y las tres Horas). En el himno, primero se detalla la procesión liderada por el músico con las Musas y Artemisa con su coro. Después viene la secuencia de acontecimientos comenzando con las canciones de las Musas, siguiendo la danza coral. El baile de Ares y Hermes está coordinado con el del grupo de bailarines, ya sea como interludio, ya sea como reto caprichoso a la simetría y orden implicados por el círculo de la danza. Finalmente y con Apolo como líder, la comparsa se presenta a Leto y a Zeus en audiencia divina para su aprobación<sup>8</sup>.

Bailar y beber eran actividades de grupo que unían los participantes en un acto único que tenía para ellos un sentido religioso y social. Como instrumento de “*paideia*” (educación) el baile ritual en el cual vestidos y gestos eran codificados implicaba la adquisición de virtudes morales y un sentido de responsabilidad cívica. Las Gracias y Artemisa en el *Himno a Apolo* definen cualidades ideales inherentes a las danzas corales de las jóvenes. Las Gracias representaban la belleza, el encanto erótico, la juventud y armonía rítmica. Las Horas eran originalmente las personificaciones o diosas del orden de la naturaleza y de las estaciones, si bien posteriormente fueron consideradas como diosas del orden en general y de la justicia. Las Gracias y las Horas son ejemplos de sociedades femeninas de diosas que gravitan entorno a una divinidad más fértil como Artemisa o Apolo. Hacen lo mismo que los humanos, bailar por devoción. Por lo que respecta a las Musas, ellas son la fuente de toda inspiración creativa por recreación de lo divino y heroico a través de canciones y danzas. El bailar de las Musas es como una redundancia, como un rehacerse a si mismas o como un bailar la danza<sup>9</sup>.

El baile tenía una fuerza rejuvenecedora. Unido al de las Horas, el significado de las Gracias iba más allá del general de la fecundidad para incluir la creación de la belleza en las artes técnicas y en las actividades humanas. Había una tendencia en identificar el bailarín, especialmente el más joven, con el crecimiento natural, enfatizado por las coronas, ramos y flores que los bailarines llevaban enfilados en el arte arcaico. Los versos que reseñan los festivales de Delfos y Olimpia están ubicados en la escena en la que se explica el tránsito del recién nacido Apolo, de su reino natal de Pytho (Delos) al Olimpo. En Delfos, como en la mayor parte de Grecia, los himnos y bailes corales eran el medio ideal para celebrar el nacimiento divino y la epifanía, siendo el medio de renovación espiritual<sup>10</sup>.

El comportamiento del baile ritual era la necesidad de la unión espiritual a través del sacrificio y otras formas simbólicas en las cuales el elemento imitativo del baile permitía a los participantes de convertirse en “el otro”, actuando los participantes como si fueran dioses o animales. El gesto de devoción inspirado eleva al ser humano

<sup>8</sup> Lonsdale, *Dance and Ritual...*, 53.

<sup>9</sup> Lonsdale, *Dance and Ritual...*, 57-59.

<sup>10</sup> Lonsdale, *Dance and Ritual...*, 51.

y lo aproxima a la divinidad. La danza consigue que los dioses puedan encarnarse en ella. La figura de la danza une a dioses y seres humanos en la misma altura del ser. Esta danza suprime la distancia entre quienes están el uno frente al otro<sup>11</sup>.

Los minoicos crearon una civilización cuyos rasgos principales eran el amor por la vida y la naturaleza y un arte impregnado de encanto y elegancia. Su rasgo dominante fue el movimiento: las figuras se mueven con gracia y delicadeza, los dibujos ornamentales se tuercen y se retuercen, y hasta las composiciones de la arquitectura, polifacéticas y compuestas, están ligadas a la idea de un movimiento continuo. Se entregaban a la gracia de la vida de la manera más completa que ha conocido el mundo, porque la vida significaba movimiento, y la belleza del movimiento se mostraba en los cuerpos humanos durante sus solemnes juegos (representaciones), inspirados por una presencia trascendental<sup>12</sup>.

### LOS PLIEGUES DEL PEPLLO.

El artista griego descubrió rápido lo que investigó Lamarck, que la vida podría definirse como la capacidad de moverse: “*La vie est un ordre et un état de choses dans les parties de tout corps qui le possède, qui permettent ou rendent possible en lui l'exécution du mouvement*”<sup>13</sup>. Pero además el artista griego comprobó que para realizar el movimiento que daría vida a sus estatuas encontraría una ayuda insospechada en el ropaje. “Odio el movimiento que desplaza las formas” canta Baudelaire en *Las flores del mal*. Estas líneas que el movimiento desplaza las expresa el artista griego a través de los pliegues del peplo. El ropaje fue un medio que el artista utilizó para luchar contra la inmovilidad de la materia para traducir, por los juegos variados de la tela, los movimientos del cuerpo. Desde este hallazgo la huida de las mujeres, el vuelo de las Victorias, la danza de los músicos o de las Ninfas, las amazonas, no fueron otra cosa que el despliegue de las alas, la inclinación del busto, el trote del caballo<sup>14</sup>.

El arcaísmo había inventado el ser en movimiento por excelencia, la Niké volando. Pero este movimiento en el arcaísmo no había sido a través del ropaje. Un ejemplo sería la Niké de Delos que transmite el movimiento del cuerpo con la posición medio arrodillada que codifica el acto del correr con el cual la noción de vuelo se confundirá hasta el clasicismo (fig. 4). Sería en vano buscar en esta Niké un impulso del vivo desplazamiento de los pliegues de la tela sobre la túnica enganchada a la cintura. Las Nereidas en mármol de paros situadas entre las columnas del pequeño templo-tumba de Xanthos, aunque fueran hijas de las aguas, también podían representar las brisas, hijas de los aires como las Niké. Aquí el método se había

<sup>11</sup> Kerény, K., *Dionisios...*, 24.

<sup>12</sup> Kerény, *Dionisios...*, 22.

<sup>13</sup> Lamarck, *Pages choisies*, Paris 1957, 64.

<sup>14</sup> Losfeld, *Essai sur le costume...*, 439.

perfeccionado, pero su actitud de vuelo continuaba siendo la del correr (fig. 5). No fue hasta un siglo más tarde que se animó el ropaje de una Niké. El movimiento del cuerpo vibró dentro del peplo y se conjugó con el movimiento del viento. Es la Niké de Paionios, el himatión de la cual debía hincharse como un paraguas rojo (fig. 6). Después vendrían los atrevimientos a veces abusivos de la época helenística y el tema desembocaría en la Victoria de Samotracia<sup>15</sup>.

Sin duda el relieve del cuerpo bajo el ropaje está lejos de constituir una creación del s. V. Es a los jónicos, estos griegos de las costas del Asia anterior y de las islas del Egeo, que debemos otorgar el mérito de haber estudiado el ropaje descubriendo lo que constituye su principal elemento: el pliegue. En efecto el arcaísmo nos habituó, con sus Corés, al ropaje ceñido, aquél que, en lugar de descender recto siguiendo el peso de las leyes naturales, se enganchaba de manera verdaderamente irreal a los detalles de la anatomía y parecía complacerse mostrándolos. La Coré de Lión lleva un vestido paulatinamente pegado. La Coré 674 vista de espaldas parece medio desnuda, de perfil su silueta se asemeja desvestida (fig. 6). Es remontándose a las tradiciones del arcaísmo que durante la época clásica se llegó a la suprema habilidad de los “paños mojados”<sup>16</sup>.

Isadora Duncan encontró la confirmación de todo lo que se le había revelado en las actitudes y gestos de la escultura griega antigua. De la misma fuente surgió la adaptación del quitón como vestido ideal para bailar. Liberar el ser humano a través de la danza, era también liberar la danza de todas sus trabas, antes que nada del vestido que tapaba el cuerpo, ese maillot que aprisionaba, obstruía y sobrecargaba el bailarín, dando una falsa apariencia de las líneas naturales de la silueta. Llevar una túnica “à l’antique”, bailar con los pies desnudos, permitían a Isadora sentir mejor el ritmo de los movimientos<sup>17</sup>.

Fue una falda de seda blanca que le habían enviado desde la India la que significó la consagración de Loïe Fuller. Sucedió en la Harlem Opera House en 1891 cuando Loïe Fuller debía representar un estado hipnótico. Para conseguirlo diseñó unos efectos lumínicos, un sonido ininterrumpido y utilizó la larga y vaporosa falda para dar vueltas y danzar como una mariposa. Loïe Fuller tuvo igualmente la idea de alargar sus brazos con ayuda de unos bastones con los que ondulaba los amplios y largos vestidos creando extrañas e imprevisibles formas organicistas<sup>18</sup>.

Se dice que fue una adolescente Ruth de St. Denis la que, después de presenciar un espectáculo de feria, se puso a confeccionar su primer vestido de bailarina con la tela de una vieja cortina. Ted Shawn desnudó el cuerpo para que pudiera transfor-

<sup>15</sup> Losfeld, *L’art grec...*, 450.

<sup>16</sup> Losfeld, *L’art grec...*, 348.

<sup>17</sup> Baril, J., *La danse moderne*, Paris 1984, 20-21.

<sup>18</sup> Baril, *La danse...*, 35.

marse en instrumento de expresión. Inspirándose en las posturas de la escultura griega, Ted Shawn bailó totalmente desnudo en 1924 la “Muerte de Adonis”. Antes había bailado sus coreografías “Danzas Pírricas” (1916), después “Orfeo Dionisio” (1930)<sup>19</sup>. Isadora Duncan, Loïe Fuller, Maud Allan, Ruth St. Denis y Ted Shawn son los integrantes de la llamada primera generación de la danza moderna. Tienen en común haber necesitado un cambio en el vestuario para empezar a bailar, haber bebido creativamente de las fuentes griegas y haber basado su técnica en las teorías de François Delsarte y Emile Jaques-Dalcroze.

El cuerpo humano era la base de la genial innovación de Fortuny que junto con Paul Poiret se esforzaron en reencontrar la simplicidad del vestido antiguo e iniciaron así una de las más grandes revoluciones en el campo del vestido. Mariano Fortuny fue el creador de los legendarios vestidos que llevaron mujeres como La Duse, Isadora Duncan, Ruth St Denis, Lilian Gish y las heroínas de D’Anunzio, Bartley y Proust. Para Fortuny, como para todo pintor de formación académica, el cuerpo y el desnudo eran una forma de gran belleza que debía respetarse y no esconderse ni modificarse. Los vestidos que diseñaba cubrían este cuerpo sin alterarlo ni deformarlo, de la manera más sencilla, basando su línea en la del cuerpo. Así nació en 1907 el “Delphos”, su vestido más famoso y admirado que, con mínimas variaciones produjo hasta su muerte en 1949 (fig. 8). El nombre es un homenaje a la túnica del Auriga de Delfos aunque parece más bien inspirado en los quitones jónicos de las Corés preclásicas. El “Delphos” es esencialmente un rectángulo de tejido abierto por debajo, con aberturas en el cuello y los brazos, que se apoya en los hombros a partir de los cuales cae libremente adaptándose a las formas del cuerpo. A menudo va acompañado de un pequeño cinturón de seda estampada con motivos cretenses y de un sistema de cordones escondidos en el interior del vestido que permiten ajustarlo según la talla de la persona que lo lleve. Esta sencillísima idea fue la base de todo el resto de sus creaciones. El material que escogió fue la seda, el tejido más ligero y adaptable al cuerpo inventando entonces su legendario sistema de pliegues que se llevo como secreto a la tumba. Fortuny sobretodo pintor, fue en gran parte responsable del cambio más radical que se produjo a principios el siglo XX en relación a la aceptación del cuerpo y consecuentemente a la nueva manera de vestirlo. A este cambio fue adaptándose poco a poco y sin ninguna otra opción el sistema de la moda y finalmente la moral y la estética contemporáneas<sup>20</sup>.

Ese rectángulo de tejido que es esencialmente el “Delphos” de Fortuny es de inspiración griega. Cada elemento del vestido griego de los tiempos históricos, ya estuviera destinado al hombre o a la mujer, estaba constituido de una pieza de tela rectangular. Esta simplicidad no imposibilitaba la variedad. Las dimensiones del rectángulo de te-

<sup>19</sup> Baril, *La danse...*, 54.

<sup>20</sup> De Osma, G., “Mariano Fortuny. Creador del Delphos”: *Datatèxtil*, 1998, 40.

la, la manera de llevarlo, de entallarlo marcaban las diferencias e incluso podían indicar datos en la educación o moral del portador<sup>21</sup>. Esta noción igualitaria del vestido, tan natural a los griegos, igualmente aplicable a los hombres y a las mujeres, escapaba totalmente al espíritu decimonónico<sup>22</sup>.

Para las mujeres francesas llevar pantalón estuvo prohibido por ley desde principios del s. XIX. Algunas mujeres como George Sand dirigieron demandas para obtener la autorización de llevarlos. Más tarde sólo se autorizaron a aquellas mujeres que quisieran montar a caballo o hacer deporte. En 1851 una americana, Mrs. Amelia Bloomers, inventó unos supuestos pantalones. Supuestos, ya que en realidad encima de ellos se colocaba una falda sostenida por un miriñaque. Aún así los “bloomers” se pusieron de moda entre las mujeres que querían ir en bicicleta o hacer gimnasia. Algunas mujeres tuvieron el coraje de cortarse los cabellos. La pionera de esta innovación fue la actriz Eve Lavallière. Las verdaderas innovaciones en materia de moda femenina deben buscarse aquí, en las simplificaciones indispensables que significaba la vida moderna (práctica del deporte, actividades al aire libre, como conducir, ir a la playa, viajar). Hasta ese momento lo que determinaba el corte de un vestido era su decoración. La silueta no se ponía en valor sino que era totalmente, modelada, deformada. Se utilizaba el corsé que sostenía el busto, comprimía la talla y aseguraba a los contornos de caderas su compresión. La utilización del corsé era indispensable para llevar las faldas llamadas “en tulipe” que apretaban las caderas y se abrían únicamente hacía abajo (fig. 9). La amplitud que ganaban debía ser subrayada y mantenida por las enaguas de tafetán. Estas, normalmente del mismo color que la falda, estaban en el origen del frufú que acompañaba a las mujeres elegantes en cada uno de sus movimientos. Desvestir una mujer, decía Jean Cocteau, era “un trabajo análogo a la toma de una fortaleza”<sup>23</sup>.

### REPLEGANDO EL PEPLO.

Un movimiento de danza es el pasaje de una posición a otra, no es una adición de instantes congelados.

La danza es un movimiento que recorre enteramente el cuerpo y que anima cada músculo, cada hueso, cada articulación. Es un movimiento fluido como el de las olas. El movimiento continuado es el más adecuado para la expresión de la emoción y uno de los movimientos más característicos de la danza moderna. La técnica moderna toma como fuente el centro del torso, y propaga el impulso a través de él para ganar los miembros superiores abordando sucesivamente el hombro, el brazo, el codo, el antebrazo, la muñeca y, al final, la mano y los dedos. Es como si se tratara de un flujo

<sup>21</sup> Losfeld, *Essai sur le costume...*, 42.

<sup>22</sup> Losfeld, *Essai sur la danse...*, 199-202.

<sup>23</sup> Deslandres, Y./ Müller, F., *Histoire de la mode au XX siècle*, Paris 1986, 69.

que, partiendo de un punto central situado en el torso, se expansionara en ondas sucesivas a través del cuerpo entero.

Delsarte inventó un sistema de lenguaje corporal en el centro del cual estaba el torso que se convirtió en la fuente principal y en el verdadero instrumento de la expresión. En la danza moderna el papel del torso no está, como en la danza clásica, limitado a ser una simple atadura de las extremidades. El torso es el centro vital, un foco de donde emana el flujo del movimiento. Básicamente el bailarín debía controlar la relajación y contracción de los músculos, expresión elemental de un estado de abandono y de uno de tensión respectivamente. Rudolf Laban que estudió con Delsarte caracterizó los movimientos a partir de la acción de recoger y de la de dispersar. Recoger era la ejecución de movimientos centrípetos que partían de las extremidades (brazos, piernas) y retrocedían hacia el centro del cuerpo en un movimiento de repliegue en si mismo. La contrapartida era el paso del dispersar, la ejecución de movimientos que partían del centro del cuerpo y se agotaban hacia las extremidades (brazos, piernas), hacía el exterior, hacía el espacio circundante. La imagen que Mary Wigman ofrece de la danza es la de una bailarina o bien de cabeza bajada, los hombros abatidos, la espalda curvada, o bien arqueada hasta el extremo casi de perder el equilibrio. Son gestos, movimientos, provocados por la búsqueda de la relajación extrema de los músculos tensados<sup>24</sup>. La posición de repliegue en si mismo como en una posición fetal que progresa hasta el desarrollo entero del cuerpo que llega a la posición de pie expresa belleza y verdad. Mientras que el movimiento invertido de retracción y encogimiento transmite negación, fealdad y defecto. Son los dos movimientos de la vida: el nacimiento y la muerte. Los conocimientos de los principios de Delsarte permiten al bailarín expresar con cada parte de su cuerpo los pensamientos y las emociones que siente. El movimiento se vuelve la proyección visible de un sentimiento interior y la danza el medio de revelar las cualidades características de su ejecutante. El cuerpo del bailarín es un instrumento por el cual proyecta en el espacio vibraciones, ondas de música que le permiten expresar todas sus emociones humanas<sup>25</sup>.

La idea de continuidad de movimiento que es una de las características de la danza moderna es descubierta por Isadora Duncan que piensa que en todos los estados de la vida hay un encadenamiento que el bailarín debe respetar en su arte. Los gestos de Isadora Duncan son siempre movimientos naturales, sin rotura. Cada movimiento es lógicamente ligado al siguiente y da el impulso a otro que parece determinarlo. La sucesión de los movimientos se convierte en una línea continuada, elástica y minuciosa. Isadora Duncan pretendía que debían escucharse las pulsaciones de la tierra para ritmar y que bailar era seguir la ley de la gravedad, componer resistencias y abandonos. Isadora Duncan leyó en la escultura de la Grecia antigua la cualidad de un

<sup>24</sup> Baril, *La danse...*, 402.

<sup>25</sup> Baril, *La danse...*, 365.

ritmo del que ella quería dotar al baile. En su opinión los griegos habían conocido la gracia de un movimiento que asciende, se extiende y termina por renacer. Identificó en el arte griego una línea ondulada como punto de inicio constante, descubrió que en las obras griegas jamás los movimientos tenían el aire de estar parados, que cada uno de ellos conservaba la fuerza de dar vida al siguiente<sup>26</sup>.

El paso continuo no existe en el ballet clásico, sino que es reemplazado por pequeños saltos rápidos con las puntas. En términos arquitectónicos, la danza clásica posee el espíritu dórico, mientras que la moderna lo tiene jónico. Sabemos que la famosa posición “*en dehors*” característica de la danza clásica es el resultado adquirido después de años de ejercicios que retuercen los pies en un esfuerzo penoso para tocar de tacones y abrir las rodillas simultáneamente. En la danza clásica, partiendo del principio del “*en dehors*” se asegura al bailarín el aplomo y la estabilidad que le permitirán liberar en todos los sentidos, saltar en todas las direcciones, elevarse por los aires. Nada parece más necesario que el giro de la pierna “*en dehors*” para bailar bien y nada parece más natural que la posición contraria. Las limitaciones del ballet clásico nacen de las cinco posiciones fundamentales en las que se basa la técnica, que opuestas a las leyes naturales, estructuran un código artificial. La danza clásica es el resultado de la aplicación de un sistema invariable. El gesto no significa nada en sí mismo<sup>27</sup>.

La observación de la naturaleza es una condición indispensable para descubrir y aprender el sentido real del movimiento. Es mirando el mar que Isadora siente el deseo repentino de bailar. Es observando el temblor de las hojas agitadas que le nace la idea de utilizar el estremecimiento de los brazos, de las manos y de los dedos. Siguiendo sus ejercicios los estudiantes que aprendían sus primeros pasos de danza, empezaban ejecutando un caminar, después un correr, siguiendo un saltar y finalmente volaban. En los cursos de danza tal y como los explica su discípula Irma Duncan el objetivo era una elevación. En el Ejercicio quinto de la Lección primera, se relata que después de un poco de práctica uno tendrá la sensación de deslizarse en lugar de caminar. En el Ejercicio quinto de la Lección segunda, se explica que después de ensayar, el correr parecerá más bien el vuelo de un pájaro<sup>28</sup>. El bailarín moderno, contrariamente al bailarín clásico, no utiliza el suelo como una simple rampa de lanzamiento, sino como un verdadero lugar en el que se establece el contacto con su propio cuerpo. Con los pies desnudos, el bailarín adquiere una impresión de dinamismo haciendo uno con el suelo<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> Baril, *La danse...*, 22-23.

<sup>27</sup> Baril, *La danse...*, 383.

<sup>28</sup> Duncan, I., *The Technique of Isadora Duncan as Taught by Irma Duncan*, New York 1970, 2-3.

<sup>29</sup> Baril, *La danse...*, 365.

Delsarte se considera hoy el precursor de la base técnica de la danza moderna que con su ciencia influyó la evolución de la “Harmonic Gymnastics“. A partir del momento que descubrió la existencia de una relación entre la voz y el gesto se aplicó a observar el ser humano en todas las situaciones y estableció una clasificación minuciosa que le permitió definir las leyes de la expresión corporal. Según Platón en *Las Leyes* el origen del baile era la representación de cosas habladas a través del texto. Para Platón lo que unía el canto al baile era el ritmo (“rhythmos”) y el movimiento (“kinesis”). Igual como había movimiento vocal cuando la voz subía y bajaba de acuerdo con el tono (“melos”), también había movimiento del cuerpo cuando este rítmicamente se movía de acuerdo con los gestos y las posturas. El baile griego combinaba canto y movimiento del cuerpo, en él los gestos eran textos significantes<sup>30</sup> (fig. 10).

En relación al análisis del movimiento Laban concibió su propio sistema determinado por tres factores esenciales en el baile: el espacio (estrechez y amplitud), el tiempo o duración (rapidez y lentitud) y la energía (ligereza y fuerza). Las combinaciones de los tres elementos determinaban una acción. Por ejemplo, la combinación de un movimiento directo, prolongado y fuerte engendraba una acción de presionar. La de rozar era el resultado de un movimiento flexible, brusco y ligero. Con ellas se generaba una sintaxis corporal que estructuraba la danza. En cada caso la parte del cuerpo que se desplazaba trazaba un recorrido, dibujaba una forma convirtiendo el gesto en representación. De aquí la necesidad que sintieron Isadora Duncan y Loïe Fuller de no utilizar decorado, sólo una cortina de fondo de color uniforme con el objetivo de hacer más visibles las líneas de sus gestos, los dibujos de su cuerpo, las formas de sus movimientos. Bailar consistía en la selección de los medios adecuados para manifestar el cuerpo, las emanaciones de la vida, el espíritu del alma<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Lonsdale, *Dance and Ritual...*, 29.

<sup>31</sup> Baril, *La danse...*, 366.

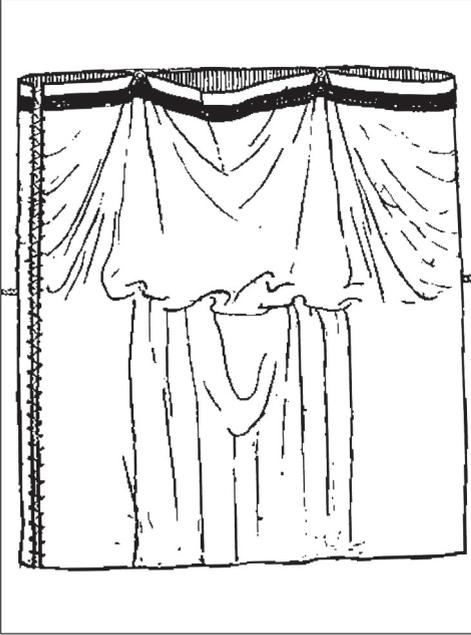


Fig. 1. Quitón.



Fig. 2. "Pliegue del peplo", friso del Partenón de Atenas (British Museum, Londres).

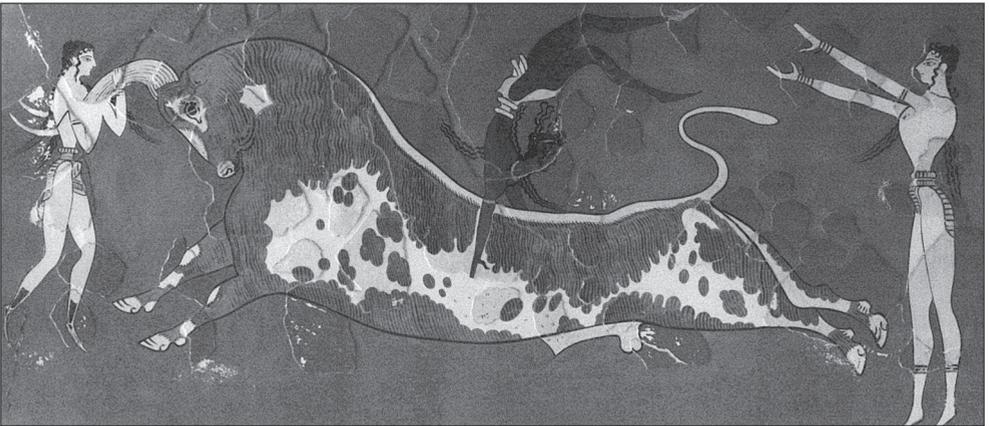


Fig. 3. Fresco del Palacio de Knossos, ca. 1500 a. C.



Fig. 4. Niké de Delos, ca. 550 a. C (Museo Nacional de Atenas).



Fig. 5. Nereida, Templo-tumba de Xanthos, 390-380 a. C. (British Museum, Londres).



Fig. 6. Niké de Paionios, ca. 420 a. C. (Museo de Olimpia).

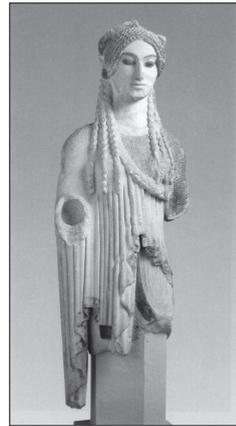


Fig. 7. Koré 674, ca. 510 a. C. (Museo de la Acrópolis en Atenas).



Fig. 8. Isadora Duncan con el vestido "Delphos" de Fortuna (dib. Georges Barbier).



Fig. 9. A la izquierda, una niña de nueve años con un chaleco; a la derecha la misma niña con un corsé que aumenta el arqueado dorsal y presiona el tórax.



Fig. 10. Mary Wigman, Hexentanz II 1926.



## C. EL USO DIDÁCTICO DEL LEGADO CLÁSICO



# LA IMAGEN DE LA ANTIGÜEDAD EN LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA

TERESA GARCÍA SANTA MARÍA\*  
JOAN PAGÈS BLANCH\*\*

## *Resumen.-*

El propósito de nuestro trabajo es describir, analizar y valorar la imagen que sobre el mundo antiguo, sobre la antigüedad, se transmite en la enseñanza de la historia en educación secundaria y en el bachillerato. Para ello hemos indagado tanto en documentos legislativos españoles –el currículo o la programación de la enseñanza secundaria y el bachillerato- como en materiales escolares –libros de texto y otros tipos de materiales. Pero también hemos indagado en materiales de otros países de nuestro entorno cultural y en los trabajos publicados en la revista *Íber*, didáctica de las ciencias sociales, geografía e historia el principal referente de la innovación didáctica en las disciplinas sociales en España y, en general, en Latinoamérica.

## *Abstract.-*

The aim of our study was to describe, analyze and evaluate the image on the ancient world on seniority, transmitting in the teaching of history in secondary education and the Higher secondary school course, known as a GCSE (General Certificate of Education). We have explored both legislative documents Spanish curriculum or the scheduling of high school and the high school - and school materials-textbooks and other materials. But we have also explored materials from other countries in our cultural environment and the work published in the journal *Íber*, teaching social science, geography and history, the main benchmark for educational innovation in the social disciplines in Spain and, in general, in Latin America.

*Palabras clave:* Mundo Antiguo, Educación secundaria, Bachillerato, Currículo, Enseñanza de la historia antigua.

*Key words:* Ancient world, Secondary education, Higher secondary school course, Curriculum.

---

\* Universidad de La Rioja, Departamento de Ciencias Humanas.  
Correo electrónico: teresa.garcia@unirioja.es

\*\* Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Didáctica de la Lengua y de las Ciencias Sociales. Correo electrónico: joan.pages@uab.es

Desarrollamos nuestra aproximación a la imagen de la Antigüedad en la enseñanza de la Historia en cuatro apartados:

1. El valor educativo de la enseñanza de la historia antigua. En este apartado presentamos y analizamos el valor educativo que de manera explícita se otorga a la enseñanza de la historia antigua.
2. Una visión de la enseñanza de la historia antigua a través de una revisión de los artículos publicados en *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*. Buena parte de las decisiones curriculares se inician en propuestas o análisis de innovaciones didácticas o en sugerencias y reflexiones teóricas sobre el papel de determinados contenidos en el currículo escolar o sobre su valor educativo. Por ello, rastreamos en *Íber* los trabajos dedicados a la historia antigua y presentamos un breve informe sobre el lugar que ocupa la historia antigua en la innovación y en la reflexión didáctica y sobre los campos en los que se concreta.
3. El lugar de la historia antigua en el currículo de la enseñanza secundaria y del bachillerato español. La indagación sobre los documentos legislativos españoles desde la recuperación de la democracia nos permite trazar una panorámica de los cambios y de las continuidades que la historia antigua ha tenido en los currículos españoles de la LOGSE, de la LOCE y de la actual LOE.
4. Imágenes textuales e iconográficas en libros de texto de ESO y bachillerato y otras imágenes de la antigüedad al servicio de la enseñanza y del aprendizaje de la historia antigua.

El trabajo concluye con unas reflexiones finales y con una bibliografía.

### **EL VALOR EDUCATIVO DE LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA ANTIGUA.**

¿Para qué deben aprender los y las jóvenes de nuestro país y de los países de nuestro entorno cultural la historia antigua? ¿cuál es el valor educativo de esta etapa de la historia del mundo? ¿qué imagen o qué imágenes se les transmite de este pasado y con qué propósitos e intenciones?

Es poco frecuente que en las programaciones y en los currículos educativos se expliciten el valor educativo de los contenidos que se incluyen más allá de algunas consideraciones generales, de los objetivos o de consideraciones de tipo metodológico sobre como deben ser enseñados. Los contenidos aparecen casi siempre sin más. Parece que se justifican “por la tradición”, “porque es importante saber acerca de...”, y poca cosa más. Esta tradición, sin embargo, se está rompiendo. Entre otras razones porque cada vez es más evidente que en la escuela no se puede enseñar todo y que las personas deberemos estar preparadas para aprender a lo largo de nuestra vida y, para ello, será muy importante la base de partida que hayamos construido durante nuestra etapa escolar. Cada vez más se imponen una selección de los contenidos es-

colares basada en criterios de eficacia y de calidad, de transferencia de lo aprendido a nuevas situaciones, a nuevos problemas, a otros contenidos. La selección suele hacerse a partir de aquello más inclusivo de las disciplinas, de las teorías o de los conceptos que pueden abarcar más situaciones, de los métodos, de las habilidades, de las estructuras de pensamiento, etc..., que se aplican a muchos contenidos concretos. O de aquellas aportaciones específicas, únicas, que sólo puede hacer un determinado contenido a la educación de las personas y cuyo valor radica precisamente en este mismo hecho. Esta tradición aún no es muy frecuente en España pero sí que lo es en algunos países de nuestro entorno cultural como Francia, Italia o Australia, para poner ejemplos de países cercanos y ejemplos de un país que forma parte de nuestra tradición pero que esta en las antípodas.

En Francia, las aportaciones de la historia antigua a la enseñanza fueron señaladas por Schmitt-Pantel. Esta historiadora destaca aquellos puntos fuertes de la investigación y de la enseñanza actual en la universidad que podrían tener eco en la enseñanza escolar: “*rappeler les domaines dans lesquels il me semble que l’histoire ancienne, telle qu’elle se crée, s’écrit et s’enseigne aujourd’hui, peut intéresser l’École*”<sup>1</sup>. En su opinión, tres temas podrían dar respuesta a la pregunta: “¿Qué decir del mundo antiguo en la escuela?”. Estos temas son la ciudadanía, la construcción de las diferencias en Europa y la historia de las religiones.

La ciudadanía es un tema importante porque permite establecer la relación estrecha entre el conocimiento de los mecanismos de la ciudadanía antigua y la comprensión de la ciudadanía moderna. Esta aportación se desarrolla en dos aspectos: la participación y la integración. La participación alude a la organización asamblearia de las ciudades griegas en la que la toma de decisiones políticas se hacía directamente por parte de los ciudadanos. Esta situación ha sido tomada como ejemplo para pensar alternativas a las limitaciones del sufragio universal y buscar formas distintas y más intensas de participación directa de la ciudadanía en la vida política.

La integración es definida como “*la réunion des citoyens dans un statut public et privé unitaire*”<sup>2</sup>. Las diferencias entre Grecia y Roma –en Grecia, la ciudadanía se heredaba de padres a hijos, la concesión se obtenía por nacimiento, mientras que en Roma era un acto jurídico a través del cual antiguos esclavos podían transformarse en ciudadanos libres- pueden hallarse también en el actual debate entre el derecho de sangre y el de suelo.

---

<sup>1</sup> Schmitt-Pantel, P., “Que dire du monde antique à l’École ?”, en: Hagnerelle, M. (dir.), *Apprendre l’histoire et la géographie à l’École*, Actes du colloque organisé à Paris les 12, 13 et 14 décembre 2002, Paris, 57.

<sup>2</sup> Schmitt-Pantel, “Que dire du monde antique...”, 58.

Además de estos dos aspectos, la autora considera que la descripción de las ciudadanías antiguas permite una aproximación concreta a los mecanismos institucionales de la vida política, del funcionamiento de la justicia, de los derechos y de los deberes de los ciudadanos. También señala como ejemplos muy importantes aspectos como las formas de agrupación, las asociaciones, que hacían de intermediarias entre el mundo de la familia y el estado creando formas de sociabilidad que reforzaban el vínculo y la cohesión social, o la complejidad de las relaciones entre la masa y las elite y la transformación de las jerarquías sociales en autoridad política. “*Voici quelques pistes qui permettent de compléter le tableau d'une citoyenneté antique bonne à penser la citoyenneté moderne, dans la ressemblance comme dans l'écart*”<sup>3</sup>.

b) La construcción de las diferencias. La autora parte de la siguiente afirmación: el mundo antiguo es un lugar en el que se han construido y vivido todas las formas de diferencias. Para ella lo importante es observar como estas diferencias han sido culturalmente construidas y han generado formas de exclusión específicas. Las diferencias culturales han sido casi olvidadas en la enseñanza. En cambio, para Schmitt-Pantel, el estudio de la percepción de los otros por los griegos y por los romanos permite estudiar la cuestión esencial de la construcción de la identidad.

Además del estudio las diferencias sociales y culturales, la historia del mundo antiguo permite trabajar las diferencias de edad y sexo, desde las prácticas y los rituales reservados a los jóvenes a las relaciones entre los sexos.

c) La historia de las religiones entra, en opinión de la autora, “*dans les débats récents sur la place à donner aux faits religieux à l'École et sur l'enseignement des religions*”<sup>4</sup>. Las religiones del mundo antiguo permiten hablar de los politeísmos, y permiten una mirada comparativa sobre los monoteísmos. Para Schmitt-Pantel “*le polythéisme antique, grâce peut-être à l'étrangeté des pratiques qu'il requiert, offre une bonne distance pour regarder le phénomène religieux en historien, c'est-à-dire comme un système symbolique particulier qui est un élément essentiel de chaque culture*”<sup>5</sup>.

El lugar de la historia antigua en la enseñanza de la historia en Italia es fundamental. Así lo reconocen los autores del documento *I contenuti essenziali per la formazione di base* (Commissione dei Saggi, 1997):

“La tradizione classica costituisce un insostituibile patrimonio per il nostro paese. È pertanto necessario che una conoscenza di base della cultura greca e di quella latina sia acquisita da tutti, sottolineandone il ruolo nella costruzione dell'identità europea indipendentemente dallo Studio delle due lingue, anche se andrà opportunamente valorizzato il ruolo del latino per la comprensione Della formazione Della lingua italiana.

<sup>3</sup> Schmitt-Pantel, “Que dire du monde antique...”, 59.

<sup>4</sup> Schmitt-Pantel, “Que dire du monde antique...”, 62.

<sup>5</sup> Schmitt-Pantel, “Que dire du monde antique...”, 62.

Se in passato si è puntato, nell'avvicinare i classici latini e greci, più sulle lingue che sui contenuti delle civiltà che si sono espresse in queste lingue, oggi bisogna piuttosto concentrare l'attenzione sull'attualità dei messaggi che queste civiltà contengono”<sup>6</sup>.

Un ejemplo interesante del valor educativo de la historia antigua lo hallamos en Australia. Diversos estados australianos ofrecen cursos de historia antigua en la enseñanza secundaria superior, un equivalente a nuestro bachillerato. La oferta de estos cursos viene acompañada de la justificación de su valor educativo y social. Veamos un par de ejemplos: el de Queensland y el de New South Wales.

“Through the study of ancient history, students develop knowledge and understanding of the similarities and differences between the various societies of the ancient past and the factors affecting change and continuity in human affairs.

A study of ancient history contributes to students' education, introducing them to a wide range of religious beliefs and customs, ideologies and other cultures. This broad knowledge encourages them to develop an appreciation and understanding of different views and makes them aware of how these views contribute to individual and group actions”<sup>7</sup>.

Por su parte, los objetivos fijados por Queensland Board priorizan las capacidades siguientes:

- A través del estudio de la historia antigua, los candidatos han de
- comprender que la historia es una interpretación, es una disciplina explicativa,
  - hacerse expertos en los procesos de investigación y explicación históricos,
  - entender las fuerzas e influencias que han formado el mundo,
  - evaluar críticamente las herencias y tradiciones,
  - investigar el rol de los valores en historia y refinar sus propios valores,
  - valorar el estudio de la historia,

---

<sup>6</sup> Associazione Clio'92, *Oltre la solita storia. Nuovi orizzonti curriculari. Progetto Chirone*, Casa Editrice Polaris, Faenza 2000, 9.

<sup>7</sup> Board of Studies NSW, *Ancient History Stage 6 Syllabus*, Board of Studies. New South Wales 2006. Queensland Board of Senior Secondary School Studies, *Ancient History. Syllabus for the Senior external examination*, Queensland Board of Senior Secondary School 1999. Traducción: “Con el estudio de la historia antigua, los estudiantes desarrollan conocimiento y comprensión de las semejanzas y de las diferencias entre las varias sociedades del pasado antiguo y los factores que afectan el cambio y la continuidad en asuntos humanos. El estudio de la historia antigua contribuye a la educación de los estudiantes, introduciéndolos en una amplia gama de creencias y de costumbres religiosas, de ideologías y de otras culturas. Este amplio conocimiento les anima a que desarrollen un aprecio y una comprensión de diferentes puntos de vista y les informa sobre cómo estos puntos de vista contribuyen a las acciones individuales y de grupo”.

- desarrollar el conocimiento, habilidades y responsabilidades éticas para participar como ciudadanos activos en la construcción del futuro.

La finalidad de estos objetivos se expresa en la presentación del documento:

“Studying Ancient History can help people live more effectively as global citizens. Living purposefully, ethically and happily with others involves making wise decisions. Studying Ancient History can help in developing the knowledge, skills and values needed to make those decisions. The study of Ancient History contributes to an understanding of what has shaped human experiences and the impact of these experiences on the way people have interacted with one another and with their environment; of the processes of change and continuity that contributed to the growth and decline of particular societies; of the causes of these processes and the roles people have played in these processes; and of the similarities of experiences between peoples of the ancient and contemporary worlds”<sup>8</sup>.

#### UNA VISIÓN DE LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA ANTIGUA A TRAVÉS DE UNA REVISIÓN DE LOS ARTÍCULOS PUBLICADOS EN *ÍBER*.

Las innovaciones curriculares introducidas en el panorama educativo español generaron una gran cantidad de iniciativas en forma de propuestas, materiales o reflexiones sobre el lugar que debían ocupar en el currículum determinados contenidos o determinados períodos históricos. En este apartado describimos y analizamos las aportaciones realizadas desde la revista *Íber. Didáctica de las ciencias sociales, geografía e historia* en relación con la historia antigua.

Uno de los primeros números está dedicado específicamente a la historia antigua. Para el Equipo directivo de *Íber* (1995):

“(…) es evidente que en ese periodo temporal que los historiadores hemos convenido en llamar ‘historia antigua’ se encuentra un amplio número de claves para la comprensión del presente. Cuando la historia se estudia en la enseñanza como un conjunto homogéneo en donde efectos y causas se justifican y se entrelazan mutuamente, la falsedad del término ‘historia antigua’

---

<sup>8</sup> Queensland Board of Senior Secondary School Studies, *Ancient History. Syllabus for the Senior external examination*, Queensland Board of Senior Secondary School 1999. “Estudiar historia antigua puede ayudar a la gente a vivir más eficazmente como ciudadanos globales. Vivir útil, ética y felizmente con otros implica tomar decisiones sabias. Estudiar historia antigua puede ayudar a desarrollar el conocimiento, las habilidades y los valores necesarios para tomar esas decisiones. El estudio de la historia antigua contribuye a una comprensión de lo que han sido experiencias humanas y el impacto de estas experiencias sobre la manera como la gente ha interactuado con otros y con su ambiente; de los procesos del cambio y de la continuidad que contribuyeron al crecimiento y al declive de sociedades concretas; de las causas de estos procesos y de los papeles que la gente ha jugado en estos procesos; y de las semejanzas de las experiencias entre la gente de los mundos antiguo y contemporáneo”.

se nos revela con estrepitosa diafanidad. Porque toda la historia, en definitiva, es contemporánea. En un estudio no analítico sino global y coordinado de la historia, el mundo llamado clásico se justifica en la enseñanza por sí mismo, si no se justificara por las veces que en estos dos mil años hemos vuelto periódicamente a él. No sólo hemos vuelto a él, sino que cuando no ‘estábamos’ en él (como en el XVI o el XVII) lo hemos convertido en la referencia obligada de contraste para definir lo que cada época histórica suponía. La ‘medida clásica’ en todos los campos, desde el arte al derecho, o desde el urbanismo a la lengua, fue el criterio a seguir siempre en la civilización occidental y lo sigue siendo hoy, porque sirve para evaluar cualquier cosa, o en lo que sigue fielmente a este canon o en lo que se aparta de él.

Lo clásico, pues, es la referencia de occidente no sólo primera, no sólo de raíz o de origen, sino última, de vigencia permanente en la actualidad”<sup>9</sup>.

En este mismo número Hernández Guerra (1995) presenta un recorrido por la historiografía de la historia antigua con la intención de que el profesorado disponga de referentes teóricos y epistemológicos para ubicar la naturaleza y la concepción de la historia escolar<sup>10</sup>.

Por su parte, Álvarez, Hernández y Martín publican un informe sobre los libros de texto de 1º a 3º de BUP<sup>11</sup>. En su opinión:

“En general, la disciplina viene precedida de una introducción al conocimiento de las estructuras básicas de la vida social, económica, política y cultural, dando paso a una *sucesión completa* y razonada de las diversas fases y subfases de la prehistoria e historia antigua –origen del hombre, culturas del paleolítico y del neolítico, arte rupestre, metalurgia, las grandes culturas del Oriente y del Mediterráneo, los pueblos colonizadores, la romanización– abarcando cuestiones y conceptos que exigen una relativa abstracción: fuentes y cronología, el problema de la hominización y la evolución de la especie humana, sedentarización, megalitismo, etc. En ocasiones, los manuales incluyen un vocabulario que ayuda al alumno a clarificar conceptos así como un material complementario de bibliografía, aunque este último apenas ofrece las publicaciones más recientes y globales sobre la materia, recurriéndose, por el contrario, en la mayoría de los casos, a notas y referencias de investigadores clásicos de las décadas de 1940 o 1950, como los conocidos trabajos de Pericot o Childe.

<sup>9</sup> Equipo directivo de *Iber*, “Historia antigua en la enseñanza”: *Iber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia* 6, 1995, 6-7.

<sup>10</sup> Hernández Guerra, L., “Recorrido por la historiografía de la Historia Antigua”: *Iber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia* 6, 1995, 9-17.

<sup>11</sup> Álvarez Sanchís, J.R./Hernández Martín, D./Martín Díaz, M.D., “Prehistoria e Historia Antigua en la enseñanza secundaria. Tradición e innovación en los textos escolares”: *Iber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, 6, 1995, 31-38.

El método de los textos clave, con el resumen de los argumentos más importantes y la relación entre éstos y el apoyo gráfico, parecía la forma más adecuada de abordar la aparente complejidad de los temas. La estructura de los manuales responde a unos cánones la mayor parte de las veces análogos, siguiendo un orden que podría resumirse en un texto general, un glosario de términos, ejemplos o textos clave, un esquema cronológico con los acontecimientos más señalados y una documentación gráfica de apoyo. (...) son también mayoritarios los manuales que solicitan una participación activa por parte del alumnado incluyendo un apartado, generalmente bajo el título genérico de actividades, que incorpora diferentes trabajos prácticos, bien en grupos o individualmente. Sin todo ello, la ordenación de hechos históricos, sus orígenes y consecuencias, así como su relación con el marco geográfico en el que han tenido lugar, no pasarían de la mera acumulación de materiales informativos<sup>12</sup>.

Para estos autores, el tratamiento que los manuales de historia, tanto mundiales como españoles, dan a la prehistoria y a la historia antigua es “un desmedido intento de síntesis de la Historia y cultura humana más antigua a través de su desarrollo biológico, social, económico, (...). Llevar a buen término un intento semejante en el reducido marco de 40 ó 50 páginas representa una labor muy compleja, por lo que, en ocasiones, más que de una síntesis cabría hablar de una ordenación sistemática de diferentes hechos debidamente seriados<sup>13</sup>. Por ello, consideran que “para intentar subsanar la relación número de páginas/información histórica relevante, *se comprimen los contenidos* con el riesgo que ello supone desde el punto de vista de la claridad<sup>14</sup>”.

Un buen ejemplo de esta compresión puede ser la lección dedicada a Grecia del libro de texto de 1º de BUP de la editorial Vicens Vives:

Los contenidos sobre la Antigüedad clásica del manual Occidente. Historia de las civilizaciones de 1º de BUP (editorial Vicens-Vives) se hallan en el bloque III dedicado a “Las civilizaciones mediterráneas”. Este bloque consta de tres lecciones: a) La civilización clásica (I). Los griegos, b) La civilización clásica (II). El Imperio Romano, y c) Judaísmo y Cristianismo. Analizaremos el contenido y las imágenes de la primera

**La civilización clásica (I). Los griegos.**

1. La civilización cretense o minoica.
2. Civilización micénica.
3. La polis de la época arcaica (siglos VIII-VII a.C.).
4. Crisis de la polis arcaica (siglo VI a.C.).
5. La polis clásica (siglo V a.C.).

<sup>12</sup> Álvarez Sanchís/ Hernández Martín/ Martín Díaz, “Prehistoria e Historia Antigua...”, 32-33.

<sup>13</sup> Álvarez Sanchís/ Hernández Martín/ Martín Díaz, “Prehistoria e Historia Antigua...”, 34.

<sup>14</sup> Álvarez Sanchís/ Hernández Martín/ Martín Díaz, “Prehistoria e Historia Antigua...”, 35.

6. La crisis de la polis clásica (siglo IV a.C.).
7. Los estados helenísticos (siglos IV-II a.C.).
8. La religión en el mundo griego.
9. La aparición del pensamiento racional.
10. Arte griego.

Estos diez temas se desarrollan a lo largo de 15 páginas (46-61). Estas páginas contienen el contenido de cada tema, imágenes y un contenido relacionado con las imágenes, de ampliación, en forma de columna paralela al texto de los temas.

Relación de imágenes:

- a) El Partenón.
  - b) Fotografía en blanco y negro de grandes tinajas halladas en el palacio de Cnosos en Creta.
  - c) Pieza de cerámica de Camarés decorada con formas naturales
  - d) Fresco de los delfines en el palacio de Cnosos
  - e) Interior de los muros de la fortaleza micénica de Tirinto (blanco y negro)
  - f) Cámara sepulcral del tesoro de Atreo en Mecenias (blanco y negro)
  - g) Mapa del mundo griego en el siglo VIII a. C.
  - h) Mapa de los griegos y sus colonias
  - i) La Acrópolis de Atenas
  - j) Busto en blanco y negro de Pericles
  - k) Busto de Alejandro
  - l) Mapa del mundo helenístico y sus rutas comerciales
  - m) Retrato de Antíoco III
  - n) Retrato de Tolomeo II Filadelfo y su esposa Arsínoe
  - o) Grabado en blanco y negro del teatro de Epidauró
  - p) Relieve del mito de la diosa Deméter
- Conjunto de seis fotografías dedicadas a la escultura griega: a) el kurós, b) la koré.

A partir de la LOGSE, con el carácter abierto de la propuesta curricular y con la introducción de la transversalidad centrada en problemas sociales relevantes, se empiezan a producir cambios en el enfoque de la enseñanza de la historia antigua. Algunos son más bien teóricos pero ofrecen enormes potencialidades educativas. Es el caso, por ejemplo, de la propuesta de Gallego Franco sobre el papel de la mujer en la antigüedad grecorromana o el de Verdasco Martín sobre la situación del medioambiente en la antigüedad. Gallego Franco revisa, desde el punto de vista de la historiografía el papel de la mujer en el mundo antiguo y ofrece interesantes ideas y sugerencias al profesorado para que elabore unidades didácticas centradas en esta temática<sup>15</sup>. Verdasco,

<sup>15</sup> Gallego, M. del H., "Un eje transversal: la mujer en la antigüedad grecorromana": *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia* 6, 1995, 39-54.

por su parte, propone utilizar como hilo conductor de la enseñanza de la historia antigua la perspectiva medioambiental<sup>16</sup>. También se recurre al estudio de la ciudad como elemento vertebrador de la enseñanza de la historia antigua como propuso el profesor Espinosa en una unidad didáctica desarrollada en el Centro de Profesores y Recursos de La Rioja (Logroño) en el curso 1990-1991<sup>17</sup>. Para Espinosa, “la construcción histórica de la realidad cívica y urbana antigua, con las discusiones, afanes, praxis, teorizaciones y, a veces, con los desgarros internos que llevó consigo, fueron configurando un riquísimo legado de experiencias que, puestas de relieve a través de nuestro sistema educativo, encierran enormes potencialidades para contribuir al enriquecimiento intelectual y a la formación de una conciencia crítica en el presente”<sup>18</sup>.

Esta propuesta entronca con aquella vieja tradición de la escuela activa de enseñar historia y, en especial, prehistoria e historia antigua, a partir de la observación directa de yacimientos y fuentes y del trabajo de campo. Es el ejemplo de la propuesta de Aluja, Moragues y Virgili sobre el yacimiento de la villa romana de “Els Munts” en Tàrraco<sup>19</sup>.

La enseñanza de la historia antigua ha seguido manteniéndose activa en el campo del patrimonio y, en especial, en el de los museos. La revista *Íber* da fe de algunos valiosas propuestas como son las del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida<sup>20</sup> y el Museu Nacional Arqueològic de Tarragona<sup>21</sup>.

## **EL LUGAR DE LA HISTORIA ANTIGUA EN EL CURRÍCULO DE LA ENSEÑANZA SECUNDARIA Y DEL BACHILLERATO ESPAÑOL.**

La Historia y por lo tanto la historia antigua, ha estado presente en el curriculum español desde la institucionalización de la enseñanza a mediados del siglo XIX. Desde esos momentos los programas de Historia, planteados como una enumeración cronológica y narrativa, comienzan por la historia antigua. Tal como recoge Valls, “en un modelo que ha cambiado poco hasta la actualidad”<sup>22</sup>.

<sup>16</sup> Verdasco, A., “Hacia el conocimiento del medio a través de la enseñanza de la historia antigua. Un enfoque medioambiental”: *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, 6, 1995, 55-62.

<sup>17</sup> Espinosa, U., “La ciudad hispanorromana: su presencia en los contenidos del Currículum”: *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, 6, 1995, 63-79.

<sup>18</sup> Espinosa, U., “La ciudad hispanorromana...”, 63.

<sup>19</sup> Aluja, J./ Moragues, R./ Virgili, M. J., “El *territorium* de Tàrraco. La villa romana de ‘els Munts’”: *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, 6, 1995, 81-90

<sup>20</sup> Caldera de Castro, P., “La acción del Museo Nacional de Arte Romano respecto a la enseñanza y a la divulgación”: *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia* 15, 1998, 57-69.

<sup>21</sup> Sada, P., “El Museu Nacional Arqueològic de Tarragona: propuestas didácticas en torno al Patrimonio romano”: *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia* 15, 1998, 71-78.

<sup>22</sup> Valls, R., “Las imágenes en los manuales escolares españoles de Historia ¿ilustraciones o documentos?”: *Iber: Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia* 4, 1995, 105-119.

Si en un principio los contenidos de la historia antigua se ubicaban preferentemente en bachillerato, a partir de la Ley general de Educación y la ampliación de la enseñanza obligatoria se generaliza en los programas de los últimos años de esta etapa. Nuestro estudio se centra en la revisión de los currículos de los últimos veinte años.

La indagación sobre los documentos legislativos españoles desde la recuperación de la democracia nos permite trazar una panorámica de los cambios y de las continuidades que la historia antigua ha tenido en los currículos españoles de la LOGSE, de la LOCE y de la actual LOE. Analizamos a continuación los tres marcos legales citados, a partir de cuestiones relevantes incorporadas en la introducción de las diferentes leyes, objetivos de etapa y del área de conocimiento en que se incluye la historia antigua y contenidos a desarrollar.

A lo largo de los últimos 25 años se ha consolidado en España el traspaso de competencias del Estado a las diferentes Comunidades Autónomas (CC. AA.). El Ministerio de Educación mantiene la responsabilidad de elaborar los contenidos mínimos o comunes para todo el territorio. Vamos a analizar los textos legislativos aprobados por el Parlamento y los documentos que recogen los contenidos mínimos o enseñanzas comunes para todo el territorio nacional

#### **a) Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE).**

El año 1990 fue el punto de partida para los grandes cambios en el sistema educativo y el currículo. Éste es nuestro punto de partida, por ser el modelo que amplía la enseñanza obligatoria hasta los 16 años y permite comparaciones con los modelos europeos.

La puesta en marcha de un nuevo sistema y un nuevo currículo necesitó casi una década para consolidarse; hemos asistido a varias revisiones a partir del Real Decreto 1007/1991, de 14 de junio, que establece las enseñanzas mínimas correspondientes a la Educación Secundaria Obligatoria (ESO) y el Real Decreto 1178/1992, de 2 de octubre, se establece las enseñanzas mínimas del Bachillerato. Analizaremos en primer lugar la ESO y a continuación el Bachillerato.

Educación Secundaria Obligatoria (Real decreto 1007/1991, de 14 de junio). El Real Decreto establece que los contenidos de Historia y Geografía se estructuran en un área denominada “Ciencias Sociales, Geografía e Historia”, organizados en bloques que incluyen cada uno tres tipos de contenidos, conceptos, procedimientos y valores, sin secuenciar por ciclos y cursos.

En la introducción al área aparece, entre otras finalidades la siguiente:

“Apreciar la riqueza y variedad del patrimonio natural y cultural”

Dado el carácter abierto de este modelo curricular se definen unos ejes organizadores de contenidos, de los cuales el tema de nuestro trabajo está relacionado con los siguientes:

“Sociedades históricas y cambio en el tiempo” (conceptual)

“La conservación y valoración del patrimonio” (actitudinal)

De los objetivos del área destacamos

“Identificar los procesos y mecanismos básicos que rigen el funcionamiento de los hechos sociales,...” (2).

“Valorar y respetar el patrimonio...asumiendo las responsabilidades que supone su conservación...” (6).

Los contenidos aparecen en el bloque 4: Sociedades Históricas

- Concepto 2: Sociedades prehistóricas, primeras civilizaciones y **Antigüedad clásica**. Sociedad, política, cultura y arte en el mundo clásico: Grecia y Roma.

- Procedimiento 1: Obtención de información a partir de restos arqueológicos, imágenes y obras de arte.

- Procedimiento 4: Distinción entre fuentes primarias y secundarias o historiográficas y su deferente valor y uso para el conocimiento del pasado.

- Procedimiento 9: Establecimiento de relaciones entre obras artísticas y los rasgos generales de la época histórica de producción de las mismas.

- Actitudes 2: Interés por conocer las formas de expresión artística y cultural de sociedades alejadas en el tiempo.

- Actitudes 3: Valoración de restos y vestigios del pasado que existen en nuestro entorno.

El modelo curricular de la LOGSE soporta una primera revisión en 1995, después de la implantación anticipada de cuatro años, que no afecta al área de Ciencias Sociales, Geografía e Historia en Secundaria.

Al ser un currículo prescriptivo y abierto no se organizan los contenidos por cursos y ciclos, serán los proyectos curriculares, de centro o de editoriales, los que realizarán esa labor.

A finales de 2001, después de la generalización del modelo, se planteó una revisión curricular que supuso cambios importantes.

En la Introducción al área, a pesar de mantenerse el nombre, se precisa el papel dominante de la geografía y de la historia, se hace mención a “...secuencia de bloques

claramente delimitados.” y, sobre todo, se presentan los contenidos organizados por cursos. No aparecen los ejes organizadores de contenidos en la introducción.

De los cambios en los objetivos generales es de destacar la diferente formulación y mayor concreción en aspectos más disciplinares, destacamos:

“9: Adquirir una memoria histórica que permita elaborar una interpretación personal del mundo, a través de los conocimientos básicos tanto de HISTORIA Universal, como de España, respetando y valorando los aspectos comunes y los de carácter diverso, con el fin de facilitar la comprensión de la posible pertenencia simultánea a más de una identidad”,

Los contenidos, que aparecen formulados sólo como conceptos, de historia antigua se encuentran en primer curso de secundaria y, sin cambiar, se concretan algo más que en el Real Decreto de 1991:

- Grecia: fundamentos de la cultura europea. La polis. La democracia griega. El Helenismo. Arte y cultura  
- La civilización romana: la unidad del mundo mediterráneo. La República y el Imperio.

**Bachillerato.** En el real decreto 1178/1992, de 2 de octubre, se establecen las enseñanzas mínimas del Bachillerato. Solo hay tres asignaturas del ámbito disciplinar de la Historia: Historia, asignatura común, Historia del mundo contemporáneo, modalidad de Humanidades y Ciencias Sociales, e Historia del Arte, modalidad de Artes y de Humanidades y Ciencias Sociales:

Historia

“El estudio de la Historia es universalmente conocido como un elemento fundamental de la actividad escolar, porque al comunicar conocimientos relevantes sobre el pasado...”.

A pesar de comenzar con esta frase, los contenidos se reducen a los siglos XIX y XX. Lo mismo en la Historia común, centrada en el espacio español, que en la Historia del mundo contemporáneo de la modalidad de Humanidades y Ciencias Sociales.

En Historia del Arte sí aparece un epígrafe dedicado a la cultura clásica dentro del bloque 3:

Los estilos artísticos: evolución y diversidad espacial “El arte clásico; su influencia histórica”. El programa es coincidente en las dos modalidades de Bachillerato.

El Real Decreto 3474/2000 modifica los contenidos mínimos de Bachillerato. Mantiene las mismas asignaturas de Historia e Historia del Arte que el decreto anterior, dándose el mayor cambio en los contenidos de la Historia común. Insiste en la

importancia de no perder la “memoria histórica” y uno de los objetivos de la asignatura se formula:

“Adquirir una visión de la evolución histórica de España en su conjunto y en su pluralidad. Situar este proceso histórico en el contexto de Europa y el mundo”.

Los nuevos planteamientos de la disciplina se concretan en una Historia de España desde la antigüedad hasta la sociedad actual.

El bloque 1 “Las raíces. La Hispania romana”, incluye el siguiente epígrafe: “Pueblos preromanos. El proceso de romanización”

El programa de **Historia del Arte**, dedica dos capítulos al arte clásico, uno referido a Grecia y otro a Roma, en ambas modalidades de Bachillerato.

#### **b) Ley Orgánica de Calidad de la Educación (LOCE).**

Los cambios apuntados en las modificaciones curriculares de finales del año 2000 se concretan en los próximos años con cambios en el sistema y en el propio currículo. La Ley Orgánica 10/2002, de 23 de diciembre, de Calidad de la Educación (BOE 24 de diciembre) plantea un nuevo modelo educativo.

**Enseñanza Secundaria Obligatoria:** El primer cambio es el de denominación de área que abandona el concepto de Ciencias Sociales en la ESO para pasar a llamarse Geografía e Historia, en base al papel que se les reconoce a ambas disciplinas en la educación obligatoria. Se consolida la organización del currículum por cursos y la formulación de un solo tipo de contenidos, ya apuntados en la última revisión de la LOGSE.

El Real Decreto 831/2003, de 27 de Junio, establece la ordenación general y las enseñanzas comunes de la ESO.

De la introducción al área de Geografía e Historia recogemos las siguientes finalidades o intenciones que están relacionadas con la historia antigua:

“El conocimiento de las sociedades, tanto en lo que se refiere al pasado histórico como...”.

“La historia debe proporcionar a los alumnos conocimientos y métodos para comprender la evolución de las sociedades a través del tiempo”.

“En historia se espera que los alumnos adquieran el concepto de evolución y memoria histórica...”.

Nos parece interesante resaltar el objetivo número 9:

“Adquirir una memoria histórica que permita elaborar una interpretación personal del mundo, a través de unos conocimientos básicos tanto de Historia Universal, como de Historia de España, respetando y valorando los aspectos comunes y los de carácter diverso, con el fin de facilitar la comprensión de la posible pertenencia simultánea a más de una identidad colectiva”.

La organización de los contenidos se basa en criterios cronológicos, así la historia antigua aparece en primer curso de secundaria no volviendo a estar presente en el currículo de la ESO.

El Bloque II Prehistoria e historia antigua:  
7 – Grecia: fundamentos de la cultura europea  
8 –La civilización romana: la unidad del mundo mediterráneo  
10: la Hispania romana

**En Bachillerato** mantiene la misma organización de asignaturas que el modelo anterior, aunque cambian los contenidos.

**Historia de España**, común. En la Introducción se afirma:

“Además, el estudio de la historia proporciona los conocimientos sobre el pasado que ayudan a la comprensión del presente y propician el desarrollo de una serie de capacidades y técnicas intelectuales propias del pensamiento abstracto y formal, tales como la observación, el análisis, la interpretación, la capacidad de comprensión y expresión, el ejercicio de la memoria y el sentido crítico”.

En la presentación de los contenidos de la asignatura de Historia se ha tenido en cuenta la necesidad de incluir todas las etapas históricas desde la Antigüedad hasta la sociedad actual, si bien se ha dado protagonismo creciente al estudio de las más próximas. De este modo, se dedica una primera unidad temática a las raíces y a la Hispania romana ; las tres siguientes se refieren a la Edad Media ; cuatro estudian la Edad Moderna; y las ocho restantes la Edad Contemporánea y la época actual.

En objetivos:

3. Adquirir una visión de la evolución histórica de España en su conjunto y en su pluralidad. Situar este proceso histórico en el contexto de Europa y del mundo.
6. Consolidar actitudes y hábitos de tolerancia y solidaridad entre los diversos pueblos de España, respetando y valorando positivamente los aspectos comunes y las diferencias, teniendo en cuenta la posibilidad de pertenecer de manera simultánea a más de una identidad colectiva.

Contenidos:

1. Las raíces. La Hispania romana.-El proceso de hominización en la Península Ibérica: nuevos hallazgos.  
Pueblos prerromanos. El proceso de la romanización. La monarquía visigoda.

En **Historia del Arte**, el arte clásico se programa en dos capítulos, uno referido a Grecia y otro a Roma, en ambas modalidades de Bachillerato:

El arte clásico: Grecia.  
El arte clásico: Roma (incluye un epígrafe sobre el arte en la Hispania romana).

**c) Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (LOE),**

La LOE supone una tercera reforma del currículo de la educación española en el espacio de 15 años.

El tercer principio que inspira esta Ley consiste en “un compromiso decidido con los objetivos educativos planteados por la Unión Europea para los próximos años. El proceso de construcción europea está llevando a una cierta convergencia de los sistemas de educación y formación, que se ha traducido en el establecimiento de unos objetivos educativos comunes para este inicio del siglo XXI”.

Así mismo se confirma que: “Fomentar el aprendizaje a lo largo de toda la vida implica, ante todo, proporcionar a los jóvenes una educación completa, que abarque los conocimientos y las competencias básicas que resultan necesarias en la sociedad actual, que les permita desarrollar los valores que sustentan la práctica de la ciudadanía democrática, la vida en común y la cohesión social, que estimule en ellos y ellas el deseo de seguir aprendiendo y la capacidad de aprender por sí mismos”.

Se mantiene la estructura de la Educación Secundaria y se recupera la denominación del área de Ciencias Sociales, Geografía e Historia en la ESO

El Real Decreto 1631/2006, de 3 de mayo, establece las enseñanzas mínimas correspondientes a la **ESO**.

Entre los objetivos de la etapa queremos resaltar los siguientes:

j) Conocer, valorar y respetar los aspectos básicos de la cultura y la historia propias y de los demás, así como el patrimonio artístico y cultural.  
l) Apreciar la creación artística y comprender el lenguaje de las distintas manifestaciones artísticas, utilizando diversos medios de expresión y representación.

En todos los cursos encontramos un bloque inicial, denominado Contenidos comunes, que incluye el aprendizaje de aquellos aspectos fundamentales en el

conocimiento geográfico e histórico que son procedimientos de tipo general o se refieren, en su caso, a actitudes.

El estudio de las sociedades a lo largo del tiempo se organiza con un criterio cronológico. Primer curso se centra en la evolución de las sociedades históricas desde sus orígenes hasta la edad antigua. En este marco se resaltan los aspectos en los que puede reconocerse más claramente la evolución de las sociedades, así como aquellos cuya aportación, vista desde la perspectiva temporal, puede resultar más significativa en la configuración de las sociedades actuales. En un ámbito espacial mundial y particularmente europeo, se inserta la caracterización de la historia de nuestro país. El bloque 3, Sociedades prehistóricas, primeras civilizaciones y edad antigua integra estos contenidos.

Bloque 1. Contenidos comunes.

Lectura e interpretación de imágenes y mapas de diferentes escalas y características. Percepción de la realidad geográfica mediante la observación directa o indirecta. Interpretación de gráficos y elaboración de estos a partir de datos.

Obtención de información de fuentes diversas (iconográficas, arqueológicas, escritas, proporcionadas por las tecnologías de la información, etc.) y elaboración escrita de la información obtenida.

Localización en el tiempo y en el espacio de los periodos, culturas y civilizaciones y acontecimientos históricos. Representación gráfica de secuencias temporales.

Identificación de causas y consecuencias de los hechos históricos y de los procesos de evolución y cambio relacionándolos con los factores que los originaron.

Conocimiento de los elementos básicos que caracterizan las manifestaciones artísticas más relevantes, contextualizándolas en su época. Valoración de la herencia cultural y del patrimonio artístico como riqueza que hay que preservar y colaborar en su conservación.

Bloque 3. Sociedades prehistóricas, primeras civilizaciones y edad antigua.

Cazadores y recolectores. Cambios producidos por la revolución neolítica. Aspectos significativos de la Prehistoria en el territorio español actual.

Las primeras civilizaciones urbanas.

**El mundo clásico: Grecia y Roma. La democracia ateniense. Las formas de organización económica, administrativa y política romanas. Hispania romana: romanización. La ciudad y la forma de vida urbana. Aportación de la cultura y el arte clásico.**

Origen y expansión del Cristianismo. Fin del Imperio romano y fraccionamiento de la unidad mediterránea.

Como ha podido comprobarse a lo largo de este repaso a la evolución de los currículos españoles en los últimos años, la historia antigua ha tenido siempre una

presencia en los mismos. El siguiente esquema resumen permite visualizar los cambios y las continuidades –más estas últimas que las primeras– que se han producido.

LOGSE		LOCE	LOE
1991	2001(ESO) / 2000	2002	2006
<b>ESO</b>		<b>Historia Antigua en 1º de Secundaria</b>	
Sociedades prehistóricas, primeras civilizaciones y Antigüedad clásica. Sociedad, política, cultura y arte en el mundo clásico: Grecia y Roma.	Grecia: fundamentos de la cultura europea. La polis. La democracia griega. El Helenismo. Arte y cultura La civilización romana: la unidad del mundo mediterráneo. La República y el Imperio	El Bloque II Prehistoria e Historia Antigua: 7 – Grecia: fundamentos de la cultura europea 8 – La civilización romana: la unidad del mundo mediterráneo 10: la Hispania romana	Bloque 3. Sociedades prehistóricas, primeras civilizaciones y edad antigua. El mundo clásico: Grecia y Roma. La democracia ateniense. Las formas de organización económica, administrativa y política romanas. Hispania romana: romanización. La ciudad y la forma de vida urbana. Aportación de la cultura y el arte clásico.
<b>Bachillerato</b>			
Historia común, de España.			
	<b>El bloque 1</b> “Las raíces. La Hispania romana”, incluye el siguiente epígrafe:	1. Las raíces. La Hispania romana.-El proceso de hominización en la Península Ibérica: nuevos hallazgos. Pueblos prerromanos. El proceso de la romanización. La monarquía visigoda.	
<b>Hª del Arte</b>			
bloque 3: Los estilos artísticos: evolución y diversidad espacial “El arte clásico; su influencia histórica”.	Desarrolla en dos capítulos el mundo del arte clásico, uno referido a Grecia y otro a Roma	El arte clásico: Grecia. El arte clásico: Roma (incluye un epígrafe sobre el arte en la Hispania romana)	

¿Qué ha cambiado en las tres reformas? En general, se han producido más cambios formales que cambios en los contenidos, en especial en la ESO. El cambio más significativo es la inclusión de la historia antigua en Bachillerato a partir del año 2000.

Si no cambian los grandes epígrafes de los contenidos podemos preguntarnos ¿Qué ha cambiado en realidad?

- El modelo de currículo y la concepción del saber escolar tanto en su relación con las ciencias de referencia –en nuestro caso con la Historia y, en particular, con la Historia antigua- como en su relación con el contexto de enseñanza/aprendizaje. La apuesta de la LOGSE por un currículo abierto, descentralizado, vinculado al mundo de la práctica pronto entró en crisis al no ponerse los medios de formación y económicos que permitieran a los centros y al profesorado tomar decisiones sobre la concreción del currículo. La apuesta por el respeto a las decisiones epistemológicas de los centros y del profesorado –¿qué paradigma inspira la selección de contenidos?- y a las decisiones curriculares centradas en el contexto social y cultural en el que se generan los aprendizajes –¿qué historia facilita a un grupo de alumnos aprender historia y cómo?- duró muy poco tiempo. Fue un período fructífero, rico en innovaciones y en materiales alternativos al libro de texto y a la homogeneización del conocimiento escolar. Fue un período en el que se puede afirmar que el currículo escolar era democrático. Pero acabó y con él algunas de las expectativas puestas en la innovación del sistema educativo y, en especial, de las enseñanzas sociales, de la geografía y de la historia<sup>23</sup>.
- La diferente formulación de los objetivos y de denominación del área, cuestión que puede parecer menor pero que a nuestro juicio responde a una determinada concepción de la historia, de la educación y del papel de la historia en la misma, de su valor educativo. Cuando parecía que el currículo apostaba por la calidad, por vincular los aprendizajes al desarrollo del pensamiento histórico y social, por vincular los saberes a la vida [una vida que no es disciplinar], se opta por volver hacia el pasado y por considerar que lo fundamental no es tanto preparar para la vida como aprender conocimientos disciplinares al margen del valor educativo y social que puedan tener.
- Esta última concepción se manifiesta con el carácter holístico de los programas y, en especial, con el programa de Historia de España común en bachillerato en el que se incluyen todas las etapas en riguroso orden cronológico, todos los personajes, hechos, etc... Y, finalmente,

---

<sup>23</sup> Valls, R. “El currículo de historia en la enseñanza secundaria española (1846-2005): una aproximación historiográfica y didáctica”: *Iber: Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia* 46, 2005, 9-35.

- La desconexión cada vez mayor entre las finalidades de la Historia, los contenidos y la investigación científica y didáctica española o extranjera acerca de las posibilidades de la Historia, de los obstáculos de su aprendizaje y de las estrategias y métodos que facilitan el aprendizaje y la superación de estos obstáculos. Una vez más, las decisiones curriculares que afectan a los contenidos históricos escolares se hacen al margen de la investigación y del interés social que la historia tiene para ejercer la ciudadanía en un mundo tan complejo como el actual.

### **IMÁGENES TEXTUALES E ICONOGRÁFICAS PARA LA ENSEÑANZA Y EL APRENDIZAJE DE LA HISTORIA ANTIGUA.**

En este apartado presentamos tres aproximaciones a la enseñanza y el aprendizaje de la historia antigua. En primer lugar, a través de los libros de texto, en segundo lugar de otros libros educativos y, finalmente, de materiales alternativos vinculados a proyectos de investigación.

#### **a) Libros de texto.**

Empieza a ser importante la bibliografía relativa al estudio de la estructura, el papel y la influencia de los libros de texto en la educación. Este campo de estudio es de especial importancia en las ciencias sociales por su naturaleza ideológica, por la necesaria adecuación a los cambios políticos, culturales, sociales, científicos y tecnológicos, por la continua evolución de los marcos científicos, por el papel que estas ciencias han tenido, y tienen, en la construcción de la conciencia colectiva y en las diferentes opciones que podemos encontrar en la actualidad.

La abundancia de libros de texto existentes, más todos los que han estado en vigor desde 1990, obliga a elegir algunos como modelo; hemos optado por centrar la ejemplificación en dos ediciones de la editorial Santillana (1996 y 2002) sin otra justificación que la gran difusión que tienen en el territorio español.

Presentamos un esquema de los diferentes apartados de ambos libros en los temas referidos a la historia antigua

Esquema de contenidos: Temas de historia antigua que aparecen

<b>Santillana 1996</b>		<b>Santillana 2002</b>	
Temas	Contenidos	Temas	Contenidos
<b>El mundo griego</b>	Las polis griegas y su expansión La época clásica El mundo helenístico	<b>La antigua Grecia</b>	¿Qué territorios abarcó el mundo griego? ¿Cuál fue la historia de los griegos?

			¿Por qué Atenas fue la Polis principal? ¿Contra quién lucharon los griegos?
		<b>La civilización griega</b>	
<b>El esplendor de Roma</b>		<b>El Imperio Romano</b>	
<b>La civilización romana</b>		<b>La civilización romana</b>	
		<b>La Península Ibérica en la antigüedad</b>	

Desarrollo del tema “El mundo griego”:

<b>Santillana 1996</b>		<b>Santillana 2002</b>	
Previo	Desarrollo	Previo	Desarrollo
Lectura de imágenes (foto de las ruinas de Olimpia): Preguntas Cuestiones clave	1 -Las polis griegas y su expansión: Texto expositivo, fotos, un mapa. Cuestiones: observa (el mapa), analiza y explica 2- La época clásica 3 – El mundo helénístico	Fotos comentadas ¿Qué sabes tu? Un caso práctico Tu opinión Exposición de las 4 tareas que organizan el tema	Tarea 1 ¿Qué territorios abarcó el mundo griego?: Exposición basada en tres mapas. Actividades basadas en el análisis de los mapas
<b>Comentarios</b>			
Una de las cuestiones dice lo siguiente “¿Cómo influyó el paisaje griego en la organización de ciudades-estado?. Es imposible contestar con el texto.		En el apartado investiga aparece “¿Cómo era el paisaje del interior, llano o montañoso? ¿Cómo influyó esto en el poblamiento?” La pregunta ha de contestarse sobre el DOC 1: Mapa de las poleis griegas.	
En ambos casos es “problemático” el término paisaje.			

Actividades:

Santillana 1996		Santillana 2002	
Saber lo esencial	Aplicar técnicas	Repaso de lo esencial	Aplicación
En general, se trata de reproducir esquemas o definiciones incluidas en el desarrollo de la unidad.	No existen diferencias sustanciales con el resto de las actividades.	Actividades Acaba con un mapa conceptual resumen de todo el tema.	Lineas del tiempo. Análisis de fuentes: textos. Organigrama del gobierno ateniense: completar.

Imágenes:

Santillana 1996	Santillana 2002
Imágenes que aparecen	Imágenes que aparecen
Predominan las arquitectónicas, alguna escultura y algo de cerámica. El Partenón aparece en tres apartados diferentes. Las imágenes seleccionadas están incluidas en el texto sin una organización “coherente”, se supone que en base a los aspectos que los autores consideran más relevantes.	Dominan los mapas y las reproducciones de la vida cotidiana. También aparecen imágenes de arte. Son variadas y equilibradas en cada una de las cuatro tareas Buena reproducción.
Existen más coincidencias que diferencias	

¿Qué es lo que más cambia entre ambos libros de texto?:

- El formato y la presentación, más visual y atractivo el segundo.
- La metodología.
- Las imágenes utilizadas.
- Los mapas.

El libro de Santillana 2002 es más atractivo, más lógico y más cercano a lo que debiera ser un material educativo en el que las relaciones entre el saber científico a enseñar y el aprendizaje fueran coherentes y se basaran en una misma concepción epistémica. El libro del 2002 hace más hincapié en los procedimientos o técnicas necesarios para que los estudiantes construyan conocimientos y aprendan Historia antigua.

La utilización de las imágenes en ambos textos es también diferente. Las imágenes en el 2002 son más diversificadas, pero no más numerosas, introduciendo elementos vitales además de artísticos. En el libro de 1996 las imágenes pueden incluirse en lo

que Valls define como ilustración<sup>24</sup>, teniendo más importancia los dibujos que las reproducciones (fotografías). En cambio, en el texto del 2002 se incorporan dibujos que simulan escenas de la vida diaria, fotografías de restos arqueológicos y de vasijas, además de los mapas, que sin llegar a poder considerarse en conjunto documentos superan, algunas de ellas, la mera ilustración.

Como resumen podemos decir que la edición de 2002 presenta una organización de los contenidos con mayor coherencia didáctica. Es decir, en la que las relaciones entre la enseñanza –el papel que el texto otorga al profesorado–, el aprendizaje –las posibilidades que el texto ofrece al alumnado para protagonizar su aprendizaje a través de la lectura de los textos, de la observación de las imágenes y de los mapas y de la realización de las actividades– y los contenidos obedecen a una concepción educativa que otorga a cada uno de los protagonistas de la enseñanza y del aprendizaje un papel preciso y claro para cuyo desarrollo necesita de la interrelación con los otros dos.

### b) Otros materiales.

Además de los libros de texto, con sus imágenes textuales e iconográficas, existen otros materiales destinados a la enseñanza y al aprendizaje de la historia antigua. Un material alternativo a los libros de texto, lo constituyen otros libros. Unos son libros didácticos, pensados y diseñados, para la enseñanza y el aprendizaje. Otros son libros educativos que pueden complementar o ampliar el contenido de los libros de texto pero que no contienen ni actividades ni pautas para ser utilizados en el aula. Entre los primeros, la colección tal vez más importante editada en España, en lengua catalana, fue la Biblioteca de la Clase (BC). En los ciento dos títulos de esta colección, hay siete dedicados a diferentes aspectos de la historia antigua, dos más con contenidos parciales (el trabajo dedicado a los Juegos Olímpicos y el dedicado a la mitología. El primero parte de los orígenes con Cleóstenes de Samos como protagonista y el segundo dedica un apartado a la mitología helénica) y dos más que están en la periferia: el dedicado al cristianismo y el dedicado al imperio de Bizancio. Estos son los siete títulos.

Autor	Título	Temática	Imágenes
HERNÁNDEZ, F. X.	Lluic Emili Patern. Legionari i ciutadà romà.	La vida cotidiana de un legionario romano en tiempos del emperador Trajano.	Vida cotidiana Ejército. Las ciudades romanas y en particular <i>Tarraco</i> y <i>Barcino</i> .

<sup>24</sup> Valls, “Las imágenes en los manuales...”, 106: “Entiendo por ilustración aquellas imágenes cuya función es principalmente decorativa y emotiva, pero que no pueden ser consideradas fuentes básicas de información histórica en cuanto que no son documentos históricos coetáneos de la época estudiada...”.

<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Temática</b>	<b>Imágenes</b>
GUTIERREZ, M. LI.	Puig Castellar, poblat laietà. Els íbers.	La cultura y la civilización ibérica a través del yacimiento de Puig Castellar.	El poblado y la vida en el poblado. La organización política, social, cultural y religiosa de los iberos.
HERNÁNDEZ, F. X.	Thalassa, Thalassa! Empúries, ciutat grega a Catalunya.	La vida cotidiana en una colonia griega en Cataluña.	La colonización griega. La vida en Ampurias. Las guerras púnicas. Dos itinerarios para conocer la Ampurias griega y la romana.
REYNAL, R.	La vida en Egara durant el segle VI. Els visigots a Catalunya.	A partir de la actual ciudad de Terrassa se estudia la procedencia y las características de los visigodos y de su vida cotidiana.	Los visigodos en Cataluña y en España. La vida en Egara en el siglo VI. El reino de Toledo y las características étnicas, económicas y religiosa de los visigodos.
GUTIÉRREZ, M. LI.	Tanit d'Eivissa. Fenicis i carteginesos.	Estudio de la organización política y social de los fenicios y de los cartagineses.	La colonización fenicia y cartaginesa. Ibiza. Características de la cultura fenicia.
ORDEIX, L./ SANTACANA, J.	Els pobles de les valls fluvials. Egipte i Mesopotamia.	La vida cotidiana y las características de la cultura egipcia y mesopotámica.	Las características sociales y políticas de Egipto y Mesopotamia. La vida cotidiana. La religión.
MIRÓ, M./ RODRÍGUEZ, J.	Els viatges d'en Corneli Ovidi Galeri. Roma un imperi mediterrani.	A través de la vida de un comerciante se presenta la evolución política y económica del Imperio Romano desde sus orígenes hasta su destrucción.	La vida en el campo y el comercio. Orígenes y caída del imperio romano.

Los libros de esta colección tienen el siguiente diseño: una primera parte motivadora que suele ser una aproximación al tema a partir de un relato protagonizado por algún protagonista de la época; una segunda parte –denominada conceptualización– que contiene el desarrollo de los contenidos científicos del tema, y un área de investigación con una cronología, documentos, información sobre lugares relacionados con el tema que pueden visitarse, la bibliografía, las actividades, un juego de

simulación y un glosario final. Estos libros van acompañados de fotografías, dibujos, mapas y planos y, en algunos casos, de propuestas de itinerarios para visitar el lugar elegido como ejemplo para el desarrollo de los contenidos.

### **c) Propuestas basadas en resultados de la investigación.**

Como punto final queremos hacer referencia a otro tipo de trabajos y documentos que recogen imágenes del mundo antiguo. A parte de las imágenes de los libros de texto, las que más abundan sobre la antigüedad se relacionan directamente con el patrimonio histórico, en especial con la herencia romana en España existente en yacimientos y en museos y, en menor medida, con los cómics, las películas o los juegos de simulación.

La presencia romana en España ha dado lugar a una rica y variada muestra de materiales y de guías didácticas para que el alumnado pueda visitar yacimientos y museos, aprenda a observar, a formular preguntas a las fuentes materiales o iconográficas y a obtener información que, en el aula, analizará, interpretará y relacionará con informaciones procedentes de otros medios para darle significado y hacérsela suya. El listado de propuestas es amplio, rico, variado y heterogéneo. Imposible, por lo demás, de tratar de manera exhaustiva en el marco de esta ponencia. Vamos a referirnos a uno de ellos, a modo de ejemplo.

Hemos elegido el proyecto “Velilla de Aracanta: una propuesta de talleres didácticos en un yacimiento arqueológico” por varias razones que exponemos a continuación:

- Es un proyecto basado en legado romano en España, concretamente en Agoncillo (La Rioja).
- Está desarrollado en el marco de la utilización didáctica del patrimonio.
- Tiene como objetivo presentar los resultados de la primera fase de un proyecto de gestión de patrimonio cuya finalidad es la adquisición, documentación e investigación de un yacimiento arqueológico de época romana (villa) y medieval (despoblado), para después diseñar y poner en práctica un modelo de difusión de los resultados a partir de los nuevos planteamientos didácticos.
- Está vinculado a varios proyectos regionales de I+D.
- Evidencia la posibilidad y necesidad de unir investigación e innovación educativa.

La educación, fundamentalmente las etapas de educación obligatoria, es el marco más propicio para conocer el patrimonio, entendido éste en su significado más amplio. El Patrimonio forma parte, unas veces de manera explícita, otras menos clara, de los contenidos curriculares de las etapas de educación obligatoria; parece por lo tanto que se considera elemento sustancial en la formación de los futuros ciudadanos con el objetivo de que desde su infancia conozcan, experimenten y disfruten de sus bienes patrimoniales para que en su madurez los lleguen a considerar como parte de sí mismos, de su propia historia.

El desarrollo curricular plasmado en los libros de texto, principal recurso utilizado en las aulas, adolece de aspectos referidos al Patrimonio. Contar con información sobre elementos patrimoniales y materiales complementarios que permitan trabajar estos aspectos facilitará al profesor incluirlos en sus aulas.

El trabajo consta de dos partes: el estudio del yacimiento y una reflexión sobre el patrimonio arqueológico en la educación obligatoria

Dos son también las premisas básicas del trabajo:

1. Actualidad y rigor científico a partir de los resultados de la investigación en el yacimiento
2. Marco curricular: los objetivos y contenidos del actual currículo susceptibles de desarrollo a partir de las actividades vinculadas a Velilla de Aracanta<sup>25</sup>.

En la primera parte del trabajo se recogen los resultados de diferentes campañas desarrolladas en el yacimiento arqueológico a lo largo de 10 años, características y representación gráfica de los distintos niveles de excavación, así como relación de los objetos recogidos.

En la segunda se presenta la propuesta didáctica de utilización del yacimiento, centrada en la educación formal y con posibilidad de utilización en distintas etapas educativas.

Objetivos generales para cualquier nivel o etapa son:

Conocer el patrimonio cultural.

Valorar los restos arqueológicos.

Aprender a datar, catalogar restos arqueológicos.

La propuesta didáctica, centrada en el desarrollo de los talleres en el mismo yacimiento, necesita contactar con una concepción del aprendizaje que asuma un concepto de ciencias sociales en las que la historia sea algo más que la repetición memorística de hechos políticos del pasado, dónde las fuentes directas se utilicen como referente básico para el conocimiento científico, donde la perspectiva del problema sea multidisciplinar, dónde, en definitiva, el término patrimonio se entienda en su sentido más amplio y actual y dónde los aspectos concretos del medio más próximo al alumno sean referente de ejemplificación y punto de partida más que el objetivo final del proceso de aprendizaje.

Esta propuesta, al igual que los materiales tradicionales permite lograr los objetivos y desarrollar los contenidos de cualquier modelo curricular, por ejemplo para Educación Secundaria en el modelo LOCE los siguientes:

---

<sup>25</sup> Al hacer referencia al actual currículo es necesario tener en cuenta que el trabajo citado se elaboró y publicó antes de la aprobación de la LOE.

**Objetivos generales:**

Seleccionar información con los métodos y técnicas propios de la geografía y la Historia, para explicar las causas y consecuencias de los problemas y **para comprender el pasado histórico** y el espacio geográfico (2).

Valorar y respetar el patrimonio natural, histórico, lingüístico, cultural y artístico, asumiendo las responsabilidades que supone su conservación y mejora (10).

**El Objetivo 10 de Geografía e Historia:**

“Valorar y respetar el patrimonio natural, histórico, lingüístico, cultural y artístico, asumiendo las responsabilidades que supone su conservación y mejora”<sup>26</sup>.

**Contenidos: 8** –La civilización romana: la unidad del mundo mediterráneo.

¿Qué aporta esta propuesta frente a los materiales recogidos en libros de texto?

- Pone en contacto al alumno con un espacio “real” de la Hispania romana.
- Permite observar el medio en que se ubicaban los asentamientos romanos: en La rioja a lo largo del valle del Ebro.
- Acerca al alumno a niveles básicos del trabajo de investigación histórica, al ponerle en contacto directo con los restos de una antigua villa romana.
- Les permite “leer” e “interpretar” objetos encontrados en el yacimiento, aunque no es un yacimiento rico en restos materiales.
- Propicia un aprendizaje multidisciplinar de un entorno en su conjunto, además de mostrar la utilización del mismo emplazamiento por pobladores de siglos posteriores (son importantes los restos medievales situados en niveles superiores).
- Al ser una mansión señorial de una explotación agraria romana (villa), acerca a los alumnos a aspectos relacionados con la vida de la España romana diferentes de los aportados por los libros de texto y **trasmite una imagen diferente a la historia de los emperadores y batallas.**

Por último, el proyecto incluye un apartado relativo a la educación no formal. Se han desarrollado dos campañas de talleres en la ludoteca municipal de Agoncillo durante el verano para alumnos de primaria, con un planteamiento más lúdico pero sin renunciar al rigor científico y didáctico.

## CONCLUSIONES.

En el plano curricular, se han producido pocos cambios. Han cambiado más los objetivos y los planteamientos generales que los contenidos de Historia antigua. Es cierto que el carácter en que se plantean permite desarrollos y concreciones distintas. Sin embargo, el formato cronológico con el que se presenta la enseñanza de la histo-

<sup>26</sup> Real Decreto 831/2003, de 27 de Junio (BOE 3 de julio de 2003, 25732) y Decreto 33/2004 de mayo (BOR 29 de mayo de 2004).

ria juega malas pasadas a los períodos más antiguos, como la Historia antigua, que son estudiados por el alumnado más joven y con menos capacidad de abstracción conceptual y temporal. Este hecho facilita la construcción de estereotipos que no ayudan, en absoluto, a comprender las aportaciones de las civilizaciones antiguas. En esta construcción tiene, además, un peso importante otro tipo de informaciones procedentes de los medios de comunicación (años ha podía ser *El Jabato* o para la Edad Media, *El Capitán Trueno*, ambos de grata memoria; más hacia nuestros días *Astérix* y *Obélix*). Reivindicar modelos de organización y de secuencia de los contenidos distintos al cronológico daría, sin duda, una dimensión diferente a la historia antigua. Y probablemente potenciaría su valor educativo.

Como lo ha potenciado la nueva utilización de la cartografía y de las imágenes en los libros de texto aparecidos a partir de la LOGSE. Hasta la LOGSE, los mapas y las imágenes tenían fundamentalmente un valor decorativo, ornamental, a veces vicariado. A partir de la LOGSE muchas editoriales apuestan por considerar que las imágenes pueden ser también utilizadas en la enseñanza y el aprendizaje. Pasan de ser un elemento decorativo a convertirse en un recurso más – en este a través de la observación- de la construcción de conocimientos y representaciones sobre el pasado y sobre la historia antigua.

En los libros de texto es más significativo el cambio metodológico que el conceptual. Por regla general, los contenidos históricos son contenidos cerrados que contienen una interpretación del pasado que se presenta “como si fuera el pasado”, es decir como una realidad objetiva que uno ha de aprender sin más. La concepción positivista de la naturaleza del saber histórico escolar ha cambiado poco a pesar de la introducción de contenidos de tipo económico y social. El protagonismo lo siguen ocupando las minorías, casi siempre de varones. La mujer griega o romana sigue sin estar presente en los textos escolares o lo está de manera muy marginal. La aparición en los libros de texto de actividades parece dar a entender que el alumnado va a tener protagonismo en su aprendizaje. Y lo tiene. Pero no necesariamente este aprendizaje genera pensamiento porque la mayor parte de actividades no suponen retos intelectuales sino simplemente la habilidad de saber encontrar en el texto la respuesta a la pregunta formulada y de saberla transcribir correctamente en el cuaderno de trabajo.

No es el caso de los materiales alternativos donde el protagonismo del alumnado es cualitativamente diferente. Se plantean al alumnado actividades relacionadas con la capacidad de formular preguntas –en especial, durante el trabajo de campo y ante objetos que deben ubicarse en su contexto y ser interpretados-, de obtener y tratar información procedente de fuentes diversas, de analizar esta información y, por supuesto, de intentar interpretarla y compararla con los conocimientos ya existentes. Las acciones que demandan los materiales o las guías didácticas y para la investigación casan mal con los tiempos escolares previstos en el currículo y en los libros de texto. Esto explica, que no justifica, el escaso éxito de estas propuestas y el apego que cen-

tros, profesorado y alumnado sigue teniendo al libro de texto. Y esto explica, también, lo que ocurre con la enseñanza de la Historia antigua.

La Historia antigua puede y debe tener un importante papel en la construcción de la conciencia histórica y de la conciencia ciudadana de la juventud. De la conciencia ciudadana porque permite establecer analogías de todo tipo pero, en especial, relacionadas con aspectos como los que señalaba Schmitt-Pantel. Uno de los retos de las sociedades multiculturales como la nuestra es hallar un equilibrio entre aquello que tenemos en común –los derechos humanos, en primer lugar- y aquello que caracteriza nuestras distintas identidades. En este sentido las aportaciones del mundo griego o romano pueden facilitar ejemplos de un gran valor educativo. Como los pueden facilitar a la hora de comprender las relaciones entre el ciudadano y la sociedad democrática (el ejemplo ateniense) o entre el ciudadano y las instituciones públicas (el ejemplo romano).

La enseñanza de la Historia, y de la Historia antigua también, ha de permitir al alumnado desarrollar competencias para aprender a interrogar las realidades sociales desde una perspectiva histórica, a interpretar las realidades sociales con la ayuda del método histórica y para ejercer la ciudadanía democrática. Este sigue siendo el reto que nos planteamos quienes hemos hecho de la didáctica –y de la didáctica de la historia- nuestra profesión. Este es el reto que queremos que asuman, en primer lugar, los profesores y las profesoras para que puedan trasladarlo a sus aulas.

Queremos concluir con unas palabras de Aristóteles apoyadas en la imagen de El Pensador, del Museo Arqueológico Nacional de Grecia. Creemos que la finalidad de la historia es la formación de la conciencia histórica, es decir la capacidad de sentirse en la historia, de ser protagonista de la construcción de un tiempo que inevitablemente es pasado, es presente y es, sobretodo, futuro. Reflexionar sobre los contenidos y los métodos de enseñanza no es, como podemos comprobar en las siguientes palabras, ninguna novedad. Pero si es una obligación de quienes desde la Universidad construimos conocimientos y de quienes, desde la política, deciden seleccionar unos conocimientos y dejar de lado otros. En cualquier caso, las palabras de Aristóteles que podemos aplicar perfectamente al lugar que ha de tener la Historia antigua en la enseñanza tuvieron sentido en su momento, lo siguen teniendo hoy y, tal vez, lo sigan teniendo mañana:

“Pero es muy esencial saber con precisión lo que debe ser esta educación, y el método que conviene seguir. En general no están hoy todos conformes acerca de los objetos que debe abrazar; antes, por el contrario, están muy lejos de ponerse de acuerdo sobre lo que los jóvenes deben aprender para alcanzar la virtud y la vida más perfecta. Ni aun se sabe a qué debe darse la preferencia, si a la educación de la inteligencia o a la del corazón. El sistema actual de educación contribuye mucho a hacer difícil la cuestión. No se sabe, ni poco ni mucho, si la educación ha de dirigirse exclusivamente a las

cosas de utilidad real, o si debe hacerse de ella una escuela de virtud, o si ha de comprender también las cosas de puro entretenimiento. Estos diferentes sistemas han tenido sus partidarios, y no hay aún nada que sea generalmente aceptado sobre los medios de hacer a la juventud virtuosa; pero siendo tan diversas las opiniones acerca de la esencia misma de la virtud, no debe extrañarse que lo sean igualmente sobre la manera de ponerla en práctica”<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Arist., *Pol.*, V.1.

## EL CINE DE ROMANOS Y SU APLICACIÓN DIDÁCTICA

FERNANDO LILLO\*

### *Resumen.-*

Este artículo se ocupa del uso didáctico de películas ambientadas en el mundo griego y romano. Después de un panorama general de su aprovechamiento didáctico, ofrece ejemplos prácticos de películas como *La Odisea* (1997), *Golfus de Roma* (1966) y *Gladiator* (2000). Además, la última parte del artículo muestra cómo ha reflejado el cine una variedad de tópicos de la Antigüedad Clásica como la casa, los baños, los juegos de gladiadores, la esclavitud...

### *Abstract.-*

This paper deals with the teaching use of films set in the Greek and Roman world. After an overview of its teaching use, it offers practical examples of *The Odyssey* (1997), *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (1966) and *Gladiator* (2000). Moreover, the last section of the paper shows how the cinema had reflected a variety of topics on Classical Antiquity as the house, baths, gladiatorial games, slavery...

*Palabras clave:* Peplum, Películas históricas, Tradición clásica, Material didáctico.

*Key words:* Peplum, Historical Films, Classical Tradition, Teaching Materials.

### **EL USO DIDÁCTICO DE LAS PELÍCULAS “DE ROMANOS”.**

Las películas “de romanos” son un medio muy popular con el que muchos tienen su primer, y muchas veces único, contacto con el Mundo Clásico. Al no pretender una exactitud histórica y estar sometidas a las características del género, es conveniente que su uso didáctico se realice con cuidado, acompañando el visionado con adecua-

---

\* Profesor de Latín en el IES San Tomé de Freixeiro (Vigo). Correo electrónico: ferlillo@ yahoo.es.  
Web: <http://lilloredonet.googlepages.com>. Blog: [www.fernandolillo.blogspot.com](http://www.fernandolillo.blogspot.com).

das guías de estudio. A partir de finales de los años ochenta<sup>1</sup> se ha producido en España un interés creciente por el cine del Mundo Antiguo y su aprovechamiento didáctico reflejado en una cada vez más abundante bibliografía<sup>2</sup>. Son de referencia obligada mis dos libros sobre la aplicación didáctica del cine “de romanos” y del cine de tema griego publicados en 1994 y 1997 respectivamente<sup>3</sup>. Junto con otros estudios y experiencias en el aula llevados a cabo por otros profesores, contribuyeron a incentivar el uso de la imagen en los cursos de Cultura Clásica, Latín y Griego de modo creciente y sin que haya descendido ese interés, sostenido por las recientes producciones cinematográficas sobre el mundo griego y romano de los últimos años.

No obstante, con la práctica en el aula<sup>4</sup> se han debatido algunas posibles dificultades para el uso de este recurso didáctico como son la larga duración de las películas y los problemas para conseguir algunos títulos menos editados, pero no por ello menos útiles. En cuanto al primer problema es cierto que el uso de películas completas requiere una mayor disposición horaria, pero en mi opinión es un tiempo bien aprovechado si se utiliza de modo adecuado. De todos modos quienes objetan que se consumen demasiadas horas lectivas, pueden optar por utilizar este recurso como trabajo en casa de forma individual o en grupo proporcionando a los estudiantes el material adecuado. El segundo problema se ha ido reduciendo en la actualidad con la edición en DVD de muchas películas de tema clásico que hasta no hace mucho eran difíciles de encontrar en VHS. Hoy en día, salvo contadas excepciones, entre las que se encuentran series de televisión de gran utilidad didáctica como *Masada* o *Anno Domini* cuya edición en DVD sería muy deseable, contamos con un buen elenco de títulos disponibles.

---

<sup>1</sup> Son pioneros los trabajos de Fernández Sebastián, J., *Cine e historia en el aula*, Madrid 1989, de corte general, pero con un apartado sobre la película *Espartaco*, y de modo más específico Cano, P. L./Lorente, J., *Espectacle, amor y martiris al cinema de romans*, Tarragona 1985; Inclán, L., “El cine de romanos y la didáctica de las lenguas clásicas”: *Actas del II Congreso Andaluz de Estudios Clásicos. vol. II*, Málaga 1987, 327-331; Duplá, A./Iriarte, A. (ed.), *El cine y el mundo antiguo*, Bilbao 1990. En el ámbito norteamericano es de referencia el libro de Buller, J. L., *Historical films in the Latin classroom*, Oxford-Ohio 1992.

<sup>2</sup> Son destacables las monografías De España, R., *El peplum. La Antigüedad en el cine*, Barcelona 1998 y Solomon, J., *Peplum. El mundo antiguo en el cine*. Madrid 2002, traducción española de la obra *The Ancient World in the Cinema* publicada en el 2001. Además, pueden consultarse las siguientes bibliografías comentadas: Lillo, F., “Estudios científicos y didácticos sobre cine y mundo clásico: una aproximación”, *Tempus* 16, 1997, 17-37 y “Enseñar el mundo clásico a través del cine: bibliografía básica comentada”, *FilmHistoria online* XI/1-2, 2001.

<sup>3</sup> Lillo, F., *El cine de romanos y su aplicación didáctica*, Madrid 1994; *El cine de tema griego y su aplicación didáctica*, Madrid 1997.

<sup>4</sup> El uso didáctico del cine de romanos se ha extendido hasta el punto de ser incluido expresamente en libros de texto de Cultura Clásica o Latín como por ejemplo Alcalde-Diosdado, A., *Cultura Clásica II. 2º ciclo Secundaria*, Zaragoza 2000 y Alberich, J./Carbonell, J./Matas, B., *Llatí 1*, Barcelona 1997.

Teniendo en cuenta lo expuesto las posibilidades didácticas que se nos ofrecen serían las siguientes:

a) Estudio de una película completa en el aula trabajando con un cine-forum<sup>5</sup> o con la resolución de una guía didáctica de forma conjunta o personal.

b) Selección de escenas concretas de una película o de episodios de la misma que puedan ponerse en relación con las fuentes clásicas escritas o iconográficas.

c) Selecciones en torno a tópicos concretos (vida cotidiana, foro romano, ejército, esclavitud, gladiadores...).

A lo largo de este trabajo intentaré ejemplificar todas estas posibilidades aplicándolas a películas concretas relevantes por su rendimiento didáctico. Lo haré siguiendo el orden cronológico histórico y no la fecha de su producción. Dado el espacio del que dispongo no será un estudio exhaustivo de todas las posibilidades, pero confío en que marque de modo claro las distintas opciones.

## UN RECORRIDO DIDÁCTICO POR EL CINE DE TEMA GRIEGO Y EL CINE DE ROMANOS.

El cine y la televisión se han concentrado en determinados periodos históricos del mundo griego y romano gracias a las fuentes novelescas de las películas y las series, o a la propia costumbre cinematográfica de los *remakes*, en virtud de la cual cada época realiza una versión propia de los acontecimientos históricos que se han consagrado como tópicos. En el siguiente recorrido daremos una visión de los aspectos que ha tratado el cine de griegos y romanos citando las películas que nos parecen más interesantes y dando una sucinta bibliografía didáctica específica de cada una. En el siguiente apartado de este trabajo nos concentramos en algunas películas concretas cuyo visionado completo puede resultar de gran provecho.

### Grecia.

En el cine de tema griego encontramos películas mitológicas, producciones sobre el ciclo troyano, sobre la historia antigua de Grecia y sobre la tragedia griega.

Quien desee tener una visión de conjunto sobre el tratamiento de la mitología griega en el cine de griegos y romanos debe consultar el artículo de Cano citado en nota<sup>6</sup> donde encontrará de forma clara las principales versiones de los mitos clásicos.

Desde el punto de vista didáctico hay varias películas que pueden aprovecharse de diverso modo. Destaca el ciclo de Hércules, tratado por el *peplum* italiano en pro-

---

<sup>5</sup> Sobre el cine-forum véase Lillo, *El cine de romanos...*, 9-12.

<sup>6</sup> Canol, P. L., "Aspectos de mitología griega en el cine" en: Casadesús, F. (ed.), *La mitología. II Curs de Pensament i Cultura Clàssica. Octubre 1997 – Maig 1998*, Palma de Mallorca 1999, 133-155. Para una aplicación didáctica véase también Clauss, J. J., "A course on Classical Mythology in film": *The Classical Journal* 91, 1996, 287-295.

ducciones de baja calidad cinematográfica y poco aprovechamiento didáctico, que ha sido retomado en series de televisión como *Hércules: los viajes legendarios* (*Hercules. The Legendary Journeys*, 1994) o *El joven Hércules* (*Young Hercules*, 1997), más cercanas a la Fantasía Heroica que a la verdadera mitología clásica. La más aprovechable, por cuanto que es la que abre la serie y ejemplifica a la perfección las características del *peplum*, es *Hércules* (*Le fatiche di Ercole*, P. Francisci, 1957) de la que existe una guía didáctica<sup>7</sup>. La versión animada de Disney *Hércules* (*Hercules*, 1997) con ser muy poco fiel al mito original puede despertar interés entre los más pequeños. Otra película interesante sobre mitología es *Furia de Titanes* (*Clash of the Titans*, D. Davis, 1981) que versiona el mito de Perseo de modo singular<sup>8</sup>.

La leyenda de Jasón y los argonautas ha sido objeto, al menos, de dos importantes adaptaciones: la película *Jasón y los argonautas* (*Jason and the Argonauts*, D. Chaffey, 1963) y la serie de televisión *Jasón y los argonautas: en busca del vellocino de oro* (*Jason and the Argonauts*, N. Willing, 2000). Ambas son muy aprovechables desde el punto de vista didáctico<sup>9</sup> y ofrecen una estructura episódica que permite utilizar capítulos concretos como los referidos a las harpías, al paso de las Rocas Simplégades o las pruebas de Jasón en la Cólquide. Resulta interesante comparar las distintas adaptaciones de un mismo episodio y relacionarlas con las fuentes antiguas como el relato de Apolodoro.

En lo que podríamos denominar “ciclo troyano” se inscriben las películas sobre la guerra de Troya y la Odisea<sup>10</sup>. La *Ilíada* y la *Odisea* inspiraron películas desde la época del cine mudo con producciones como *L'île de Calypso: Ulisse et Polyphème* (1905, G. Méliés), *Le retour d'Ulysse* (1908, Calmettes/ Ch. Le Bergy), *La caduta di Troia* (G. Pastrone, 1911) o *L'Odissea* (G. de Liguoro, 1911). El cine italiano volvería a retomar estos temas con la película *Ulises* (*Ulisse*, M. Camerini, 1954) cuyo éxito propiciaría la aparición de *Helena de Troya* (*Helen of Troy*, R. Wise, 1955), ambas con un posible aprovechamiento didáctico<sup>11</sup>. En 1969 se produjo la serie de

<sup>7</sup> Breve guía didáctica de *Hércules* en Lillo, *El cine de tema griego...*, 45-62.

<sup>8</sup> Breve guía didáctica en Lillo, *El cine de tema griego...*, 80-92. Otras apreciaciones en De Bock, L., “El video y la mitología”: *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos t. III*, Madrid 1989, 721-726.

<sup>9</sup> Breve guía didáctica de *Jasón y los argonautas* (D. Chaffey, 1963) en Lillo, *El cine de tema griego...*, 63-79.

<sup>10</sup> Una aproximación general a estas películas en Lillo, F., “Cine y literatura clásica: versiones cinematográficas de la *Ilíada* y la *Odisea*”, en: Ríos, J.A./ Sanderson, J.D. (eds.), *Relaciones entre el cine y la literatura: un lenguaje común*, Alicante 1996, 95-104. Véase también Cano, P. L., “El ciclo troyano: Helena (1924)” en AA.VV., *Los géneros literarios. Actas del VII Simposi d'Estudis Clàssics*, Bellaterra 1985, 63-93. Sobre Ulises en el cine puede consultarse Valverde, A., *Ulises en el cine*, [www.thamyris.uma.es/Ulises.pdf](http://www.thamyris.uma.es/Ulises.pdf).

<sup>11</sup> Breve guía didáctica de *Helena de Troya* (R. Wise, 1955) en Lillo, *El cine de tema griego...*, 95-106 y de *Ulises* (M. Camerini, 1954) en la misma obra, 112-125.

televisión *Odissea* dirigida por Franco Rossi que es una de las mejores adaptaciones de la obra de Homero, siendo con mucho la más fiel a la obra original y presentando un Ulises menos aventurero y más sufridor. Aunque su excesiva duración no la hace demasiado aprovechable en el aula, sí pueden seleccionarse escenas que no salen en otras películas sobre Ulises como el episodio de los lotófagos u otras que sorprenden por su adecuación al espíritu de Homero como el descenso al Mundo subterráneo. Ya en 1997 apareció la serie de televisión *La Odisea (The Odyssey)* dirigida por A. Konchalovsky. Enfocada hacia un público más amplio que la obra de Rossi consigue captar el espíritu de Homero sobre todo en su tramo final. Hablaremos de ella con algo más de detenimiento en el siguiente apartado. La última película del ciclo troyano hasta la fecha es *Troya (Troy, W. Petersen, 2004)*. Su producción y las actuaciones de sus principales intérpretes, sobre todo Brad Pitt (Aquiles), Eric Bana (Héctor) y Peter O'Toole (Príamo), son aceptables. No lo es tanto el guión, que se separa bastante de los episodios canónicos del ciclo troyano<sup>12</sup>. No obstante, su aprovechamiento didáctico es útil ayudados de una guía que permita observar las diferencias y parecidos entre la película y los textos clásicos<sup>13</sup>.

La historia de Grecia está representada por *La batalla de Maratón (La battaglia di Maratona, J. Tourneur, 1959)*, *El león de Esparta (The 300 Spartans, R. Maté, 1961)* y la recientísima *300 (Z. Snyder, 2006)*, a las que se añaden dos versiones sobre Alejandro Magno: la de Robert Rossen (1955) y la más reciente de Oliver Stone (2004).

*La batalla de Maratón* ofrece todas las características típicas del *peplum* italiano, pero es muy poco aprovechable desde el punto de vista didáctico por cuanto se aparta considerablemente de los datos históricos<sup>14</sup>.

*El león de Esparta*, sin embargo, presenta una mayor fidelidad al espíritu de Heródoto y las Guerras Médicas, además de ofrecer un excelente ejemplo de cómo la época de producción condiciona los hechos históricos, ya que es un buen ejemplo de la lucha universal de democracia contra tiranía con una especial identificación con la Segunda Guerra Mundial y con la Guerra Fría, momento este último en el que se rodó esta coproducción grecoamericana. Su uso respetuoso de las fuentes históricas y la ilustración de los principales tópicos sobre Esparta la hacen especialmente útil para su uso didáctico<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> Para un estudio a fondo de esta película véase Winkler, M. M. (ed.), *Troy: From Homer's Iliad to Hollywood Epic*, Malden-Oxford-Carlton 2007.

<sup>13</sup> Lillo, F., *Guías didácticas de Troya (2004) y La Odisea (1997)*, Madrid 2004.

<sup>14</sup> No obstante hay una breve guía didáctica en Lillo, *El cine de tema griego...*, 126-140.

<sup>15</sup> Véase Lillo, *El cine de tema griego...*, 141-158 y *Guías didácticas de Alejandro Magno (O. Stone, 2004) y El león de Esparta (R. Maté, 1961)*, Madrid 2005.

La película *300* está basada en el cómic del mismo nombre de Frank Miller y por ello no pretende ser una versión fiel a la historia, estando más cerca de la Fantasía Heroica. *300* contiene elementos tópicos de la civilización espartana como la dura educación de niños y jóvenes y la inclusión de frases célebres, al lado de interpretaciones fantásticas como la errónea representación de los éforos o la imagen que se da del rey persa Jerjes. No obstante el atractivo que ha despertado entre el público joven hace que pueda utilizarse como recurso didáctico acompañada de una buena guía que ayude a discernir entre lo que es ficción y lo que es historia<sup>16</sup>.

De la versión de Alejandro Magno de Robert Rossen existe una guía didáctica<sup>17</sup>, aunque es superior, en mi opinión, la película de Oliver Stone. La película de Stone ofrece su visión personal de una figura tan compleja como la del caudillo macedonio y merece un visionado completo acompañado de una guía didáctica que vaya desglosando los hechos históricos y la interpretación que el director hace de los mismos<sup>18</sup>. Es posible también el trabajo con episodios concretos de gran interés como el brevísimo momento de la educación de Alejandro junto a Aristóteles o la bajada a la caverna de los mitos, secuencias ambas que resumen a la perfección el contenido de la película. También son interesantes el episodio de Bucéfalo y las dos batallas. La de Gaugamela está espléndidamente rodada y documentada y es la más fiel a la Antigüedad que el cine ha realizado hasta el momento. La batalla en la India es menos fiel a la realidad, pero resulta impactante cinematográficamente hablando. Es útil también el estudio retórico del discurso de Alejandro a los amotinados.

La tragedia griega ha tenido numerosas adaptaciones fílmicas siendo las más conocidas las de Pasolini<sup>19</sup> (*Edipo re, Medea*) y Cacoyannis (*Electra, Las troyanas, Ifigenia*)<sup>20</sup>. Las más útiles desde el punto de vista didáctico son *Las troyanas*, muy adecuada para realizar actividades sobre la paz, y *Electra*. De ambas existen artículos de aplicación didáctica en el aula a cargo de A. Valverde<sup>21</sup>.

---

<sup>16</sup> He publicado una guía provisional en Internet en el momento del estreno de la película: [http://www.culturaclasica.com/colaboraciones/lillo/GUIA\\_DIDACTICA\\_INTERACTIVA\\_300.pdf](http://www.culturaclasica.com/colaboraciones/lillo/GUIA_DIDACTICA_INTERACTIVA_300.pdf). Pronto tendrá su versión en papel totalmente renovada y ampliada.

<sup>17</sup> Lillo, *El cine de tema griego...*, 159-168.

<sup>18</sup> Lillo, *Guías didácticas de Alejandro Magno...*, 2005.

<sup>19</sup> Mimoso, D., "La transposition filmique de la tragédie chez Pasolini": *Pallas* XXXVIII, 1992, 57-67.

<sup>20</sup> Una extensa filmografía puede encontrarse en Valverde, A., "A *Electra* le sienta bien el cine: una acercamiento a la tragedia griega sin salir del aula": *Capsa* 2, 2001, 90-96.

<sup>21</sup> Valverde, A., "*Las Troyanas* de Cacoyannis como recurso didáctico para la reflexión sobre la convivencia y la paz": *Perspectiva Cep* 2, 2000, 87-94 y "A *Electra* le sienta...", 81-96.

## Roma.

En la abundante filmografía<sup>22</sup> del cine de romanos encontramos películas sobre la época legendaria, sobre la República, el Imperio y Bizancio. Sobre la *Eneida* contamos con la película *La leyenda de Eneas* (*La leggenda di Enea*, G. Rivalta, 1962), de muy baja calidad cinematográfica y escaso aprovechamiento didáctico<sup>23</sup>, aunque a tener en cuenta por ser casi el único testimonio fílmico relativo a la obra de Virgilio<sup>24</sup>. Sobre los gemelos fundadores de Roma tenemos el *peplum* *Rómulo y Remo* (*Romolo e Remo*, S. Corbucci, 1961), una obra típica del género pero que se deja ver y puede resultar útil en el aula<sup>25</sup>, visionándola de modo completo o seleccionando escenas de la misma como el abandono de los gemelos y su encuentro por la loba o la secuencia final de la fundación de Roma y el asesinato de Remo. Otra película sobre la Roma primitiva es *Brazo de hierro/Mucio Scévola* (G. Ferroni, 1964) en la que se recrean en clave de *peplum* las hazañas de Mucio Escévola y Clelia recogidas por Tito Livio en su historia de Roma<sup>26</sup>.

El cine de romanos también ha tratado las guerras púnicas y la figura de Aníbal con bastante poca fortuna. Los interesados en la adaptación de este período deberán consultar los trabajos de Lillo<sup>27</sup> y Lapeña<sup>28</sup>.

De la época republicana es también *Golfus de Roma* (*A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, R. Lester, 1966) de la que hablaremos con detalle en el siguiente apartado.

La crisis de la República romana se ha visto en el cine a través de la rebelión de Espartaco y la figura de Julio César. Sobre la primera cabe destacar la película *Espartaco* (*Spartacus*, S. Kubrick, 1960)<sup>29</sup> verdadera joya del género que merece un estudio exhaustivo en el aula o fuera de ella<sup>30</sup>. En cuanto a Julio César son numerosas las

<sup>22</sup> Una filmografía temática de la Roma Antigua puede verse en Cano, P. L., “La historia de Roma vista por el cine. Filmografía”: *Faventia* 6 n.1, 1984, 163-66. Para una filmografía cronológica de la Roma Antigua véase Attolini, V. “El cinema”, in: Cavallo, G. e.a. (edd.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. IV, Roma 1991, 483-493. Otra filmografía cronológica del mundo grecorromano en Solomon, J., “In the wake of Cleopatra: The Ancient World in the cinema since 1963”: *CJ* 91, 1996, 139-140.

<sup>23</sup> Estudio pormenorizado de esta película en Cano, P. L., “Una versión cinematográfica de *La Eneida*”: *Faventia* 3/2, 1981, 171-183.

<sup>24</sup> Más sobre la obra de Virgilio en el cine en Lillo, F., “Virgilio y Catulo en el cine y la televisión”: *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 23 n°2, 2003, 437-452.

<sup>25</sup> Breve guía didáctica en Lillo, *El cine de romanos...*, 31-39.

<sup>26</sup> Breve guía didáctica en Lillo, *El cine de romanos...*, 39-45.

<sup>27</sup> Lillo, *El cine de romanos...*, 46-49.

<sup>28</sup> Lapeña, O., “Aníbal y Cartago en el cine”: *FilmHistoria online* XI/1-2 (2001).

<sup>29</sup> Sobre esta película véase Winkler, M. M. (ed.), *Spartacus. Film and History*, Malden-Oxford-Carlton, 2007. Sobre otras películas con Espartaco como protagonista véase Lapeña, O., “Espartaco antes y después de Kubrick. Las otras apariciones del gladiador tracio en el cine”: *Faventia* 24/1, 2002, 55-68.

<sup>30</sup> Breve guía didáctica en Lillo, *El cine de romanos...*, 57-73.

adaptaciones al cine de las obras de Shakespeare sobre este personaje destacando *Julio César* (*Julius Caesar*, J. L. Mankiewicz, 1953) y *Cleopatra* (J. L. Mankiewicz, 1963). Para estudios de conjunto es necesario consultar a Siarri<sup>31</sup> y Cano<sup>32</sup>. Su aplicación didáctica ha sido comentada por mí mismo<sup>33</sup>.

Las películas que tratan la época imperial son numerosísimas. Aquí sólo tratamos las que nos parecen de mayor utilidad didáctica. Entre ellas destaca *Gladiator* (R. Scott, 2000) de la que hablaremos en el siguiente apartado y que ha sido estudiada desde el punto de vista cinematográfico, histórico<sup>34</sup> y didáctico<sup>35</sup>.

Otra destacable producción es *La caída del Impero Romano* (*The Fall of the Roman Empire*, A. Mann, 1964) que en su día significó el fin de las películas de romanos dado su fracaso comercial. No obstante, ofrece un análisis de las causas de la caída del Imperio romano que ha sido estudiado por Prieto Arciniega que propugna su uso en aulas universitarias<sup>36</sup>.

Por último citar la película *Teodora, emperatriz de Bizancio* (*Teodora*, R. Freda, 1954), muy útil para estudio de la civilización bizantina<sup>37</sup>.

#### ALGUNOS EJEMPLOS DE TRABAJO CON PELÍCULAS COMPLETAS A TRAVÉS DE GUÍAS DIDÁCTICAS.

##### ***La Odisea* (A. Konchalovsky, 1997)<sup>38</sup>**

La serie de Konchalovsky se sitúa muy por encima de la media de las teleseries de los últimos años de tema clásico (*Jasón y los Argonautas*, *Cleopatra*, *Julio César*...) tanto por el prestigio de su director como por la calidad de los actores principales. Muy acertado Armand Assante, que va ganando intensidad conforme avanza la serie y pasa de ser un burlón y astuto Ulises a un hombre maduro. Greta Scacchi combina la belleza de una Penélope madura con su angustia e indefensión ante los pretendientes. Irene Papas está soberbia, como siempre, en la piel de Anticlea, madre del héroe, un papel inventado por los guionistas y lleno de tintes de tragedia griega.

<sup>31</sup> Siarri, N., "Jules César au cinéma", en: Chevallier, R. (ed.), *Presence de César. Hommage a M. Rambaud, Caesarodunum XXbis*, 1985, 483-507.

<sup>32</sup> Cano, P. L., "Cèsar, Cleòpatra, Marc Antoni, ombres al cinema": *III Jornades de didàctica de les llengües clàssiques*, ICE Universitat de Barcelona 1995, 15-37.

<sup>33</sup> Lillo, *El cine de romanos...*, 74-78.

<sup>34</sup> El estudio más reciente es Winkler, M. M. (ed.), *Gladiator. Film and History*, Malden-Oxford-Carlton 2004.

<sup>35</sup> De Bock, L./ Lillo, F., *Guía didáctica de Gladiator*, Madrid 2004.

<sup>36</sup> Prieto, A., *El fin del imperio romano*, Madrid 1991, 128-135. Otro estudio sobre la película a cargo de Winkler, M. M., "Cinema and the Fall of Rome", *TAPhA* 125, 1995, 134-154.

<sup>37</sup> Estudio en Lillo, F., "Enseñar la civilización bizantina a través del cine": *Methodos. Revista Electrónica de Didáctica del Latín*, 2003: <http://antalya.uab.es/pcano/aulatin/methodos/lillo4.pdf>.

<sup>38</sup> Una guía didáctica exhaustiva en Lillo, *Guías didácticas de Troya y la Odisea...*

A pesar de interpretar el viaje de Ulises como un reconocimiento de sí mismo y de su humanidad, esta versión de la *Odisea* capta parte del espíritu de la obra homérica al hacer intervenir a los dioses en la acción, cosa que no suele suceder en este tipo de películas. Realiza una selección de episodios mostrando una narración lineal que comienza con el nacimiento de Telémaco, cosa que me parece quizá menos atractiva que haber seguido la estructura del poema original. Con todo, consigue entretener y emocionar. Aunque las escenas de Troya están muy poco logradas, los viajes están bien representados, a pesar de no plasmar episodios atractivos como el de las sirenas<sup>39</sup>. Donde la serie alcanza su mayor altura y calidad dramática es en la parte final con el regreso a Ítaca de un Ulises más maduro y prudente. El encuentro nocturno de Penélope y Ulises convertido en mendigo es una de las escenas más emocionantes de la serie. La música es de una calidad poco habitual en este tipo de producciones. Por otro lado, la ambientación está muy lograda, basada en hallazgos arqueológicos de las antiguas civilizaciones del Egeo y huye de la fantasía y colosalismo de producciones como *Troya* (W. Petersen, 2004). Otro acierto son los exteriores, rodados en Turquía y Malta, que confieren a la serie vistosidad y un toque mediterráneo.

En suma, una digna producción que engancha e invita a leer el poema original que se ve así enriquecido con nuevas interpretaciones.

El carácter episódico de la serie es especialmente útil para la selección de determinadas escenas de corta duración que pueden ponerse en relación con los textos clásicos. Por ejemplo puede sugerirse leer la versión de la historia del cíclope que da la *Odisea* y elaborar un cuadro comparativo como el siguiente:

Hechos	La versión de la <i>Odisea</i>	La versión de la serie
Polifemo es un cíclope de un solo ojo		
Ulises dice que su nombre es Nadie		
El cíclope bebe vino dos veces		
Ciegan al cíclope con una estaca		
¿Cómo salen de la cueva Ulises y sus compañeros?		
Ulises dice su nombre y el cíclope arroja piedras a la nave		
Esta fue la causa de la ira de Poseidón contra Ulises		

<sup>39</sup> Sí aparecen los episodios del Cíclope, Eolo, Circe, descenso al mundo subterráneo, Escila y Caribdis, la isla de Calipso y la isla de los feacios.

La estupenda ambientación de la serie puede aprovecharse también desde el punto de vista didáctico. Por ejemplo, el palacio de Ulises en Ítaca está basado en un típico palacio micénico. Localiza qué imágenes de la serie se corresponden con las siguientes características:

Características de un palacio micénico	Escenas de la serie del palacio de Ulises en Ítaca
Situado en un lugar elevado y de fácil defensa	
Muros exteriores formados por piedras labradas de gran tamaño	
Patio para diversas actividades	
Sala del trono o <i>mégaron</i> con un lugar circular para el fuego y cuatro columnas que sostienen el techo. Bancos corridos en la pared y trono real.	

En la reconstrucción del palacio de Ulises se han tomado como base las murallas “ciclópeas” de Micenas para el exterior y el *mégaron* del palacio de Nestor en Pilos para representar el salón del trono.

### ***Golfus de Roma* (R. Lester, 1966)**

La película fue rodada en España para aprovechar los decorados construidos por Samuel Bronston en las afueras de Madrid para el film *La caída del imperio romano*. Se trata de la versión cinematográfica de un éxito musical de Broadway. Su argumento y personajes son una *contaminatio* (mezcla) de comedias plautinas. No es una reconstrucción fiel o arqueológica del teatro de Plauto, sino una reinterpretación de la mano de los mejores cómicos del momento.

Existe una buena bibliografía sobre esta película y su relación con la obra de Plauto y Terencio<sup>40</sup>, así como una guía didáctica de la que hemos extraído las apreciaciones que hacemos a continuación<sup>41</sup>.

Se puede comparar la estructura de las comedias de Plauto y la estructura de la película atendiendo al prólogo y a los episodios. También es posible estudiar los personajes típicos de Plauto y su reflejo en la película, así como poner en relación los

<sup>40</sup> Romano, A., “*Golfus de Roma* (A Funny Thing Happened on the Way to the Forum), un palimpsesto cinematográfico”, *Cuadernos de Filología. Estudios Latinos* 9, 1995, 247-256; Martín Rodríguez, A. M<sup>a</sup>., “Contaminadores contaminados: materiales plautinos y terencianos en *Golfus de Roma* (R. Lester, 1966)”, in: *Con quien tanto quería. Estudios en Homenaje a María del Prado Escobar Bonilla*, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, 337-348.

<sup>41</sup> Lillo, F., Guía didáctica de *Golfus de Roma*: [http://www.culturaclasica.com/colaboraciones/lillo/golfus\\_de\\_roma.pdf](http://www.culturaclasica.com/colaboraciones/lillo/golfus_de_roma.pdf).

argumentos plautinos y el argumento de *Golfus de Roma*. Estas son algunas actividades al respecto.

a) El prólogo:

Las representaciones en época de Plauto tenían lugar en un contexto de festividad religiosa. Se organizaban *ludi scaenici*, generalmente a cargo de los ediles. Al teatro acudía todo tipo de gente y no siempre reinaba el silencio por lo que se requerían llamadas de atención. Este era a veces el cometido del prólogo, en el que el autor en boca de algún personaje hacía una especie de *captatio benevolentiae* y mandaba callar al público que alborotase. El prólogo prototípico en ese sentido es el de la obra *Poenulus*. Pero el prólogo también servía para ofrecer detalles sobre la escena como: aquí está la casa de x, allí la de y, o un pequeño resumen de los acontecimientos que el espectador debe conocer antes de adentrarse en la acción. El teatro utilizado solía ser un fondo de madera donde se habrían una serie de puertas que eran las de las casas de los personajes a cuyas puertas se desarrolla la acción (la película con los medios del cine rompe este convencionalismo y puede mostrar la acción en el interior de las viviendas). A derecha e izquierda se abrían dos salidas, la del foro y la del puerto generalmente. En la película existe un prólogo a cargo del esclavo Pséudolus donde se nos presenta el decorado de forma análoga a los prólogos plautinos. Al ritmo de una canción pegadiza se nos pregonan las excelencias de la comedia que vamos a ver, con catálogo de tipos de personajes incluido, y una serie de secuencias divertidas. Completa el esquema según las palabras de Pséolus en las que enuncia las tres casas que sería el recuerdo de las tres puertas del teatro romano.

Casa de \_\_\_\_\_

Casa de \_\_\_\_\_

Casa de \_\_\_\_\_

En el prólogo de la película se nos invita a presenciar una comedia en lugar de una tragedia y se van dando las características de lo que es una comedia y una tragedia. Escucha con atención la canción inicial y hazlo en inglés con subtítulos (preferiblemente los ingleses) ya que la versión en español no da todos los datos. Luego completa el siguiente cuadro:

Comedia	Tragedia
- Nada de reyes ni coronas -	- Los personajes son reyes -

b) Los episodios:

Tras el prólogo se desarrollaban los diferentes episodios divididos en nuestras ediciones en unos discutibles cinco actos. En estos episodios los actores alternaban la parte dialogada (*diverbium*) con partes recitadas acompañadas de música (*canti-*

*cum*) o cantadas y con música (*mutatis modis canticum*). En el teatro de Plauto predominaban las partes musicales que hoy no podemos apreciar. El teatro latino sonaría como una mezcla de nuestras zarzuela y ópera.

- ¿Cómo se refleja en la película la alternancia de partes dialogadas y cantadas?

c) Los personajes de la película y los personajes plautinos:

En las comedias de Plauto y en la película los nombres de los personajes indican muchas veces cualidades o características del personaje en cuestión.

Une los personajes con su etimología:

Sénex	ὑστέρα (matriz)*
Eros#	<i>senex</i> (viejo)
Dómina	λύκος (lobo)
Lycus	<i>domina</i> (señora)
Hysterium	φίλια (amiga, enamorada)
Philia	<i>miles gloriosus</i> (militar fanfarrón)
Milesgloriosus	ψεῦδος (engaño)+ <i>dolus</i> (mentira, engaño)
Pséudolus	Eros, dios griego del amor
Erronius	<i>errare</i> : vagar, ir de un sitio a otro

\* de esta palabra deriva el español “histérico”: persona que padece histeria, enfermedad que provoca crisis nerviosas. Es una probable alusión al carácter del personaje.

# En la versión original el nombre de Eros es Hero (“héroe” en inglés).

- ¿Por qué motivo cómico crees que se le ha puesto ese nombre?

- ¿Con qué acción que sucede hacia el final de la película el enamorado bobalicón se convierte en un héroe y hace honor a su nombre original?

d) El argumento:

Completa lo que falta en este argumento resumido de la película:

En \_\_\_\_\_ el alcahuete \_\_\_\_\_ adquiere para su venta de esclavas a una virgen llamada \_\_\_\_\_, destinada a ser vendida a un militar llamado \_\_\_\_\_. El hijo del vecino de Lycus, llamado \_\_\_\_\_, se encuentra perdidamente enamorado de esta muchacha y promete la libertad a su esclavo \_\_\_\_\_ si llega a conseguirla la chica. Pséudolus, intrigante de primera, dice a Lycus que Philia tiene la \_\_\_\_\_ y consigue que la eche de su casa. El problema viene cuando llega el militar y reclama a la chica. A partir de entonces hay continuos cambios de papel entre \_\_\_\_\_ y \_\_\_\_\_, lo que enreda la historia. Incluso otro esclavo, llamado \_\_\_\_\_, se disfraza de la chica muerta por la peste. Al final se descubre que Philia no está apestada y Miles Gloriosus va a actuar terriblemente cuando llega el viejo \_\_\_\_\_ y descubre por los \_\_\_\_\_ que llevan que la chica y el militar son sus \_\_\_\_\_. Así \_\_\_\_\_ y \_\_\_\_\_ pueden casarse.

Lee los siguientes argumentos de algunas comedias de Plauto y responde a las cuestiones que aparecen tras ellos.

***El militar fanfarrón (Miles Gloriosus)***

La acción tiene lugar en Éfeso ante las casas contiguas del militar Pirgopolinices y de Periplectómeno. El militar trae de Atenas a la joven Filocomasia, de la que está enamorado el ateniense Pleusicles, que va también a Éfeso y se aloja en la casa de Periplectómeno contigua a la del militar. Gracias a un agujero practicado entre las dos viviendas los enamorados pueden estar juntos. Un esclavo los sorprende y Pleusicles le hace creer que Filocomasia es su hermana gemela. Además, engañan al militar cuando Acroteleutia finge estar enamorada de él y se hace pasar por la esposa de Periplectómeno. Pirgopolinices ya no quiere a Filocomasia y mientras los enamorados huyen a Atenas, el militar va a casa de Periplectómeno para estar con Acroteleutia pero se encuentra con que el mismo Periplectómeno y sus criados le dan una paliza.

***El Gorgojo (Curculio)***

La acción se desarrolla en Epidauro. Fédromo y Planesia están enamorados pero la chica está en poder del alcahuete Capadocio. Fédromo envía a su parásito Gorgojo a Caria para que consiga dinero para comprar a la chica. Pero un militar llamado Terapontígono también quiere comprarla y encarga a un representante suyo que realice la operación cuando él se lo diga mediante una carta sellada. Gorgojo no consigue el dinero pero se hace con el anillo del militar y sella una carta falsa con la que rescata a la joven. Cuando llega Terapontígono todo termina bien porque por medio del anillo reconoce que Planesia es su hija.

***El cartaginesillo (Poenulus)***

La acción tiene lugar en Calidón delante de las casas del joven Agorástocles y del alcahuete Licus. Agorástocles fue robado en Cartago cuando tenía siete años y una vez en Calidón heredó de su rico amo. Su vecino es Licus que custodia a dos muchachas: Adelfasia y su hermana Anterastiles. Agorástocles está enamorado de Adelfasia. Licus pide por ella muchísimo dinero y por eso el joven Agorástocles pide ayuda a su esclavo Colibisco que consigue que Licus sea acusado de un robo. Al final se descubre que las dos muchachas son de origen libre y cartaginesas. Además llega su padre, Hanón, que llevaba mucho tiempo buscándolas y que también resulta ser el tío de Agorástocles que puede así casarse con su prima Adelfasia.

***La comedia de los asnos (Asinaria)***

El lugar de la acción es Atenas delante de las casas contiguas del viejo Demeneto y de la alcahueta Cleéreta. El anciano Deméneto tiene una mujer rica llamada Artemona que lo tiene sometido. Deméneto, quiere ayudar económicamente a su hijo Argiripo que está enamorado de la joven Filenia que vive en casa de Cleréeta. La intención del anciano es gozar él también de la joven. Gracias a la ayuda del esclavo Leónidas se hace con una cantidad producto de la venta de unos asnos que tenían que entregarle a su mujer. Otro joven, llamado Diábolo, que también está enamorado de Filenia pe-

ro no es correspondido, descubre toda la situación a Artemona que sorprende a su hijo y a su marido en plena fiesta en casa de Cleéreta.

**Cásina (Casina)**

La acción transcurre en Atenas delante de las casas de Lisídamo y Alcésimo. El anciano Lisídamo y su hijo Eutinicio están enamorados de una muchacha llamada Cásina, que había sido recogida de niña y vive con ellos en su misma casa. Lisídamo consigue enviar a su hijo lejos de Atenas y le pide a Alcésimo su casa para poder estar en ella con la muchacha. Sin embargo, Cleóstrata, esposa de Lisídamo, se entera de todo y disfraza al esclavo Calino para que se haga pasar por la muchacha. Al final se descubre que Cásina es hija de Alcésimo y se casa con Eutinicio.

El argumento general de las obras de Plauto era el de un joven de buena familia (\_\_\_\_\_ en la película) que se enamora de una cortesana que después resulta ser libre (\_\_\_\_\_ en la película) y para conseguirla se vale de las mañas de un esclavo ingenioso (\_\_\_\_\_ en el film) que tras muchas peripecias consigue llevar su misión a buen puerto.

En los argumentos de sus obras Plauto utiliza la *contaminatio*, es decir, disponiendo de dos o más originales griegos los une o amplía componiendo una obra a su gusto. El argumento de la película es a su vez una *contaminatio* de obras plautinas. Para probarlo realiza el siguiente ejercicio:

Acciones de la película	Acción/es y comedia/s de Plauto que la inspira
Disfrazar a un esclavo de muchacha	
La muchacha suele haber sido raptada o recogida y al final resulta ser libre	
Confusiones de casas	
Cambios de los personajes entre sí (uno se suele hacer pasar por otro)	
La casa encantada como motivo de miedo y truco para conseguir algún fin	<i>Mostelaria</i>
El anillo como motivo de reconocimiento	

**Gladiator (R. Scott, 2000)**

La película *Gladiator* ofrece una gran cantidad de elementos que pueden ser aprovechados desde el punto de vista didáctico tal como han estudiado De Bock y Lillo<sup>42</sup>. Aquí por razones de espacio sólo mostramos algunos.

<sup>42</sup> De Bock-Lillo, *Guía didáctica de Gladiator*.

a) Valores romanos:

El estudio del carácter del protagonista y del antagonista de la película pueden llevar a un análisis de las principales virtudes del ser romano.

Aplica estos valores<sup>43</sup> y contravalores auténticamente romanos a los personajes de Máximo y Cómodo en la película dando ejemplos concretos de las imágenes o diálogos en los que pueden verse reflejados.

- Etimológicamente *uirtus* designa la situación o cualidad del *uir*, es decir, el hombre cabal, y en consecuencia, el héroe, el guerrero por excelencia, de modo que la *uirtus*, aunque no está ausente de otros ámbitos de actuación, donde mejor se ve plasmada es en el campo de la actuación militar.

La *uirtus* se caracteriza por el valor, que permite enfrentarse a los peligros, si bien debe estar guiado por los imperativos de la razón y de la justicia, porque si no, se convierte en *temeritas*.

- *Temperantia* es el sentido de la medida, de la proporción justa. También es la cualidad por la que uno sabe reprimir las pasiones y los impulsos inmediatos. La *temperantia* se opone a la *libido*, la pasión desmedida, y a la *luxuria* (afán de lujo). Para un romano *luxuria* no sólo significa acumulación de riquezas, sino también falta de moderación.

- La *grauitas* en un sentido primero significa peso, y de ahí, por extensión significa peso personal, autoridad moral. Puede manifestarse en tres planos: físico, que implica seriedad, reserva y compostura incluso en la forma de vestir; intelectual que indica la autoridad personal que es capaz de convencer por sí misma; moral, que indica gran dignidad en la propia conducta, austeridad y rigor moral.

- La *pietas* implica el reconocimiento de deberes que nos vienen impuestos y consiste en el cumplimiento cuidadoso de los deberes de los hombres con los dioses, con la patria y con la familia y los amigos. Los dioses favorecen a los que han sido piadosos con ellos; la *pietas* por la patria puede llegar al sacrificio de la propia vida; la *pietas* en el seno de la familia se da tanto de los padres hacia los hijos como de los hijos hacia los padres.

---

<sup>43</sup> La información sobre los valores romanos está tomada (aunque levemente modificada) de Arcos, T./ García de Paso, M<sup>a</sup> D., “Valores romanos y ejes transversales”: *Estudios Clásicos* 115, 1999, 113-139.

Valores romanos	Máximo	Cómodo
<i>Virtus</i>		
<i>Temeritas</i>		
<i>Temperantia</i>		
<i>Libido</i>		
<i>Grauitas:</i> física intelectual moral		
<i>Pietas:</i> con los dioses con la patria con la familia		

b) Espectáculos del anfiteatro y tipos de gladiadores:

Lo más llamativo de la película es la visión que da del anfiteatro y de las luchas de gladiadores. Entre las variadas actividades que pueden proponerse en este sentido podemos citar la siguiente:

Lee el texto de Suetonio en el que se dice qué espectáculos ofreció Julio César.

“Dio espectáculos de diverso tipo: un combate de gladiadores, representaciones teatrales incluso por los barrios de toda la ciudad y, lo que es más, por actores de todas las lenguas, e igualmente juegos circenses, juegos atléticos y una naumaquia. (...) En los juegos circenses... condujeron cuadrígas, bigas y caballos sobre los que realizaban ejercicios de salto jóvenes de las más nobles familias... Durante cinco días se dieron espectáculos de caza y por último se libró un combate entre dos formaciones enfrentándose de uno y otro bando quinientos soldados de infantería, veinte elefantes y treinta jinete” (Suet., Iul. 39).

- Pon una x cuando el tipo de espectáculo haya sido dado por Julio César o aparezca en *Gladiator*.

Tipos de espectáculos posibles en la antigua Roma	Espectáculos dados por Julio César	Espectáculos que aparecen en la película <i>Gladiator</i>
Combates de gladiadores		
Luchas con animales y cacerías		
Espectáculos teatrales	x	x
Juegos atléticos		
Naumaquia (batalla naval)		
Carreras de carros		
Batallas		

c) Religión doméstica y Más Allá:

La religión doméstica y el Más allá están muy presentes en la película. Máximo venera las estatuillas de su mujer y su hijo y las coloca en un pequeño altar privado. Esto es un eco, en absoluto exacto, de algunas actitudes de los romanos en su relación con los muertos y los antepasados. En cuanto al Más Allá, la película presenta varias referencias. En primer lugar aparecen dos referencias en el discurso que pronuncia Máximo antes de la batalla:

“Dentro de tres semanas estaré recogiendo mi cosecha. Imaginad dónde queréis estar y se hará realidad. Manteneos firmes. No os separéis de mí. Si os veis cabalgando solos por verdes praderas, el rostro bañado por el sol, que no os cause temor, estaréis en el Elisio. Ya habréis muerto. Lo que hacemos en la vida tiene su eco en la eternidad”.

La frase final del discurso “Lo que hacemos en la vida tiene su eco en la eternidad” ha sido utilizada para la promoción de la película por su buen efecto en el público. Máximo invita a sus soldados a considerar que las acciones en esta vida tienen su recompensa en la eternidad y por tanto deben comportarse de modo valeroso. Esta idea era compartida por algunos de los antiguos romanos que la plasmaron literariamente en el *Sueño de Escipión*, una parte del libro VI de la obra de Cicerón *Sobre la república*. En esta parte Escipión Emiliano tiene un sueño en el que su padre adoptivo Escipión el Africano y su padre natural Paulo Emilio se le aparecen y le explican qué destino aguarda a los que han servido fielmente a la patria.

Palabras de Escipión el Africano a Escipión Emiliano:

“Pero, para que tú, Africano, estés más decidido en la defensa de la república, ten esto en cuenta: para todos los que hayan conservado la patria, la hayan asistido y aumentado, hay un cierto lugar determinado en el cielo, donde los bienaventurados gozan de la eternidad. Nada hay, de lo que se hace en la tierra, que tenga mayor favor cerca de aquel dios sumo que gobierna el mundo entero que las agrupaciones de hombres unidos por el vínculo del derecho, que son las llamadas ciudades. Los que ordenan y conservan éstas salieron de aquí y a este cielo vuelven”.

Palabras de Paulo, el padre natural de Escipión Emiliano:

“Antes bien, tú, Escipión, como tu abuelo aquí presente, como yo mismo que te engendré, vive la debida piedad, la cual, siendo muy importante respecto a los progenitores y parientes, lo es todavía más respecto de la patria. Tal conducta es el camino del cielo y de esta reunión de los que ya han vivido y, libres del cuerpo, habitan este lugar que ves -era, en efecto, un círculo que brillaba con resplandeciente blancura entre llamas- y que, siguiendo a

los griegos llamáis la “Vía Láctea”. Desde él podía contemplar todo el resto luminoso y maravilloso. Eran las estrellas que nunca vemos desde la Tierra, todas de grandeza que nunca pudimos sospechar, de las cuales era la mínima una que, la más alejada del cielo y más próxima a la Tierra, brillaba con luz ajena” (Cic., Rep. VI.13.16).

Cuestiones:

- ¿Qué destino aguarda a los que han servido fielmente a la república?
- ¿Cómo es descrito ese lugar donde viven las almas de los que han cumplido los deberes con su patria en su vida terrestre?
- ¿Qué opinas sobre esta creencia? ¿Piensas que tus actos tienen un eco en la eternidad?

### **LOS TEMAS DE CIVILIZACIÓN CLÁSICA EN EL CINE DE ROMANOS Y SU USO EN LA ENSEÑANZA DE LOS ESTUDIOS CLÁSICOS.**

En algunos aspectos el cine y la televisión sí han representado en cierto modo una visión de Grecia y Roma más fiel a la historia. Una adecuada selección de escenas puede constituir un importante recurso didáctico, por lo que sería muy útil la creación en Institutos de Enseñanza Secundaria y en Universidades de un banco de imágenes del Mundo Clásico, extrayendo de las diversas películas las secuencias más asequibles y apropiadas para la ilustración de determinados temas de la Antigüedad<sup>44</sup>. Estas cintas monográficas deberían ir acompañadas de una selección de textos adecuados (en latín, griego o en traducción) que confirmarían, negarían o completarían la información de las imágenes. La que aquí ofrecemos no es una recopilación exhaustiva, sino un punto de partida. En estas selecciones aparecen con frecuencia series de televisión, puesto que esas producciones se fijan más en los detalles de vida cotidiana y tienen, por lo general, un respeto mayor por los datos arqueológicos más recientes.

#### **El espacio urbano romano.**

El cine de romanos ha representado con frecuencia el espacio urbano de la ciudad de Roma o de Pompeya. En el caso de Roma vale la pena seleccionar la visión del foro romano que ofrece la serie de televisión *Anno Domini* (1984). En uno de sus capítulos vemos a uno de los protagonistas entrar por primera vez en el foro, con lo que adoptamos enseguida su punto de vista. En pocos minutos se nos presentan las tres funciones propias de un foro: administrativa, religiosa y política, terminando también con un breve apunte del aspecto militar. El protagonista dirige su mirada a los

---

<sup>44</sup> Algunas secuencias y datos del género en Cano, P. L., “Sobre el *peplum* como género” en: Cano, P. L./ Lorente, J., *Espectacle, amor y martiris al cinema de romans*, Tarragona 1985, 1-16; Lorente, J./ Costa, J., “La noció d’espectacle en les pel.licules de romans” en: Cano, P.L./ Lorente, J., *Espectacle, amor y martiris al cinema de romans*, Tarragona 1985, 17-64.

diversos lugares de un foro del tiempo de los Julio-Claudios. Luego asiste a la liberación de un condenado por una virgen vestal, pudiendo observarse también el templo redondo con el fuego sagrado de la ciudad. Al final es testigo de un desfile militar con legionarios ataviados con ropas y cascos de acuerdo con los hallazgos arqueológicos. El foro romano también puede verse en *La caída del imperio romano* (1964) en el contexto del desfile triunfal de Cómodo. Samuel Bronston pagó la construcción de un gigantesco decorado basado en la maqueta de Gismondi. También aquí pueden reconocerse los principales edificios del foro romano además de asistir a un triunfo romano paso a paso, incluida la entrada en el templo de Júpiter capitolino cuya estatua está inspirada en el Zeus de Olimpia de Fidias. Al lado de estas buenas representaciones contamos con el imaginario foro romano de *Quo vadis?* (1951) más cercano a las asambleas nacionalsocialistas. El triunfo de Marco Vinicio parece un desfile hitleriano e incluso los cineastas quisieron que tuviera ese tono identificando a Nerón con Hitler en el peculiar modo de saludo. Curiosamente ese mismo carácter grandioso de estatuas colosales se ve en el triunfo infográfico de *Gladiator* (2000) con unos tonos negros que lo acercan a los documentales de Leni Riefenstahl y en los que destaca la vestimenta negra de la guardia pretoriana. *Gladiator* presenta, sin embargo, una estupenda panorámica aérea de Roma que impresiona al espectador.

El espacio de las calles de Roma puede observarse en escenas concretas de *Anno Domini* con el paso de piedras para cruzar la calzada o la visita al Argileto, la calle de los librereros romanos. La reciente serie *Roma* (2005) nos ofrece imágenes de un foro republicano mucho menos espectacular y más “sucio” y realista. También las calles están bien documentadas pudiendo contemplarse diversos tipos: de los fabricantes de vidrio, de los pescaderos, de las especias... Aparecen también templos y estatuas de colores chillones y paredes atestadas de *graffiti* de contenido erótico, burlesco o político reconstruidas tomando como base los hallazgos arqueológicos de Pompeya, Herculano y Ostia.

### **La vida privada en la Roma antigua: la casa y la boda.**

La casa romana que conocemos como *domus* aparece en *Espartaco* (1960), tanto en las escenas de la casa de Batiato con un reconocible *impluvium* como en la lujosa villa de Craso donde puede verse un agradable peristilo. El peristilo se ve también en *Quo vadis?* (1951) donde contrasta la sobria morada de los romanos que acogen a Ligia con el suntuoso palacio de Nerón. En *Anno Domini* pueden observarse ejemplos de palacios imperiales y de casas más modestas como la del padre de Valerio, que es un soldado veterano. En esta serie aparecen también multitud de objetos cotidianos y de mobiliario del hogar rigurosamente basados en hallazgos arqueológicos. También encontramos una escena de boda romana muy útil para ilustrar este acontecimiento. La escena incluye una vista del larario, una consulta a las entrañas de los animales, la entrega de los útiles del hogar como la rueca y el huso, las palabras ri-

tuales (*Ubi tu Gaius, ego Gaia*), la torta, el velo color azafrán de la novia y el cortejo hasta la casa del novio, donde este recibe a su esposa con el agua y el fuego. En suma, una adecuada ilustración que puede completarse con los textos clásicos en latín o en traducción que se consideren oportunos, tales como textos sencillos sobre el amor, cantos de boda o epitafios sobre la condición de la mujer romana. En la serie *Roma* también se encuentran lujosas viviendas en contraste con el patio de vecinos de la ínsula de Lucio Voreno.

### Sociedad<sup>45</sup>.

En las películas más clásicas del cine de romanos suelen aparecer sólo los estamentos sociales más altos al lado de los más bajos como los esclavos. Es en las series de televisión donde vemos la gama intermedia de comerciantes, hombres libres y extranjeros que no gozan de excesiva riqueza. *Espartaco* presenta esclavos gladiadores (con la presencia del esclavo negro Draba y todo lo que ello significaba en el contexto de estreno de la película) y esclavos domésticos (Varinia y Antonino), mientras que *Barrabás* (1961) cubre muy bien los esclavos agrícolas y sobre todo la esclavitud en las minas. En *Anno Domini* podemos asistir a una documentada subasta de esclavos que son subidos a una plataforma giratoria. Contiene el detalle de colocar los carteles de identificación (esto también aparecía en *Espartaco*) e incluso el collar de metal que llevaban los esclavos y del que hemos conservado ejemplos con inscripciones del tipo “*Soy el esclavo de... He huido...devuélveme a mi dueño en ...*” que pueden acompañar al visionado de estas secuencias. En la serie *Roma* aparecen también abundantes esclavos que incluso son marcados.

### Política.

El mundo de la política está presente en gran cantidad de películas de romanos. Lo que ocurre es que en ese aspecto reflejan más los gustos políticos del momento en que fueron rodadas que la realidad romana. Así el denominador común es la lucha contra el dictador y el establecimiento de la democracia que se asimila a la República romana<sup>46</sup>. Esto puede apreciarse en *Espartaco*, donde Craso actúa como aspirante a dictador y tiene que ser derrotado, pero se deja ver también en *Julio César* (1953), en *La caída del imperio romano* y en *Gladiator*. En esta última, Máximo lucha contra un tirano por venganza personal, pero también para restaurar la República “querida” por Marco Aurelio. Incluso al final parece que después de Cómodo va a instaurarse

<sup>45</sup> Un estudio de la sociedad romana en el cine en Duplá, A., “La sociedad romana en el cine”, *Scope. Estudios de imagen* 1, 1996, 79-97.

<sup>46</sup> Muchos detalles al respecto acompañados de datos y una buena argumentación en Winkler, M. M., “The Roman Empire in American Cinema after 1945”, *CJ* 93.2, 1998, 167-196. Centrado en *La caída del imperio romano*, Winkler, M. M., “Cinema and the Fall of Rome”: *TAPhA* 125, 1995, 135-154.

por fin la República y con ella la “democracia”. En otras ocasiones el imperio romano, visto como algo negativo, es asimilado al imperio nazi como ocurre en *Esta es mi tierra* (J. Renoir, 1943), *Quo vadis?* (1951) y *Ben-Hur* (1959). En la serie *Roma* los acontecimientos políticos son presentados con mayor fidelidad reflejando las duras luchas por el poder personal dentro de una agonizante República.

### **Mundo de los muertos.**

El mundo de los muertos tiene también su representación en el cine de romanos. En las películas basadas en la *Odissea* aparece el descenso de Ulises al mundo de los muertos con diverso acierto, siendo el más cercano a Homero el que ofrece la serie de televisión *Odissea* (1969) de Franco Rossi. En *La caída del imperio romano* asistimos al funeral de Marco Aurelio con quema de la pira incluida. Para un ejemplo de *laudatio funebris* contamos con la que ofrece Marco Antonio en *Julio César* (1953). En *Quo vadis?* (1951) puede explorarse el mundo de las catacumbas. Por último en *Gladiator* aparecen referencias al Elisio en el discurso de Máximo a sus tropas de caballería. El Más allá aparece como motivo recurrente en la película simbolizado en una puerta.

### **El ocio en Roma.**

El ocio es uno de los aspectos que más ha tratado el cine de romanos preocupado por dar una visión colorista y atractiva de Roma. Son las escenas más espectaculares, que no pueden faltar en una película de romanos y que, como vemos en *Gladiator*, pueden ser incluso lo mejor de la misma.

#### a) Juegos en el circo:

En un primer momento el circo era el lugar donde se realizaban todo tipo de exhibiciones. Así en *Anno domini* podemos observar que las luchas de gladiadores se efectúan en el circo (vemos incluso la *spina*) y no en el anfiteatro. Posteriormente el circo se especializó en carreras de cuadrigas y el anfiteatro en luchas de gladiadores y *venationes*.

Para las carreras contamos con la famosa secuencia de la carrera de cuadrigas de *Ben-Hur* (1959). La carrera comienza con un desfile triunfal, útil en el film para mostrarnos el apoteósico decorado del circo. A continuación se ven imágenes del momento de la salida, que se produce cuando el magistrado arroja el paño blanco o *mappa*; y de las siete vueltas contadas por los delfines de rigor situados en la bien documentada *spina*. Asistimos también a la emoción de los “naufragios” de algunas cuadrigas. Sin embargo puede reprochársele que los fastuosos carros de la película contrasten con la fragilidad de los carros romanos que nos ofrecen los relieves de la Antigüedad. La versión muda de *Ben-Hur* de 1925 tiene también una carrera muy espectacular para la época.

En *Teodora, emperatriz de Bizancio* (Ricardo Freda, 1953) se nos ofrecen más datos sobre el circo. En ella podemos contemplar las terribles disensiones entre los azules y los verdes en la época de Justiniano. Nos muestra la carrera en la que Justiniano representa a los azules y Teodora a los verdes. El público agita los pañuelos de su color favorito y la carrera es emocionante, con naufragios incluidos. También podemos contemplar las caballerizas de las facciones.

También muestran carreras de carros *La caída del imperio romano*, que imita conscientemente la carrera de *Ben-Hur*, y *Golfus de Roma* que, en la mejor tradición del cine mudo, parodia precisamente la carrera de la película de A. Mann.

b) Juegos en el anfiteatro:

El anfiteatro es a menudo en las películas “de romanos” el escenario de la tragedia final o del ejemplar fin de los mártires cristianos. El espectáculo consiste en luchas de gladiadores, *venationes* y martirios.

En *Espartaco* (1960) se nos ofrece una lucha de gladiadores en el marco de la escuela de gladiadores de Léntulo Batiato. Se enfrentan el tracio Espartaco, y el reciario etíope, bastante bien documentados. La pareja tracio-reciario o más bien la de mirmillón-reciario es la más común en las películas. En los combates la figura del reciario no falta casi nunca, lo que suele variar es la categoría de su oponente que puede ser *samnita* (en su variante de *secutor* o *hoplomachus* ambos provistos de escudo largo), *gallus* o *myrmillo* armados estos de espada, escudo pequeño y casco con figura de pez, o *thrax*, equipado con un pequeño escudo redondo y un puñal curvo. El público no hace distinciones; en su memoria cinematográfica la lucha de gladiadores es de un reciario, provisto de tridente y red y un oponente que siempre lleva un casco característico. La serie *Los últimos días de Pompeya* nos ofrece combates de este tipo (se incluye además la última comida de los gladiadores antes de salir a morir).

Existen en el cine, sin embargo, variantes de la pareja clásica que cabe destacar. En *Anno domini* la mujer gladiadora Corinna y su oponente ofrecen una lucha entre lo que pueden ser dos mirmillones, sin que por otro lado falte el reciario Caleb. Ambos personajes son ejemplos de *auctorati*, personas libres que se contrataban como gladiadores, con lo que se atenúa la imagen de gladiadores igual a esclavos y condenados.

En una versión muy especial de *Los últimos días de Pompeya* (Merian Cooper, 1935), cuyo argumento nada tiene que ver con la novela original, aparecen carteles anunciadores de los combates escritos en latín siguiendo los graffiti pompeyanos y algunos dibujos de gladiadores.

La película *Barrabás* nos ofrece un espectáculo gladiatorio de gran colorido y con una escenografía distinta a la que el cine acostumbra, incluyendo en la pista del anfiteatro (se ha utilizado el bien conservado anfiteatro de Verona para el rodaje) arquitecturas efímeras imitando rocas al estilo de algunas pinturas romanas de Pompeya. También los coloristas penachos de los gladiadores, que no se ven en otras películas,

se han basado en pinturas de Pompeya. Se nos ofrece además el entrenamiento de los gladiadores en un *ludus* y una lucha final singular: Barrabás (Anthony Quinn) de pie y armado con lanza se enfrenta al malo (Jack Palance) que conduce una biga y pretende atraparlo con una red. Se trata de una lucha quizá inspirada en los documentados *essedarii*, donde dos contrincantes se arremetían desde carros ligeros.

La película *Golfus de Roma* presenta una parodia de los juegos del anfiteatro. Se llevan esclavos para que puestos en fila el gladiador pueda practicar con su maza. Es una forma de reírse de la crueldad de estos espectáculos.

En la serie *Roma* se ofrece una cruel y sangrienta lucha en un espacio rectangular de difícil identificación.

La mejor representación de la vida de los gladiadores la encontramos en el género del docudrama con la producción *Coliseo. Ruedo mortal de Roma* (BBC, 2003) que ofrece una notable exactitud histórica.

Pasamos a las *venationes* que son luchas de fieras entre sí o luchas de hombres contra fieras. El cine no ha representado de momento ninguna *venatio* en la que se plantee una cacería a gran escala como las atestiguadas en las fuentes históricas. Lo más habitual es la lucha de hombres con fieras. En *Demetrio y los gladiadores* (D. Daves, 1954) asistimos a la lucha del emblemático Victor Mature con varios tigres, dentro de un improbable anfiteatro adornado con una estatua ¡del David de Miguel Ángel!.

En *Gladiator* aparecen tigres como un elemento más de peligro para el duelo de Máximo con otro gladiador, pero se desaprovecha la ocasión de mostrar a Cómodo en alguna de sus cacerías descritas en la *Historia Augusta*<sup>47</sup> o en Herodiano<sup>48</sup>.

Las escenas finales de *Anno domini* nos cuentan cómo los niños cristianos van a ser devorados por perros salvajes, siendo defendidos por un “pastor” armado de una vara. Afortunadamente, al llegar Caleb y Corinna con sus armas de gladiadores, la escena se convierte en una *venatio*.

La escena cumbre de *Quo vadis?* (1951) la protagoniza el gigantón Ursus en una lucha singular contra un toro. En la película Ligia está atada a un poste esperando que el toro la acometa, pero en la novela original es atada al lomo del animal como sucede en la versión de *Quo vadis?* (2001) de J. Kawalerowicz.

La famosa historia de Androcles y el león, transmitida por Aulo Gelio (*Noches áticas* V,14), en la que el marco de acción es una *venatio* se convirtió en una parodia en la película *Androcles y el león* (Chester Erskine, 1952) basada en la obra de B. Shaw.

En Roma los animales, además de ser enfrentados entre sí, se dedicaron a ser exhibidos, sobre todo los ejemplares raros. Esto contribuía a mostrar al pueblo la grandeza

<sup>47</sup> Lampr., *Comm.* 11,11; 12, 10.

<sup>48</sup> Hdn., 1.15.

de Roma que podía traer animales de cualquier punto del imperio y darles muerte dominando así sobre la Naturaleza. La trasposición cinematográfica la encontramos en una escena de *Barrabás* en la que al lado de luchas de gladiadores aparece una exhibición de elefantes y en las jirafas y animales que aparecen en las escenas africanas de *Gladiator* y dan fe del comercio de animales para su exhibición en Roma.

b) Banquetes:

En lo tocante a comidas, todo el mundo sabe por la información del cine o la televisión que los romanos comían echados. En *El cáliz de plata* (1954) con un jovencísimo Paul Newman aparece un estupendo banquete lleno de platos exóticos.

Ejemplos singulares de banquetes romanos se encuentran en el *Satiricón* (1969) de Fellini y en *Golfus de Roma* (R. Lester, 1966). En este último se ofrece una parodia del género. El banquete ofrecido por *Miles Gloriosus* contiene los ingredientes de cualquier banquete romano pero en clave de humor, burlándose de los estereotipos.

c) Las termas:

En las películas de romanos existen algunas secuencias ilustrativas de las termas que evidencian distintos usos de las mismas. En *Espartaco* encontramos secuencias de las termas como un espacio de diversión, pero sobre todo como lugar de discusión política. Así observamos las discusiones políticas que sobre asuntos de estado mantienen Graco (Charles Laughton), Craso (Laurence Olivier) y el joven César (John Gavin). También en unos baños, esta vez privados, se desarrolla una secuencia suprimida en la que Craso y Antonino mantienen un sutil diálogo y que ha sido felizmente recuperada en la nueva restauración de la película. En *La caída del imperio romano* podemos ver el lujoso interior del palacio del emperador Cómodo que tiene una amplia piscina o *natatio* al lado de una arena para ejercitarse con juegos gladiatorios, con lo que observamos la función lúdica unida a la higiénica. En la serie *Anno Domini* aparece el aspecto privado de las termas de una persona pudiente como Sejano. También aparecen baños privados en la serie *Roma*.

**El ejército romano.**

El ejército romano a pesar de haber contado con mayor cantidad de películas para su ilustración no ha sido tampoco muy afortunado. El *peplum* italiano no distingue épocas en el ejército romano y asigna armas del siglo I d.C a acontecimientos del V a.C. como sucede en *Brazo de hierro/Mucio Scévola*. Además, la realización de batallas es desastrosa e incluso se atreve a repetir la misma batalla en películas distintas como sucede en *Brazo de hierro* y *Aníbal*.

Afortunadamente las producciones americanas salvan el pobre panorama. *Espartaco* (1960) ofrece la batalla cinematográfica más célebre y, sin duda, la mejor lograda.

Rodada en los alrededores de Madrid con más de 8000 soldados españoles como “extras” es muy buena en el movimiento de masas sobre la pradera en verde contrastando con el tono rojizo de los soldados romanos. Hay un claro contraste entre el ejército de los esclavos rebeldes, sin uniforme ni organización, que carga en masa (constante de los pueblos enemigos a Roma, sobre todo los bárbaros) y la evolución de las cohortes (estamos en época posterior a las reformas de Mario y esta era la unidad táctica sustituyendo al manípulo) dispuestas en un clásico y bien documentado *triplex acies*.

Las operaciones militares terrestres suelen ir acompañadas de asedios o batallas al pie de las murallas de la ciudad. El tratamiento literario más acertado lo tenemos en *La guerra de las Galias* (*Gall.* 7.17-28) donde César describe el sitio de Avarico (hoy Bourges). Cinematográficamente es el mismo César (Rex Harrison) el que en *Cleopatra* (J.L. Mankiewicz, 1963) defiende Alejandría de los insurrectos ordenando una salida de sus soldados con la formación conocida como “tortuga”. En el film se ponen de manifiesto de manera clara la inexpugnabilidad de dicha formación y su mortífero efecto.

En la serie de televisión *Masada* (B. Sagal, 1981) tenemos un magnífico ejemplo de asedio. Los romanos establecen campamentos, cuyos restos aún son hoy visibles, rodeando la fortaleza de Masada en el Mar Muerto. A las ordenes del *praefectus fabrum* (Anthony Quayle) los soldados construyen una torre de asedio, como las descritas por César, y una rampa de acceso hasta las murallas. A continuación empujarán por la rampa, visible aún hoy en parte, la torre de asedio que provista de un ariete golpeará los muros de la fortaleza.

Los minutos iniciales de *Gladiator* constituyen una de las últimas aportaciones a las batallas del cine de romanos. Inspirada en la batalla del bosque que aparecía en *La caída del imperio romano*, consigue sumergir al espectador en el fragor de la batalla. Se le han hecho bastantes críticas como las excesivas “explosiones” de los proyectiles y la aparición de estribos en una caballería cuya carga parece muy poco efectiva para los expertos militares. Aparece también la formación en “tortuga” muy brevemente. No obstante, la fuerza visual de las imágenes y la simbología del perro lobo (trasunto del poder de Roma y eco de la famosa loba) que avanza a la par que la caballería consiguen hacer olvidar las inexactitudes históricas.

En la serie *Roma* (2005), en su primera temporada, no hay ninguna gran batalla al estilo de *Gladiator*, pero las escenas de lucha del episodio 1 muestran a unos legionarios equipados con cotas de malla y escudos que serían probablemente los realmente utilizados en esa época, además de presentar un sistema de lucha investigado por las asociaciones de reconstrucción histórica. El triunfo de Julio César, menos espectacular que el de otras producciones, presenta, sin embargo, el correcto detalle de que la cara de César está teñida de rojo como encarnación del dios Júpiter.

## **CONCLUSIÓN.**

Me gustaría concluir diciendo que el objetivo de este trabajo es convencer de la utilidad didáctica del cine de romanos y de tema griego y exponer algunos aspectos de dichas posibilidades para que, a partir de ellos o tratando otros nuevos, el uso de estas películas contribuya a incentivar el conocimiento de la Antigüedad en cualquier nivel educativo. Espero haberlo conseguido en alguna medida.

## LORCA Y LA TRAGEDIA GRIEGA. EL CASO CONCRETO DE *BODAS DE SANGRE*

ESTHER LÓPEZ OJEDA\*

### *Resumen.-*

Relacionar diferentes épocas o movimientos literarios es fundamental en el proceso de enseñanza-aprendizaje. En este trabajo nuestro objetivo es descubrir las conexiones entre el género trágico de la Antigüedad y las tragedias de Lorca. Nos centramos en dos obras significativas: *Las Bacantes* (Eurípides) y *Bodas de sangre* (F. García Lorca). Tratamos el concepto de tragedia según Aristóteles, la estructura, los personajes y temas trágicos y los motivos recurrentes. No se trata sólo de la coincidencia de recursos y estructura, sino del hecho de que ambas obras tratan los sentimientos humanos más profundos y que esa coincidencia es una consecuencia de ello.

### *Abstract.-*

Relating different literary movements or periods is fundamental in the teaching-learning process. In this work our aim is to discover the links between the ancient tragic genre and Lorca's tragedies. We focus on two significant works: *The Bacchae* (Euripides) and *Bodas de sangre* (F. García Lorca). We deal with the concept of tragedy according to Aristotle, the structure, the tragic characters and subjects, and leitmotifs. This is not only about the coincidence of resources and structure, but the fact that both works deal with inner human feelings and that coincidence is a consequence of it.

*Palabras clave:* Género trágico, Predestinación, Motivos recurrentes, Lorca.

*Keywords:* Tragic genre, Predestination, Leitmotif, Lorca.

Establecer relaciones entre diferentes épocas o movimientos estéticos nos parece esencial en el proceso de enseñanza-aprendizaje, ya que es una forma de “romper compartimentos estancos” en los conocimientos del alumnado, de potenciar el pensamiento abstracto en la interrelación de elementos, de considerarnos herederos de movimientos estéticos pasados -lo cual trae consigo valores como el respeto, curiosidad por otras épocas...-, etc. En este caso concreto nos proponemos establecer relaciones entre los rasgos del género trágico en la Antigüedad y las obras trágicas

---

\* IES Celso Díaz de Arnedo, La Rioja, España. Correo electrónico: estherlopezo@yahoo.es.

lorquianas. Nos centramos en *Las Bacantes* de Eurípides y *Bodas de Sangre* de Lorca y el análisis lo proponemos para alumnado de Bachillerato, capaz de realizar un trabajo comparativo partiendo de unas pautas básicas.

La obra de Lorca deja traslucir el tema del destino trágico o la imposibilidad de realización personal. La frustración vital de sus personajes, que proviene de elementos externos como el Tiempo o la Muerte y de realidades sociales creadas por el propio ser humano (prejuicios de casta, convenciones, yugos sociales), es una coincidencia temática con los grandes mitos clásicos. Lorca logra plasmar en sus dramas lo trágico del hombre e insistió en que el teatro debe caracterizarse por su poder dramático:

“El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus tradiciones, que se aprecien sus olores, y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos”<sup>1</sup>.

*Bodas de Sangre* es intencionadamente una tragedia. En un principio la obra iba a formar parte de una trilogía sobre la tierra andaluza, junto con *Yerma* y una tercera obra que no llegó a escribirse (*La destrucción de Sodoma* o *La sangre no tiene voz*) trilogía que resuena a un modelo griego. Cuando Lorca habla de sus dramas nos dice que son la tragedia de un género antiguo, con pasión e instinto arrasadores expresados de forma poética. Esta concepción de la tragedia es arcaica y popular, universal, identificada con lo rural andaluz pero llevada a su culminación en la Antigüedad. No hay una imitación servil, sino la misma búsqueda a la hora de expresarse.

En el teatro español el género trágico no ha sido muy prolífico. Incluso se duda de la posibilidad de una tragedia en épocas racionalistas que no captarían el espíritu trágico clásico y que no admitirían aspectos esenciales como el “fatum”. Steiner, en *La muerte de la tragedia*, afirma el éxito del género desde la Antigüedad hasta Shakespeare y Racine, pero desde esta época “el avance de la burguesía, la popularidad de la novela, la sustitución de la tragedia por el más asequible género del melodrama, la falta de un público literato”, contribuyen a su desaparición. Para Steiner, de las tres mitologías que existían en el mundo occidental, la clásica sólo conduce a un pasado muerto y la cristiana y la marxista son antitrágicas, por lo que no es factible crear una tragedia moderna. Y si esto no es posible ¿por qué Lorca denominó a su obra como tal?<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> *El teatro es la poesía que se hace humana*, en: García Lorca, F., *Obras completas*, del Hoyo, A. (ed.), Aguilar, Madrid 1977, 1078.

<sup>2</sup> Josephs, A./ Caballero, J., “Introducción”, en: García Lorca, F., *Bodas de Sangre*, Cátedra, Madrid 1992, 14.

La realidad socio-histórica andaluza que envuelve a Lorca le pone en contacto con muchos aspectos semejantes a la Antigüedad. Tenía conciencia de la naturaleza antigua de su pueblo, y él mismo escribió en *Impresiones y paisajes*: “hay que ser religioso y profano. Reunir el misticismo de una severa catedral gótica con la maravilla de la Grecia pagana”<sup>3</sup> ¿Qué es lo que le mueve a acercarse a las características de la Antigüedad? En primer lugar, que no estaba conforme con los rasgos del teatro de su tiempo, para él aburguesado y de mal gusto. Y en segundo lugar, que intuye una nueva concepción del teatro que se aparta de muchas de las obras que en su época se están construyendo:

“El teatro, para volver a adquirir su fuerza, debe volver al pueblo, del que se ha apartado. El teatro es, además, cosa de poetas. **Sin sentido trágico no hay teatro** y del teatro de hoy está ausente el sentido trágico. El pueblo sabe mucho de eso”<sup>4</sup>.

En el pueblo andaluz, al igual que en Grecia, el sentido trágico de la vida está presente. El desarraigo del mundo industrializado no había llegado a la cultura andaluza que retrata Lorca, ni tampoco un racionalismo excesivo que eliminara el fatalismo que también encontramos en la tragedia griega. Pero Lorca no recrea una tragedia clásica, sino que escribe una nueva tragedia universalizando todo lo mítico que encontró en su pueblo andaluz.

El teatro total es, por tanto, una vuelta a los orígenes: poesía, canto, danza y rito en una unidad. Coincide con los griegos en los elementos trágicos, en la presentación de un conflicto cerrado en el que participan actores y uno o más coros, en que conjugan los elementos dialogados y los líricos, y en que todo gira en torno a las crisis decisivas y dramáticas de la vida del hombre.

Lorca recoge la lucha humana con fuerzas exteriores que rigen la vida sin posible escapatoria. Aunque no hay oráculos, sí que aparece una inevitabilidad más próxima de los griegos que del sino romántico; está más cerca de la mimesis y catarsis de Aristóteles que del teatro europeo contemporáneo. La combinación de verso y prosa se asemeja a la tragedia griega con la combinación de trímetros yámbicos para los diálogos y metros líricos. La utilización de un mensajero, la Mendiga, para traer noticias de la muerte también nos recuerda a ella. En cuanto a los temas ver el amor como una fuerza suprema de la que no te puedes defender, identificar el amor con la fecundidad de la tierra, unir trasgresión y muerte, llevar la pasión del héroe hasta las últimas consecuencias..., todo esto coincide en Lorca y la tragedia griega.

*Bodas de Sangre* recoge las características del género trágico griego, y en ella encontramos rememoraciones de muchas obras que han sido señaladas por la crítica

<sup>3</sup> Josephs/ Caballero, “Introducción”..., 17.

<sup>4</sup> Suero, P., *Noticias Gráficas*, en: *Bodas de Sangre...*, 1992, 20 (la negrita es nuestra).

literaria. *Los siete contra Tebas* ya presentaba la figura del mensajero que va trayendo noticias a la ciudad haciendo crecer la tensión hasta la noticia de la muerte de los dos hermanos. La insistencia en llenar el ambiente de elementos de desgracia, de símbolos que preconizan la tragedia que sucederá nos recuerda entre muchas otras tragedias griegas a *Agamenón*, que cuando llega su muerte estaba ya prevista por el espectador. En lo que se refiere a la utilización de símbolos repetidos que influyen en el sentido de la obra, podríamos referirnos a muchas tragedias griegas cada una con su símbolo particular: *Coéforos* con la serpiente que arrebató las crías del águila; *Los siete contra Tebas* con la nave y su piloto; etc. El tema de la mujer sin hombre lo vemos en *Las suplicantes*, en Clitemnestra de *Agamenón*... Las canciones de boda recuerdan a Safo y Catulo; el canto fúnebre de Madre y Novia al de Héctor en la *Ilíada*, etc. Elegimos la comparación de *Bodas de Sangre* con *Las Bacantes* de Eurípides guiados por la opinión de Álvarez de Miranda, quien señala la relación entre la muerte de los héroes lorquianos con el rito sacrificial del Dios que muere.

### **ANÁLISIS COMPARATIVO: LAS BACANTES DE EURÍPIDES Y BODAS DE SANGRE DE LORCA.**

#### 1. Las reglas aristotélicas:

Ambas obras coinciden con la definición de tragedia de Aristóteles:

“imitación de una acción de carácter elevado y completa, (...) llena de bellezas, (...) que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no por medio de una narración, la cual, moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos”<sup>5</sup>.

Estructuralmente Aristóteles defiende que la tragedia debe tener comienzo, medio y fin. Aboga por la unidad de acción, con episodios ensamblados entre sí que no se pueden eliminar, acción que a su vez puede ser simple o compleja, según tenga o no peripecia y reconocimiento. Ambas obras cumplen estos requisitos con una acción compleja. La unidad de lugar y tiempo de Aristóteles se cumple en Eurípides pero no en Lorca, aunque ambas duran “lo que verosímilmente cuesta pasar al personaje de la felicidad a la desgracia”. Difieren en la presentación de personajes sublimes: Eurípides sigue esta norma aristotélica pero no lo hace Lorca, cuyos personajes proceden del mundo rural. Con todo ello vemos que, en general, Lorca comparte el mismo espíritu trágico que el referido por Aristóteles. Algunos rasgos están en sus palabras:

“el teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país, y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro

<sup>5</sup> Aristóteles, *Poética*, López Eire, A. (ed.), Espasa Calpe, Istmo, 2002, VI, 1449b.

destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer una nación entera.

El teatro es una escuela de llanto y de risa, y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas, y explicar con ejemplos vivas normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre. Un pueblo que ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo; como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama matar el tiempo”<sup>6</sup>.

## 2. La estructura:

*Las Bacantes* responde a elementos estructurales fijos: prólogo, coro y discursos extensos de los personajes. El prólogo, siguiendo la *Poética* de Aristóteles, es todo lo que precede al primer canto coral, y suele referirse a hechos pasados que afectan a la situación presente, en la que se pretende poner de relieve algún aspecto importante. En *Las Bacantes* el prólogo lo recita Dionisos, que anuncia su propósito de castigar a la familia de Penteo por no haber admitido su divinidad. Para ello ya ha sacado de sus hogares a las mujeres de Tebas, llevándolas en un delirio báquico al Citerón. Algunos críticos han advertido cierta evolución en la función dramática del prólogo, que en un principio era utilizado para comunicar el desenlace de manera más o menos formal, posteriormente el dramaturgo evita dar demasiados detalles para aumentar el interés del espectador, y en una última fase de la evolución se intenta engañar al público, que espera que el desenlace sea otro que el que realmente acontece. Esta tercera posibilidad es la que se produce en *Las Bacantes*, cuando Dionisos amenaza en el prólogo con una guerra armada que luego no tiene lugar. El coro está formado normalmente por mujeres que suelen tener cierta relación afectiva con el protagonista. Cuando Aristóteles en su *Poética* exige como norma que el Coro sea una parte más dentro de la tragedia, una parte armónica con el todo, menciona expresamente a Eurípides como quien contraviene tal precepto<sup>7</sup>. El contenido de las intervenciones del Coro en *Las Bacantes*, suele ser redundante con lo ya expresado en el diálogo dramático. El Coro aparece de manera sistemática en la obra, separando episodios. Su contenido temático suele ser la exaltación dionisiaca frente a los episodios que hacen avanzar la acción.

Eurípides recorre todas las posibilidades de alternar trímetros yámbicos con versos líricos, con el propósito de destacar los distintos niveles emocionales que cada metro comporta. Los discursos extensos de los personajes, en el diálogo dramático, utilizan técnicas oratorias: oposición de contrarios, lucha dialéctica, elaboración de

<sup>6</sup> En Gil, E., *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*, Madrid 1985, 329.

<sup>7</sup> Arist., *Po.*, XVIII, 1455b.

tesis y antítesis, etc. Eurípides introduce temas candentes en su época, como el problema de lo bueno y lo malo, lo útil, lo sabio, lo verosímil, la ley frente a la naturaleza, la herencia... Dentro del discurso dramático tenemos que destacar los relatos de los mensajeros, que unas veces recopilan los sucesos acontecidos hasta el momento y otras nos narran lo sucedido fuera de la escena (en especial la muerte del protagonista, que nunca era representada ante el espectador).

El episodio al que Eurípides concede mayor extensión es el tercero: Penteo abandona su persecución a Dionisos y es convencido por el dios para introducirse entre las Bacantes que le darán muerte. El resto de la obra será una consecuencia de la decisión aquí tomada. *Las Bacantes* cumple la norma aristotélica de presentar los acontecimientos según exposición, nudo y desenlace.

*Bodas de Sangre* se estructura en tres actos, cada uno de los cuales se compone de cuadros (el primer acto tiene tres cuadros, el segundo dos y el tercero otros dos). La exposición del argumento dramático se corresponde con la primera escena, donde el diálogo entre el Novio y la Madre, y entre esta y su vecina, nos narra las funestas muertes de la familia y la intención de casarse del Novio. El nudo aparece en el resto de escenas de los actos I y II, donde se describen las relaciones de Leonardo con la Novia y la boda de ésta. El desenlace se lleva a cabo en el acto III, con la huida de los amantes, las muertes, y la posterior situación de Madre y Novia que quedan vivas.

La función que tenía el prólogo en *Las Bacantes* aparece aquí representada por el diálogo de los personajes. La obra comienza con el diálogo de la Madre y el Novio, que sirve para presentar hechos pasados -la muerte del marido y del hermano-, e introducirlos en el presente. El Coro tiene una función mucho más trágica que en Eurípides, por lo que resulta menos redundante. Respecto a los diálogos extensos de los personajes en Lorca no aparecen, todos son muy breves, aunque sí coinciden en narrar mediante el diálogo hechos que ocurren fuera de la escena.

Durante los dos primeros actos la intensidad dramática va en aumento, hasta el clímax dramático en el comienzo del tercer acto; después desciende terminando en una situación de paz. A partir de la muerte de los protagonistas el conflicto entre la Madre y la Novia parece que se agudiza, sin embargo la situación final es de calma, pues el himno del cuchillo que recitan ambas pone fin a todo el conflicto.

En *Las Bacantes* esto no ocurre. En Lorca la exposición y el nudo estaban muy próximos y alejados del desenlace. En Eurípides exposición, nudo y desenlace están repartidos bastante equitativamente en la obra. El clímax dramático en *Las Bacantes* también se sitúa al final. La mayor diferencia respecto a la obra de Lorca es que Eurípides no hace descender tanto el dramatismo al final de la tragedia. La situación de paz con que termina *Bodas de Sangre* no se da en *Las Bacantes*, donde el conflicto no se ha terminado de resolver: Dionisos ha impuesto su castigo a la familia de Cadmo, y esta todavía tiene que sufrirlo antes de llegar a la situación de paz.

### 3. Los personajes trágicos:

Ambas obras prescinden de personajes y temas secundarios, lo que permite conseguir una intensidad dramática elevada. Se muestran pasiones primarias, los personajes son en sí mismos trágicos y sufren los conflictos que no pueden controlar.

- *Dramatis personae*: Eurípides utiliza nombres propios para referirse a una familia aristocrática e incluso al dios Dionisos, mientras Lorca escoge nombres comunes referidos al papel que el personaje tiene dentro de la obra (la Novia, la Madre, el Padre, etc.), insistiendo más en las pasiones que mueven a cada personaje que en su nombre propio<sup>8</sup>.
- Clímax trágico centrado en una tríada de personajes: Penteo-Dionisos-Ágave en *Las Bacantes*, y Madre-Novia-Leonardo en *Bodas de Sangre*. Los personajes son responsables de las acciones que desencadenan su propia perdición (incluso en Eurípides que abre y cierra la obra con el dios Dionisio). En *Las Bacantes* será Penteo quien dé comienzo a la acción trágica puesto que decide destrozarse a Dioniso para desterrar sus cultos orgiásticos. En *Bodas de Sangre* esta función está repartida entre los dos personajes femeninos de la tríada: la Novia inicia la acción dramática, pues es ella quien decide huir con Leonardo, pero es la Madre quien determina el desenlace trágico con su conocida expresión: “Ha llegado otra vez la hora de la sangre. Dos bandos. Tú con el tuyo y yo con el mío”<sup>9</sup>. Tanto la Novia como Penteo responden a las características del medio social al que pertenecen: Penteo representa la moral racional frente a la introducción de nuevos cultos dionisiacos y la Novia es una “mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera”<sup>10</sup>, que vive sola en una tierra cuarteada por el calor del sol. La obstinación de la Madre por aferrarse al pasado también la podemos registrar en el personaje de Penteo: la Madre se siente con la obligación de cuidar la tierra bajo la que descansan sus muertos; Penteo siente la misma obligación por mantener vigentes los cultos de los dioses que se veneraban en el pasado, sin abrir las puertas de Tebas a nuevos ritos como los dionisiacos.
- El Novio (Lorca) y Ágave madre de Penteo (Eurípides): alcanzan importancia en el clímax dramático del final de la obra. El Novio comienza a destacar a partir de la huida de Leonardo y la Novia porque él decide buscarlos, pero será sobre todo importante una vez que ya haya muerto, ya que las lamentaciones de la Madre girarán en torno a él. Con Ágave ocurre algo parecido: es relevan-

---

<sup>8</sup> Destacamos que en Lorca el único personaje con nombre propio es Leonardo. El resto de los personajes giran en torno a él temáticamente e incluso con sus propios nombres: la Mujer de Leonardo, la Suegra de Leonardo.

<sup>9</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 140 (Acto segundo, cuadro segundo).

<sup>10</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 162 (Acto tercero, cuadro último).

te en el clímax dramático, cuando ella misma despedaza a su hijo; a partir de este momento no desaparece de la acción, puesto que según la moral clásica ella debe recibir el castigo de Dionisos.

- La madre (Lorca) y Cadmo (Eurípides). La tragedia de la Madre es que con la muerte del Novio se pone fin a su stirpe. Sus hijos son parte de ella porque por ellos corre la misma sangre, y por eso sus muertes suponen su misma extinción:

“Se tarda mucho. Por eso es tan terrible ver la sangre de una derramada por el suelo. Una fuente que corre un minuto y a nosotros nos ha costado años. Cuando yo llegué a ver a mi hijo, estaba tumbado en mitad de la calle. Me mojé las manos de sangre y me las lamí con la lengua. Porque era mía. Tú no sabes lo que es eso. En una custodia de cristal y topacios pondría yo la tierra empapada por ella”<sup>11</sup>.

Es el mismo sentimiento que Cadmo tiene al ver que su hija Ágave ha matado a su nieto Penteo. Cadmo también sustentaba su vida en la vida de sus descendientes. Así lo expresa:

“a mí, que sin hijos varones, veo a este vástago de tu vientre, desgraciada, muerto de la manera más horrenda y más cruel. En él fijaba su mirada nuestra casa ... En ti, hijo mío, que eras el sostén de nuestro hogar, nacido de mi hija, y el venerable temor representabas en la ciudad”<sup>12</sup>.

- La Mendiga (Lorca) y el mensajero (Eurípides): presentes en la muerte de los protagonistas (no representada ante el espectador). El Mensajero cuenta al Coro lo que ocurrió desde que él con Penteo y Dionisos abandonaron la ciudad, hasta que Penteo fue engañado por Dionisos y murió despedazado a manos de su madre. La narración del Mensajero es muy detallada y ocupa unos doscientos versos de la obra. La Mendiga es quien lleva la noticia de lo que ha ocurrido en el bosque al pueblo, y lo hace de una forma más poética y con una extensión mucho menor -prácticamente catorce versos-.

La Mendiga, junto con la Novia, son los únicos personajes que han presenciado el desenlace trágico; al igual que en Eurípides sólo se encontraban presentes el Mensajero, Penteo, y Dionisos y las Bacantes. La diferencia entre la Mendiga y el Mensajero es que la primera habla del suceso con deleite fúnebre. Los tintes realistas del diálogo del Mensajero se asemejan a los de la Criada de Lorca. El Mensajero es el personaje más equilibrado entre Penteo,

---

<sup>11</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 132-133 (Acto segundo, cuadro segundo).

<sup>12</sup> Eurípides, *Tragedias (Las Bacantes-Hécuba)*, Tovar, A., (ed.), Ediciones Alma Mater, Barcelona, 1960, 1305-1310.

que está influenciado por el racionalismo, y las Bacantes, que se inclinan hacia lo dionisiaco; es la misma función que tiene la Criada de la Novia, el primer personaje que se da cuenta de que se aproxima la boda y de la exaltación de la pasión entre Leonardo y la Novia, dos cosas antagónicas que irremediamente terminan en tragedia.

- Consecuencias de la muerte de los protagonistas: Penteo (Eurípides) y Leonardo y el Novio (Lorca). Ágave consigue la cabeza de su hijo pensando que es un trofeo, la cabeza de un león, y la enseña a sus interlocutores resaltando distintos matices: ante las Bacantes insiste en el aspecto ritual de la matanza, ante los tebanos en el cinegético, y ante Cadmo sobre su carácter honorífico para la familia. Sin embargo se descubrirá que la cabeza es la de su hijo, y lo que traerá será la desgracia para todos, para su familia y para todo el pueblo tebano. De una manera parecida la muerte de Leonardo y el Novio traerá consecuencias distintas para cada uno de los personajes: la Novia ha perdido la posibilidad de ser madre y a la única persona a la que podía amar, y para la Madre ha supuesto el fin de su estirpe. Al igual que en Tebas, aunque salvando las distancias de dos argumentos diferentes, la desgracia llegará para todos, para las dos familias. Han sucumbido en la tragedia tanto los seguidores de Dioniso que parecían destinados a alegrarse por la implantación de un rito que ellos aceptaban, como los que se alegraban de la boda.
- Diferente concepción del protagonista trágico. Sobre todo las figuras de Ágave y la Novia. El protagonista trágico reconoce su destino y su error:

“ÁGAVE : ¿Por qué acudió al Citerón ese infeliz (Penteo)?

CADMO: Para burlarse del dios iba a tus bacanales.

ÁGAVE: Y nosotras ¿de qué modo fuimos a parar allí?

CADMO: Estabais en delirio y toda la ciudad estaba poseída por Baco.

ÁGAVE: Dionisos nos destruyó. Ahora lo comprendo”<sup>13</sup>.

Estamos ante la idea clásica de que con el sufrimiento el hombre aprende (*pather mathos*). Sin embargo la figura de la Novia es muy distinta, en el último cuadro dice que si todo volviese a ocurrir nuevamente, actuaría de la misma forma, rebelde ante su destino:

“¡Tu hijo era mi fin y yo lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja, y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos!”<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> E., *Ba.*, 1292-1296.

<sup>14</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 163 (Acto tercero, cuadro segundo).

- El Coro. Participa de los sufrimientos y alegrías de los personajes principales y sirve de elemento de unión y de distanciamiento con el mito dramatizado, situándose entre el héroe al que afecta la catástrofe y la compasión y terror del espectador que le producirán la catarsis. En *Las Bacantes* el Coro da nombre a la tragedia y se reparte estructuralmente de manera sistemática<sup>15</sup>. Está compuesto a lo largo de toda la obra por un grupo de mujeres vestidas con los hábitos rituales de Dionisos y comparte con él la persecución y el triunfo. El Coro en escena no interviene directamente en la venganza, aunque sí sufre la persecución y el encarcelamiento.

En *Bodas de Sangre* el Coro tiene una función no menos importante. Presenta el tema dominante en forma lírica y es mediador entre el espectador y los personajes. A diferencia de Eurípides, los personajes que componen el Coro varían: leñadores, dos Muchachas y una Niña, la Luna y la Mendiga..., y cada uno de estos Coros tiene una función especial. Por ejemplo el Coro de tres Leñadores inicia el acto III y además de las funciones citadas asume la función de puente entre los dos planos en que se mueve la obra: el real (en el pueblo) y el sobrenatural (en el bosque). En ocasiones a las partes líricas del Coro siguen otras recitadas por los mismos personajes implicados. Todos los diálogos de los coros de Lorca son expresados de forma breve y se manifiestan con el lenguaje más poético de la obra, por lo que el dramatismo que expresan es muy fuerte:

“LEÑADOR 1º: ¡Ay luna que sales!

Luna de hojas grandes

LEÑADOR 2º: ¡Llena de jazmines la sangre!

LEÑADOR 1º: ¡Ay luna sola!

¡Luna de las verdes hojas!

LEÑADOR 2º: Plata en la cara de la novia

LEÑADOR 3º: ¡Ay luna mala!

Deja para el amor la oscura rama.

LEÑADOR 1º: ¡Ay triste luna!

¡Deja para el amor la rama oscura!”<sup>16</sup>.

El Coro de las dos Muchachas y la Niña es una referencia a las Parcas: Cloto, Larquesia y Átropos, con un dramatismo acentuado por la “madeja roja” que tienen entre las manos, símbolo de la sangre derramada. La aparición inesperada de este Coro sirve para afirmar de una forma poética la muerte de Leonardo y el Novio. Además de los Coros citados que permiten que lo sobre-

<sup>15</sup> Estructura: prólogo, coro, episodio 1º, coro, episodio 2º, coro, episodio 3º, coro, episodio 4º, coro, episodio 5º, coro, éxodo.

<sup>16</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 143(Acto tercero, cuadro primero).

natural entre en escena, hay otros Coros que se dan en el plano real : entre Madre y Novia, Mujer y Suegra, etc.

### LA FUNCION DE LOS DIOS Y EL DESTINO.

*Las Bacantes* refleja el conflicto de los cultos de los dioses de otras culturas para la sociedad ateniense. Eurípides muestra dos aspectos de Dionisos, dios que ofrece grandes goces y dios vengador con los que no le reconocen, y esto engendra la tragedia. La existencia de los dioses no es cuestionada, ni Penteo ni las Bacantes lo hacen aunque representen diferentes concepciones: la mentalidad griega frente a los nuevos ritos de Dionisos; la unión familiar de la polis frente a la agrupación religiosa báquica, etc. El hilo argumental de la obra gira en torno a Dionisos, pero Eurípides va más allá del mito y muestra su reflejo en la sociedad. Por ello comienza con el rito de la venganza divina pero termina reflexionando sobre el significado de Dionisos para el hombre que se ve supeditado al dios (Penteo será condenado por escapar a ello). Los dioses predestinan la vida del hombre, y así Dionisos castiga a la familia de Cadmo: la metamorfosis de él y su esposa en un dragón y en una serpiente, la migración desde Tebas a Iliria y el regreso al frente de una tribu bárbara para arrasar parte de la Hélade y saquear Delfos. Cadmo implora piedad al dios, pero la respuesta es que el destino de los hombres ya está predestinado por Zeus y ese destino el hombre no lo puede eludir ni aunque haya reconocido su falta:

“CADMO: Dionisos, te suplicamos, te hemos ofendido.

DIONISO: Tarde habéis aprendido; y cuando debíais lo ignorabais.

CADMO: Lo hemos reconocido. Pero tú nos has aplastado en exceso.

DIONISO: ¡Por haberme ofendido vosotros a mí que nací de un dios!

CADMO: No deben los dioses asemejarse en su cólera a los mortales.

DIONISO: Desde antaño mi padre Zeus lo había decidido”<sup>17</sup>.

El hombre es guiado por los dioses en sus acciones (algo semejante a lo que les ocurrirá a Leonardo y la Novia): “El dios nos guiará a los dos sin esfuerzo” dice Tiresias, y añade que ningún mortal podrá doblegar la voluntad de los dioses por más que este mortal tenga gran ingenio. Se acepta este destino<sup>18</sup>. La *sophrosyne*, “moderación” y “cordura”, y la *phronesis*, “razón” y “sensatez”, son la única liberación ante esta presión.

En Lorca encontramos muchas reminiscencias del mundo griego que acabamos de analizar. Aunque no aparecen en escena los dioses sí que nos encontramos con elementos de la naturaleza que tienen esa misma función, como la Luna que será la poderosa Muerte a la que los protagonistas no pueden escapar:

<sup>17</sup> Eu., *Ba.*, 1344-1349.

<sup>18</sup> Eu., *Ba.*, 194

“¿Quién se oculta? ¿Quién solloza  
por la maleza del valle?  
La Luna deja un cuchillo  
abandonado en el aire,  
que siendo acecho de plomo  
quiere ser dolor de sangre (...)  
¡Que quiero entrar en un pecho  
para poder calentarme!  
¡Un corazón para mí!  
¡Caliente, que se derrame  
por los montes de mi pecho!”<sup>19</sup>.

Y un poco más adelante añade:

“Pero que tarde mucho en morir. Que la sangre  
me ponga entre los dedos su delicado silbo.  
¡Mira que ya mis valles de ceniza despiertan  
en ansia de esta fuente de chorro estremecido!”<sup>20</sup>.

La Luna predestina los hechos de manera irreversible y los personajes no podrán cambiar el vaticinio. Su cuchillo es un cuchillo de muerte e irremediamente tendrá que clavarse en el pecho de los protagonistas. Junto con el espectador los propios protagonistas conocen la relación Luna-Muerte; así Leonardo dice a la Novia intuendo su final trágico: “Clavos de Luna nos funden / mi cintura y tus caderas”<sup>21</sup>. Además del poder de la Luna tanto la Novia como Leonardo se ven empujados por una fuerza superior que les obliga a actuar tal y como ellos lo hacen, pero sin tener voluntad propia. No se sienten culpables de sus acciones, principal diferencia con los personajes que presenta Eurípides. Leonardo dice a la Novia : “Pero montaba a caballo/ y el caballo iba a tu puerta. (...) Que yo no tengo la culpa,/ que la culpa es de la tierra/ y de ese olor que te sale/ de los pechos y las trenzas”<sup>22</sup>. Las violentas contradicciones de sus parlamentos muestran que ellos no han querido huir, sino que han tenido que huir impelidos por un destino incontrolable<sup>23</sup>.

Otro aspecto relacionado con el destino es la presencia de las Parcas, representadas por dos muchachas y una niña, a las que nos hemos referido con anterioridad. El papel de los dioses y del destino del hombre pertenecía a la cultura griega, pero Lorca

---

<sup>19</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 144 (Acto tercero, cuadro primero).

<sup>20</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 146 (Acto tercero, cuadro primero).

<sup>21</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 154 (Acto tercero, cuadro primero).

<sup>22</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 151-152 (Acto tercero, cuadro primero).

<sup>23</sup> Aunque en diferente contexto, Adela, en *La casa de Bernarda Alba*, también se siente impelida por una fuerza amorosa sobre la que no tiene control. Dice a Martirio: “Yo no quería. He sido como arrastrada por una maroma” y “Martirio, Martirio, que yo no tengo la culpa”.

lo ve como algo universal, vigente en el s. XX. Lorca sabe extraer de la cultura trágica su sentido más íntimo, valores universales aplicables al ser humano en cualquier época.

## LOS MOTIVOS RECURRENTES Y EL ESPACIO.

### 1. La caza y el cuchillo:

Sólo semántica y funcionalmente podemos establecer relaciones, ya que los motivos recurrentes no tienen la misma denominación en ambas obras. Todos los motivos están estrechamente unidos a la intensidad dramática. La caza en Eurípides y el cuchillo en Lorca recorren sus obras de inicio a fin (son los únicos motivos que tienen esta presencia) por lo que proporcionan una estructura circular.

La caza es la imagen que domina la construcción dramática de *Las Bacantes*, aunque el objeto al que se va a dirigir esta cacería varía. En el comienzo es Penteo quien organiza la caza para atrapar a las Bacantes, pero después los acontecimientos cambian su rumbo y será Penteo el cazado por ellas. La razón por la que el argumento da este giro es la intervención del dios Dionisos, intervención que puede ser también explicada en términos de caza: Penteo es una presa en la red de caza que le ha preparado Dionisos, puesto que es Dionisos quien seduce a Penteo (primero interiormente, simbolizado en su travestismo femenino, y luego exteriormente, moviéndole a la acción) para conducirlo al Citerón donde las Bacantes le darán muerte, como una presa que cae en la trampa<sup>24</sup>.

En el propio atuendo de quienes participaban en las bacanales aparecen pieles de lo que eran animales de caza: “¡Vestida con la moteada piel de corzo, cíñete con las tiras trenzadas de lana de blanco vellón!”<sup>25</sup>. El lenguaje cinegético continúa a lo largo de toda la obra, pero sobre todo es acusado en los diálogos de Penteo (con lo que se consigue un mayor efecto trágico cuando Penteo es cazado al final). Veamos un ejemplo:

“A todas las que he logrado *atrapar*, con las manos atadas las custodian los guardias en la cárcel pública. A las que faltan las *cazaré* por el *monte* (...). Y *aprisionándolas* en mis *férreas* redes, concluiré con esta escandalosa *ba-canal* *enseguida*”<sup>26</sup>.

Las referencias cinegéticas, con que se describen las actividades de las Bacantes, comienzan a transformarse en trágicos vaticinios. Por ejemplo, la “caída al suelo” y

<sup>24</sup> Como su primo Acteón “al que despedazaron los carnívoros lebreles que él había criado, por haberse jactado de ser superior a Artemis en las cacerías”, Penteo paga con el descuartizamiento la transgresión de una norma religiosa.

<sup>25</sup> Eu., *Ba.*, 113.

<sup>26</sup> Eu., *Ba.*, 226-232.

la “carne cruda” coinciden con lo que el mensajero relatará sobre lo sucedido a Penteo:

“¡Qué gozo en las montañas, cuando en medio del cortejo lanzado a la carrera se arroja al suelo, con su sacro hábito de piel de corzo, buscando la sangre del cabrito inmolado, delicia de la carne cruda, mientras va impetuoso por montes frigos!”<sup>27</sup>.

El motivo de la caza que va cargándose de significado a lo largo de toda la obra, adquiere su máxima significación al final de la misma, cuando Penteo es cazado por las piezas que él mismo perseguía y Ágave se dirige al palacio con la cabeza de su hijo. Es el momento más trágico, y el motivo de la caza es uno de los elementos estructurales que Eurípides utiliza para crearlo.

Lorca utiliza como motivo recurrente el “cuchillo” (“navaja” o “puñal”). Aparece durante toda la obra, incluso después de las muertes se sigue cantando a la navaja. Es el motivo que da comienzo a la obra en palabras de la Madre: “La navaja, la navaja ... Malditas sean todas y el bribón que las inventó”<sup>28</sup>. La tragedia de la Madre es que a su hijo mayor y a su marido los mataron de un navajazo en medio de la calle, y su insistencia y la de otros personajes en la navaja, comienza a convertirse en un vaticinio trágico de que alguien más va a morir. Inconscientemente el lector-espectador orienta este funesto presentimiento hacia el Novio, pues es la única persona que a la Madre le queda como familia. Este presentimiento se remarca en los momentos en que la Madre dice que se quedará sola cuando el Novio se case; la insistencia en la soledad y en las navajas nos indicará que es por la muerte y no por la boda por lo que la Madre queda sola. La relación muerte-metal aparece en toda la producción literaria de Lorca. En esta obra el odio de la Madre además de a los puñales se extiende a “las escopetas y las pistolas y el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los bioldos de la era”<sup>29</sup>. Relacionados con el metal, la plata, lo frío, lo duro, serán símbolo de la muerte. Íntimamente unida está la luna (como hemos visto en versos citados más arriba). La relación luna-metal-muerte está muy presente en las obras lorquinas.

Inevitablemente las navajas dan muerte al Novio y a Leonardo. El final de la obra vuelve a hacer referencia al cuchillo y a la muerte, como ocurría en el comienzo. Estos versos son repetidos por Madre y Novia, así se supera la rivalidad entre ambas y se centra la atención en el motivo del cuchillo. La lucha de las pasiones que era la trama de la obra ya ha finalizado, y ahora se deja paso al cuchillo en un himno final.

En resumen, tanto la caza en *Las Bacantes* como el cuchillo en *Bodas de Sangre* son los motivos fundamentales porque, además de que aparecen con una frecuencia

<sup>27</sup> Eu., *Ba.*, 135-140.

<sup>28</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 93 (Acto primero, cuadro primero).

<sup>29</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 94 (Acto primero, cuadro primero).

mayor que el resto, se relacionan de forma estrecha con la trama y tienen una función trágica. Con ambos se da muerte a los protagonistas, aunque la intensidad dramática que tienen es diferente: en Lorca la presencia de los cuchillos es obsesiva mientras que la caza no es tan evidente para el receptor hasta que se descubre su significado al final de la obra.

## 2. El toro y el caballo:

Coincidencia en utilizar dos animales de forma simbólica, ambos motivos recurrentes trágicos que sugieren fuerza física, salud, velocidad... Eurípides identifica a Dionisos con un toro, por tanto ¿cómo, Penteo, un mortal, podrá atraparlo? De esta forma el desenlace de la tragedia no se augura favorable a Penteo. La empresa de sobreponerse a un dios, que es quien por otra parte predestina su vida ya se antoja imposible, pero más aún si se insiste en el poder del dios relacionándole con el toro. Dionisos es “el dios de cuernos de toro”, insistiendo en ello en varios momentos de la obra, lo que le atribuye poder y agresividad, algo que Penteo no descubre hasta que no entra en el Citerón con las Bacantes: “Tú me pareces un toro que ante mí me guía y que sobre tu cabeza han crecido cuernos. ¿Es que ya eras antes una fiera? Desde luego estás convertido en toro”<sup>30</sup>. Las seguidoras del dios, las Bacantes, así le reconocen y le invocan diciendo: “¡Muéstrate a mi vista como un toro!”<sup>31</sup> El Coro también es consciente de esta metamorfosis de Dionisos y dice, hablando de la muerte de Penteo: “un toro fue su introductor a la desgracia”<sup>32</sup>. Y como el toro es el animal del dios, el propio Dionisos juega con la confusión dios-toro y toro-animal, cuando Penteo le intenta amordazar él está sentado y Penteo lucha por inmovilizar a un toro-animal.

De la misma manera en Lorca el caballo es inseparable de Leonardo. La pasión de Leonardo se expresa por medio del caballo, el cual le conduce siempre a casa de la Novia: “pero montaba a caballo/ y el caballo iba a tu puerta”<sup>33</sup>. En el conjunto de la obra literaria de Lorca, los jinetes y por metonimia los caballos, siempre han estado relacionados con la muerte. En *Bodas de Sangre* esto también ocurre, y el caballo se asocia además de con la pasión, con la sangre que va a ser derramada y con la tragedia que se aproxima. Cuando los personajes se dan cuenta del amor de Leonardo por la Novia, no lo hacen por ninguna palabra de este, sino por el caballo: “Pero ¿quién da esas carreras al caballo? Está abajo tendido, con los ojos desorbitados como si llegara del fin del mundo”<sup>34</sup>. Y este “fin del mundo” es muy significativo, porque se refiere tanto a la lejanía de la casa de la Novia como a la muerte que le va a sobreve-

<sup>30</sup> Eu., *Ba.*, 920-922.

<sup>31</sup> Eu., *Ba.*, 1019.

<sup>32</sup> Eu., *Ba.*, 1159.

<sup>33</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 151 (Acto tercero, cuadro primero).

<sup>34</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 104 (Acto primero, cuadro segundo).

nir a Leonardo por acudir allí. Pero a pesar de que el caballo comienza a adquirir tintes trágicos, Leonardo no se puede separar de él: “yo no soy hombre para ir en el carro”<sup>35</sup>, le dice a su mujer, él y el caballo son uno, y permanecen juntos hasta la muerte, porque el caballo también participa en la huida. Cuando el Novio busca a Leonardo y a la Novia en el bosque no espera escuchar voces, sino que agudiza su oído para oír los cascos del caballo, símbolo de la pasión de Leonardo. El momento en que el motivo del caballo alcanza su mayor capacidad trágica es en la nana que Mujer y Suegra repiten una y otra vez, símbolo de la tragedia que se aproxima:

“Bajaban al río.  
 ¡Ay, cómo bajaban!  
 La sangre corría  
 más fuerte que el agua (...)  
 ¡Ay caballo grande  
 que no quiso el agua!  
 MUJER (dramática):  
 ¡No vengas, no entres!  
 ¡Vete a la montaña!  
 ¡Ay dolor de nieve,  
 caballo del alba!”<sup>36</sup>.

No es extraña la utilización de animales en ambos autores, en el contexto griego es habitual el carácter divino que se atribuye a algunos animales, y en Lorca es característico que se relacionen los impulsos de los personajes con la naturaleza y los animales. El caballo está mucho más cargado de elementos trágicos que el toro. Lorca juega en su obra con la prosa y el verso, y el caballo aparece insistentemente en el verso, lo que le da mayor dramatismo.

### 3. La naturaleza y su relación con el espacio de las obras:

La naturaleza es otro motivo que comparten las dos obras, está íntimamente ligada al hombre y lo que ocurre en la naturaleza le ocurre a los protagonistas del drama. El atributo de las Bacantes también tiene relación con la naturaleza: una rama de tirsos con guirnaldas de hiedra en la parte superior. El campo semántico de la naturaleza aparece constantemente en *Las Bacantes*, por ejemplo: “¡Oh Tebas, nodriza de Semele, corónate con hiedra! ¡Florece, haz florecer a porfía la verde brionia de frutos brillantes, y conságrate a Baco entre ramos de encina o de abeto!”<sup>37</sup>.

Este procedimiento es semejante a la insistencia de Lorca en imágenes relacionadas con el mundo floral. La Madre dice que su marido le “olía a clavel” y que este

<sup>35</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 128 (Acto segundo, cuadro primero).

<sup>36</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 106-107 (Acto primero, cuadro segundo).

<sup>37</sup> Eur., *Ba.*, 105-110.

con su hijo muerto eran “dos hombres que eran dos geranios”<sup>38</sup>. Lo que no quiere ver es a “mis muertos llenos de hierba”, y relaciona a los hombres con la tierra del campo: “los hombres, hombres; el trigo, trigo”<sup>39</sup>. Cuando oye hablar de los Félix se le “llena de cieno la boca”<sup>40</sup>. Y preferiría que la Novia y su madre fueran “como dos cardos que ninguna persona les nombra y pinchan si llega el momento”<sup>41</sup>. La Mujer de Leonardo llama a su hijo “clavel” y la Suegra “rosal”, y dicen: “hoy está como una dalia”<sup>42</sup>. Como la Novia y Leonardo han huido la Madre dice de ellos: “planta de mala madre”<sup>43</sup>. Las referencias al campo se convierten en una constante de la obra, recordemos que las diferencias económicas entre el Novio y la Novia se deben a que el primero tiene viñas y la segunda campos de secano. En el acto II se utiliza de manera más intensa la imagen floral, aparecen ramos de flores, azahares, laureles, jazmines y dalias. En la canción de boda también abundan estas imágenes<sup>44</sup>.

Además de los rasgos de contenido y de la gran expresividad que proporcionan estas figuras, Lorca las integra en la tragedia y adquieren función dramática. Por ejemplo la Mujer de Leonardo, que ya se ha dado cuenta de la falta de amor de su marido, dice al ver salir a la Novia el día de la boda: “así salí yo de mi casa también. Que me cabía todo el campo en la boca”<sup>45</sup>. La confesión que la Novia hace a Leonardo a modo de presagio utiliza una de las imágenes florales más bellas pero también más dramática de la obra, pues el dormir en una colcha de flores hace referencia al lecho conyugal: “(temblando) No puedo oírte. No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas. Y me arrastra, y sé que me ahogo, pero voy detrás”<sup>46</sup>.

La naturaleza en ambos autores es inseparable del drama y se convierte en un elemento trágico que contribuye a canalizar las emociones del lector-espectador siguiendo las oscilaciones de intensidad dramática. Pero, además, la naturaleza es significativa si atendemos al espacio en que se desarrolla la acción de cada obra. *Las Bacantes* oscila entre la ciudad y el monte y *Bodas de Sangre* entre el pueblo y el bosque; ciudad y pueblo con rasgos apolíneos, y monte y bosque con dionisiacos. En estos últimos es donde se produce el clímax trágico y la caracterización es muy parecida: “Bosques sombríos” nos dice Eurípides<sup>47</sup>; y “Es de noche. Grandes troncos húmedos. Ambiente

<sup>38</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 95 (Acto primero, cuadro primero).

<sup>39</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 95 (Acto primero, cuadro primero).

<sup>40</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 99 (Acto primero, cuadro primero).

<sup>41</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 99 (Acto primero, cuadro primero).

<sup>42</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 103 (Acto primero, cuadro segundo).

<sup>43</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 139 (Acto segundo, cuadro segundo).

<sup>44</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 121-126.

<sup>45</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 129 (Acto segundo, cuadro primero).

<sup>46</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 120 (Acto segundo, cuadro primero).

<sup>47</sup> Eu., *Ba.*, 1052.

oscuro. Se oyen dos violines”<sup>48</sup>, precisa Lorca que atribuye al bosque mayores connotaciones dotándolo de mayor intensidad trágica.

Por todo ello la naturaleza es un elemento importante que condiciona la trama de las obras. En *Las Bacantes* el monte es el lugar de los ritos báquicos, es símbolo del abandono de las obligaciones sociales de las mujeres en la ciudad, permite acontecimientos irracionales como las Bacantes con serpientes que les lamen las mejillas, manantiales de leche, etc. Si Penteo ha de morir a manos de las Bacantes, esto no puede ocurrir en el racionalismo de la ciudad, sino en lo pasional del bosque. Y en su muerte están presentes los elementos de la naturaleza: se esconde en unos matorrales, se sube a la copa de un árbol, se esparce su cuerpo mutilado por la tierra... En *Bodas de Sangre* el bosque también significa poner fin al racionalismo y a las convenciones sociales. Es el pueblo quien encarna los rasgos racionales y no permite que Leonardo y la Novia se amen cuando ella se ha prometido e incluso casado con el Novio. Por lo tanto, una vez que esta pareja ha decidido huir, el espacio irremediablemente tiene que tener características sobrenaturales. Y así pasamos de la casa de la Novia al bosque, y el elemento que posibilita el cambio es el caballo, al que ya nos hemos referido. Es en el bosque donde se puede personificar la muerte, y lo hace en forma de Luna y de Mendiga. Y será en el bosque donde aparece el clímax trágico, la muerte de Leonardo y el Novio. En este lugar se concentran los elementos trágicos, hasta que se produce la tragedia en sí misma. Una vez que el desenlace trágico ya ha tenido lugar, los acontecimientos siguen su curso, tanto en *Las Bacantes* como en *Bodas de Sangre*, en el pueblo o en la ciudad.

## CONCLUSIONES.

Todos estos elementos corroboran que es posible hacer un trabajo comparativo de las tragedias de Lorca con las de la Antigüedad. El trabajo en el aula, que lo llevamos a cabo con alumnado de 2º Bachillerato (17-18 años), comenzará con una lectura comprensiva dramatizada, y después se continuará con pautas que posibiliten la comparación. Insistiremos en que las fuentes de Lorca no sólo son trágicas y en que no estamos ante un caso de simple imitación sino que la esencia trágica que Lorca quiere transmitir sale a la luz utilizando recursos trágicos característicos de las tragedias griegas. La expresión de los impulsos y de lo más íntimo del hombre producen estas coincidencias en obras separadas por siglos pero que expresan pasiones universales. Lorca y Grecia coinciden en la creación de una atmósfera trágica que todo lo envuelve y en la que todo se desarrolla.

*Bodas de Sangre* y la tragedia griega: dos mundos distantes expuestos con unos recursos expresivos muy semejantes.

---

<sup>48</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 141 (Acto tercero, cuadro primero).

# LA RECEPCIÓN DE LA MITOLOGÍA CLÁSICA EN LA ESCULTURA DEL BARROCO. APLICACIONES DIDÁCTICAS

M<sup>a</sup> CARMEN SANTAPAU PASTOR\*

## *Resumen.-*

Analizamos los elementos clave para entender los cauces por los que discurre la recepción de la mitología clásica en la plástica barroca. Estudiamos las características estilísticas del barroco y de sus precedentes iconográficos clásicos. Por último mostramos las posibilidades que ofrece este planteamiento teórico a la hora de llevar a las aulas de secundaria el conocimiento acerca de períodos históricos separados en el tiempo pero conectados por la plástica escultórica.

## *Abstract.-*

We analyzed the elements nails to understand the channels by which the reception of classic mythology in barroc plastic runs. We studied the stylistic characteristics of the baroque one and its classic iconografics precedents. Finally we showed the possibilities that east theoretical exposition at the time of taking to the classrooms of secondary the knowledge offers about historical periods separated in the time but connected by the sculptoric plastic.

*Palabras clave:* Barroco, Bernini, Mitología grecorromana, Legado clásico.

*Key words:* Baroque, Bernini, Greco-roman Mithology, Classic Legacy.

## **INTRODUCCIÓN.**

El presente trabajo analiza las posibilidades que ofrecen las manifestaciones escultóricas barrocas para estudiar la transmisión de los valores plásticos y el trasfondo cultural de la antigüedad clásica griega y romana. Hablamos por tanto de legado clásico, de recepción de imágenes que, en cierta manera, estereotipadamente, devuelven esplendor y protagonismo a la estatuaría clásica grecorromana. Uno de los artistas que mejor supo plasmar este espíritu fue Bernini.

Precisamente, en este trabajo nos centramos en la producción artística escultórica producida y pensada para la ciudad de Roma durante el período que conocemos como barroco, y que aún hoy contemplamos si visitamos la *urbs*.

---

\* Universidad de Alicante. Correo electrónico: mcsantapau@yahoo.es

Hemos elegido como período de estudio el Barroco y a Bernini como artista destacado por varios motivos.

En primer lugar porque suele ser el renacimiento el contexto artístico en el que se subraya más hondamente la recuperación de la tradición clásica, de la mitología grecorromana. Y son los artistas renacentistas los que tienen un vínculo más estrecho con las fuentes clásicas que inspiraban su producción artística; por ello, creemos interesante romper con esa tradición de la historiografía desde el siglo XVI y optamos por un período con no menor conexión con el clasicismo que el propio Renacimiento

En segundo lugar hemos creído conveniente escoger el barroco por la dicotomía marcada que existe entre el mundo del catolicismo y el mundo no católico. Entendemos por mundo no católico, por un lado los países europeos protestantes condicionados de manera diferente que los países católicos por el cristianismo (sobre todo tras la Contrarreforma) y por otro lado es mundo no católico todo aquello plasmado en las artes y que entronca con la tradición y el legado clásico de raigambre pagana.

En cualquier caso, no es Bernini el único artista destacado del siglo XVII, sin embargo si es el más brillante e interesante<sup>1</sup>. Hemos de destacar su personalidad artística y personal, polifacética, pues siendo artista barroco comparte muchas cualidades y características del último renacimiento; tiene en común con Miguel Ángel, el gusto no solo por el virtuosismo técnico sino también el gusto por los temas mitológicos o clásicos. Si bien a partir de un cierto momento en su obra, que podemos interpretar como etapa de madurez se impone un período de influencia absoluta del catolicismo guiado por la Contrarreforma. Por ello quizás es doblemente interesante la figura de Bernini, tanto para el estudio de la recepción de los cánones clásicos como para el estudio de la cultura y la religiosidad del barroco.

Igualmente, si la ciudad que encarna y muestra el ideario de la Contrarreforma es la Roma de los papas, la Roma clásica en definitiva, es también la ciudad donde Bernini hará mayor gala de virtuosismo tanto en arquitectura como en escultura.

Así mismo, otro aspecto que nos ha interesado muchísimo es la siguiente cuestión: si en arquitectura y en pintura se conocen cambios con respecto al renacimiento, en la escultura barroca se utilizan prácticamente los mismos temas y los mismos materiales que en el período anterior. El cambio o novedad está en el momento histórico, la mentalidad, el tipo de artistas y de mecenas que rodean a las obras creadas entre el siglo XVII y parte del siglo XVIII.

---

<sup>1</sup> Hibbard, H., *Bernini*, London 1965.

## EL BARROCO COMO PERÍODO ARTÍSTICO CLAVE EN EL ESTUDIO DE LA RECEPCIÓN DE LA MITOLOGÍA CLÁSICA EN LA EUROPA MODERNA.

Se entiende por barroco, un movimiento que tiene una perduración de unos 200 años entre el siglo XVI y el final del Rococó, en el occidente italiano o en zona de influencia italianizante<sup>2</sup>.

Como es sabido la identificación entre Contrarreforma y Barroco ha sido y sigue siendo objeto de viva polémica, pues la Reforma Católica no coincide cronológicamente con la aparición del barroco<sup>3</sup>. El Concilio de Trento, al consagrar en su célebre decreto de 1563 el uso de las imágenes como instrumento de inigualable eficacia a efectos de adoctrinamiento y propaganda, asentó uno de los principios básicos del barroco: el de que el arte dejaba de concebirse como un objeto de puro deleite estético dirigido a una minoría, para convertirse en un gran instrumento de propaganda orientado a la captación de las masas<sup>4</sup>. Si en la época del humanismo el fin del arte había sido el de agradar, en la del barroco iba a ser el de conmover, persuadir y vencer<sup>5</sup>.

En el caso del arte italiano, profundamente católico, la experiencia manierista en este campo exige a los hombres del Barroco una matizada revisión que les obliga a mantener las líneas maestras del pensamiento renacentista y al mismo tiempo invertir profundamente sus acentos y orientaciones<sup>6</sup>.

La posición del arte barroco es, en gran medida, ecléctica. Su defensa de un arte clasicista les obliga a insistir en el valor de la Idea, incluso se acepta su origen metafísico. Pero frente al peligro manierista (que en su época tardía tiende a una idealización abstracta) se impone un arte próximo a la expresión de la realidad humana. Nace un nuevo y difícil equilibrio entre la Idea y la Naturaleza<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> Martinelli, V., *Manierismo, barocco, rococo nella scultura italiana*, Milano 1979. Maravall, J. A., *La cultura del barocco*, Bolonia 1987. Morales y Marín, J. L., *Barocco y rococó*, Barcelona 1995. Castria, F. (ed.), *Il barocco (1600-1770)*, Milano 2004.

<sup>3</sup> Zeri, F., *Pittura e controriforma*, Torino 1957. Zeri, F., *Dietro l'immagine*, Firenze 1990. Checa Cremades, F., *Cortes del Barocco*, Madrid 2003. Checa Cremades, F. (ed.), *Arte barroco e ideal clásico*, Roma, mayo-junio 2003, Madrid 2004.

<sup>4</sup> De ello es buena prueba la producción escultórica. Faldi, I., *La scultura barocca en Italia*, Milano 1958. Fagiolo, dell'Arco, M., *Bernini, Giovanni Lorenzo*, Roma 1967. Fagiolo, M. (ed.), *Immagini del barocco*, Roma 1982. Fagiolo dell'Arco, M., *Studi sul barocco romano*, Milano 2004.

<sup>5</sup> Sebastián, S., *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid 1981, 12.

<sup>6</sup> Griseri, A., *Le metamorfosi del barocco*, Torino 1967. Palumbo, P. F. (a cura di), *Barocco europeo, barocco italino, barocco salentino*, Leche 1970. Fernández Arenas, J./ Bassegoda i Hugas, B. (eds.), *Barocco en Europa*, Barcelona 1983, 20.

<sup>7</sup> Relativo en general a la cultura del período que llamamos "barroco", concretamente con el contexto italiano, Maravall, *La cultura del barocco*. Sala Di Felice, E./ Sannia Nowé, L. (eds.), *La cultura fra Sei i Settecento*, Módena 1994. AAVV., *Studi sul barocco. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, Milano 2004.

Este equilibrio que puede asentarse y mantenerse gracias al valor de lo antiguo, es ejemplo de naturaleza ya depurada, ya idealizada. Por eso, la obsesión por el coleccionismo y estudio de la estatuaria clásica sigue tan viva como en el Renacimiento<sup>8</sup>.

Y así el artista goza de un amplio margen de libertad formal para forzar los límites del lenguaje clásico, siempre y cuando no se produzca un desfase entre lo que se pretende expresar y los medios usados para ello<sup>9</sup>.

### **ROMA: ENTRE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA Y LA MODERNIDAD.**

Roma, ya desde la propia Antigüedad, se creó su propia imagen mítica, modelo de reinos e imperios medievales, y el redescubrimiento de sus textos y de sus ruinas desencadenó la gran respuesta del Renacimiento. Su imagen no ha dejado nunca de estar presente en legisladores, literatos, artistas y simples peregrinos o viajeros<sup>10</sup>.

Como es bien sabido, los siglos XIV, XV y XVI, no sólo en Roma sino en buena parte de la Europa occidental, vieron la recuperación de los antiguos clásicos griegos y latinos<sup>11</sup>. En las Universidades se desarrollaron los *Studia Humanitatis* en cuyo plan de estudios se analizaban estos autores y su comentario corría a cargo de profesores que tomaron el nombre de “humanistas” en la segunda mitad del siglo XV. Dentro de este proceso de estudio y difusión tuvo una importancia esencial la invención de la imprenta: desde 1456 los textos clásicos impresos se multiplicaban, llenando todo el mundo culto con las obras de los autores conservados a lo largo de la Edad Media<sup>12</sup>.

A cualquier aficionado a la plástica antigua le bastaba recorrer las calles y plazas de Roma para satisfacer su curiosidad: aparte de la estatua de Marco Aurelio, podían contemplarse los Dioscuros del Quirinal, los populares Marforio y Pasquino, varias estatuas con personificaciones de ríos, o los relieves de las columnas Trajana y Antoniniana y de los arcos triunfales. Además, desde 1471 podía visitarse el Museo de los Conservadores, primera colección pública de Europa, creada gracias a la munificencia del Papa Sixto IV, quien reunió en sus salas diversos broncees famosos, como el Espinario, el Camilo o la Loba Capitolina<sup>13</sup>.

### **LAS COLECCIONES DE ROMA. LA ESCULTURA COMO MODELO ARTÍSTICO.**

El coleccionismo de estatuaria clásica grecorromana es un fenómeno típico de los siglos XVI y XVII, por tanto de un período a caballo entre el renacimiento y el el

---

<sup>8</sup> Fernández Arenas/ Bassegoda i Hugas, *Barroco...*, 23.

<sup>9</sup> Fernández Arenas/ Bassegoda i Hugas, *Barroco...*, 23.

<sup>10</sup> D’Onofrio, C., *Roma vista da Roma*, Roma 1967. Carrasco, M./ Elvira, M. A. (comisarios), *Ex Roma lux. La Roma Antigua en el Renacimiento y el Barroco*, Madrid 1997, 11. Bertozzi, M., *Sotto il cielo di Roma*, Firenze 2000.

<sup>11</sup> Arenillas, J. A., *Del clasicismo al barroco*, Sevilla 2005.

<sup>12</sup> Cervelló, J. M., “El retorno de los clásicos”, en: Carrasco/ Elvira (comisarios), *Ex Roma lux...*, 25.

<sup>13</sup> Carrasco, M., “La forma de las musas”, en: Carrasco/ Elvira (comisarios), *Ex Roma lux...*, 71

desarrollo del barroco. Entre las grandes colecciones aristocráticas de los siglos XVI y XVII<sup>14</sup> destacan las de los Farnesio, Medici, Borghese y Ludovisi. Los Borghese, encabezados por el Papa Pablo V (1605-21), y los Ludovisi<sup>15</sup>, rivalizaron en prodigalidad y gusto durante el siglo XVII. Aquéllos –siguiendo la norma establecida por los Farnesio de dedicar gran parte de su fortuna al coleccionismo y al mecenazgo<sup>16</sup>, e instalados como los Medici en los jardines del Pincio –lograron reunir obras como el Hermafrodita y el Gladiador, muchas de las cuales acabarían en el museo del Louvre. En cuanto a los Ludovisi, dieron su apellido a un famoso Marte y a un grupo de un Gálata y su esposa, hoy conservados en el Museo Nacional de las Termas.

Igualmente, algunas esculturas famosas e incluso obras secundarias conservadas en iglesias, como era el caso de muchos sarcófagos, habían sido copiadas en dibujos por los pintores y escultores del Quattrocento. Sin embargo, al comenzar el siglo XVI, el carácter modélico del clasicismo, aceptado ya por todos, impuso una difusión generalizada de esta plástica en mármol y bronce<sup>17</sup>.

El prestigio que confería la posesión de importantes mármoles antiguos impulsó a muchos aristócratas a publicar sus colecciones, contratando para este cometido a diversos eruditos. Se reproducen grabados y se publican catálogos con las colecciones de los gabinetes de Antigüedades de los museos. Este es un fenómeno que recorre buena parte de Europa<sup>18</sup>.

## **BERNINI.**

### **Los comienzos: un joven prodigio.**

El padre de Bernini también desarrolló la profesión de escultor, contando desde muy pronto con el joven Gianlorenzo en alguna de sus obras menores y enseñándole a manejar con destreza el escapelo. Pertencen a esta fase las “Hermas” realizadas para el Casino de los príncipes Borghese, las “Cuatro Estaciones” para la Villa Aldobrandini de Frascati, el “Fauno” y el “San Juan Bautista” de encargo de los Barberini<sup>19</sup>.

Entre los diecisiete y dieciocho años, por todo ello, Gianlorenzo era ya un muy válido colaborador del padre y había comenzado a producir desde pronto.

Las primeras obras de Gianlorenzo lo muestran como dueño de una técnica extremadamente madura para su edad<sup>20</sup>. No hay total seguridad en los documentos para

<sup>14</sup> Nava, A., *La scultura del Seicento*, Torino 1982. Morales y Marín, *Barroco...*

<sup>15</sup> Giuliano, A., *Le collezioni Boncompagni Ludovisi. Algardi, Bernini e la fortuna dell'Antico*, Fondazione Memmo, Palazzo Ruspoli, Roma 5 diciembre 1992-30 aprile 1993, Venezia, 1992.

<sup>16</sup> Haskell, F., *Mecenati e pittori*, Firenze, 1966.

<sup>17</sup> Carrasco, M., “La forma de las musas”, en: Carrasco/ Elvira (comisarios), *Ex Roma lux...*, 72.

<sup>18</sup> Pijoán, J., *Arte Barroco en Francia, Italia y Alemania*, Madrid 1957. Carrasco, M., “La forma...”, 77. Carrasco, M./ Elvira, M. A., “Civitas Romana”, en: Carrasco/ Elvira (comisarios), *Ex Roma lux...*, 3.

<sup>19</sup> Bussagli, M., *Bernini*, Firenze 2000, pp. 8-9.

<sup>20</sup> Lavin, I., *The young Bernini*, en: AAVV., *Studi sul barocco...*, 39.56.

concretar cual fue la primera obra considerada propia de este artista: “La cabra Amaltea con Júpiter niño” y un “Fauno”, datada de diferente manera entre 1609 y 1615, cuando parece que fue pagada la base de madera para exponerla. Es cierto que la obra por una parte muestra claramente los intereses de Bernini por el clasicismo, por otro lado prueba cuanto fueron de grandes las capacidades imitativas del artista, en el momento en que el grupo marmóreo se considera durante mucho tiempo un original antiguo<sup>21</sup>.

Por otra parte, Gianlorenzo estuvo atraído por temas por así decir “de anticuarios”, como lo indica el expresivo “Amorcillo mordido por el pez”, conservado en los Staatliche Museen de Berlín, que toma muestra de la copia romana de un mármol helenístico aún conservado en la Colección de la Galería Borghese: “el Joven sobre el delfín”<sup>22</sup>. Pero los intereses de Gianlorenzo se irían dirigiendo hacia investigaciones bastante personales, aquellas que querían indagar en las posibilidades expresivas del cuerpo. A esta problemática, de hecho, pertenecen una serie de mármoles que van del “San Sebastián” de la Colección Thyssen-Bornemisza de Lugano, el “San Lorenzo sobre la parrilla” del Palacio Pitti en Florencia, hasta las dos indagaciones fisionómicas constituidas por las cabezas de las “Anima beata” y el “Anima damnata” (muy probablemente un autorretrato).

### **Bernini: el legado clásico entre la continuidad y el cambio.**

En la obra de Bernini encontramos la permanencia de un vivo legado clásico que oscila, muchas veces entre la continuidad y el cambio de temáticas y modelos. Veremos como la estatuaria clásica ocupa a Bernini en la primera mitad de su vida y como hacia la segunda mitad de su vida y de su obra, los temas y las composiciones ya no están en una sintonía de continuidad temática sino más bien en una situación de cambio. Aún así, el artista mantendrá en muchos de sus conjuntos (tanto de temática alegórica, mitológica o profundamente católica) modelos clásicos ya empleados en otras obras del propio artista o en obras de otros artistas tanto contemporáneos suyos como anteriores al barroco, del renacimiento.

Los primeros encargos importantes para Bernini se deben al cardenal Escipión Borghese. En este momento Bernini demostró capacidad de inventiva realizando un inigualable y en apariencia suave colchón de mármol sobre el cual colocar la estatua helenística del Hermafrodita que duerme, descubierta en el jardín del convento de Santa Maria della Vittoria. Así para Escipión Borghese, el joven Gianlorenzo realizó en rápida sucesión algunos de sus más célebres trabajos<sup>23</sup>.

Los cuatro grupos marmóreos esculpidos entre 1618 y 1625 constituyen la progresiva elaboración de una única temática compositiva: la espiral que ya había sido

---

<sup>21</sup> Bussagli, *Bernini*, 10.

<sup>22</sup> Bussagli, *Bernini*, 10.

<sup>23</sup> Bussagli, *Bernini*, 17. Amendola, A. *Bernini*, Milano 1998.

utilizada por su padre, Pietro Bernini. Tanto es así que la crítica en un primer momento no tenía claro si la escultura de “Eneas, Anquises y Ascanio” era obra de su padre. Para este tipo de composiciones en espiral, contamos con ejemplos ya en obras de Rafael y de Miguel Ángel y en los desarrollos manieristas de *linea serpentinata* que Pietro Bernini había intentado interpretar por ejemplo en San Juan Bautista<sup>24</sup>.

Pero el momento más alto de esta poética visual ha sido recogido por una parte con el “Neptuno y Glauco” esculpido para la Villa Montalto en Roma (hoy en el Victoria and Albert Museum de Londres) y por otro con el “David” realizado para el Cardinal Montalto y después adquirido por Escipión Borghese<sup>25</sup>.

Con el último grupo marmóreo de temática mitológica clásica, el de “Apolo y Dafne” (realizado entre 1622 y 1625) la espiral es el elemento compositivo fundamental nuevamente en este caso.

La primera obra de sujeto religioso católico de Bernini fue “Santa Bibiana” que pronto constituyó el nuevo modelo de referencia (incluso en el siglo posterior) para extraer la idea de santidad<sup>26</sup>.

El pontificado de Urbano VIII concluye para Bernini, con dos grandes empresas: el “crucero de San Pedro” que implica también el trabajo de artistas como Francesco Mochi, Andrea Bolgi y François Duquesnoy. Para la realización de las estatuas que se colocarían en los nichos de San Pedro, Bernini esculpió el célebre “San Longino”. El artista hace asumir a su gigantesto centurión de mármol una actitud de actor consumado (según la tradición Longino sería el centurión que clavó la lanza en el costado de Jesús durante la crucifixión)<sup>27</sup>.

Los primeros años del reinado del papa Innocenzo X Pamphilj (1644-1655) coincidió con el período más negro de la carrera de Gianlorenzo, tanto es así que fue a esculpir “la Verdad”, para demostrar que, más adelante, habría entendido donde buscar lo verdadero y lo justo<sup>28</sup>. Entre otros trabajos Bernini se ocupó de la decoración interna de las naves de San Pedro, se ocupó de la Capilla Cornaro e ideó y realizó la “Fuente de los Rios” (1648-1651) en el centro de la Plaza Navona, reino indiscutible de la familia Pamphilj<sup>29</sup>.

La omnipresencia de su obra en las galerías, palacios e iglesias romanas o italianas permite a Bernini ser identificado con el gusto de la época, de ser de alguna manera, “el Barroco en persona”, como Luís XIV era el Estado. Así en los encuentros con el soberano francés Bernini será utilizado como un materia de cambio para mejorar las

<sup>24</sup> Bussagli, *Bernini*, 17.

<sup>25</sup> Bussagli, *Bernini*, 20.

<sup>26</sup> Bussagli, *Bernini*, 27.

<sup>27</sup> Bussagli, *Bernini*, 29. Dombrowski, D., *Dal trionfo all'amore. Il mutevole nella decorazione del nuovo San Pietro*, Roma 2003.

<sup>28</sup> Païta, A., *Gian Lorenzo Bernini. Un grande artista alla corte dei Papi*, Firenze 1993, *passim*.

<sup>29</sup> Bussagli, *Bernini*, 30.

relaciones con la Santa Sede, permitiendo que el artista proyectase el diseño del Louvre, se dedicase a la realización de un busto marmóreo del soberano y esculpiese la estatua ecuestre de Luís XIV (en boceto similar a la de Constantino de los Palacios Vaticanos)<sup>30</sup>.

Podría decirse que el año 1669 es el momento coral del maestro: “los Angeles” del Puente de Sant’Angelo. De las diez estatuas sólo el “Ángel con inscripción” y el Ángel con la corona de espinas, serían obra del maestro. El cardenal Rospigliosi enamorado de los dos mármoles, los quería para él y los hizo conservar en la iglesia de Sant’Andrea delle Fratte. Sobre el puente se colocaron dos copias<sup>31</sup>. Y ésta sería una de las últimas empresas de Bernini junto a la Tumba de Alessandro VII Chigi y junto con otras obras menores.

### **APLICACIONES DIDÁCTICAS: MITOLOGÍA CLÁSICA A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DEL ARTE BARROCO.**

Dentro de las posibles aplicaciones didácticas que se pueden extraer del análisis de la escultura barroca y que son de gran utilidad para el estudio de la Antigüedad clásica, proponemos la elaboración de fichas y de comentarios sobre obras de arte, donde relacionar aspectos de ambos períodos.

Dichas aplicaciones didácticas se plantean en este trabajo para dos asignaturas diferentes, una de segundo ciclo de Enseñanza Secundaria Obligatoria (ESO) y otra para segundo curso de Bachillerato de rama humanística. Las materias serán: Cultura Clásica (ESO) e Historia del Arte (Bachillerato-Humanístico).

En cada una de estas materias el planteamiento o el tratamiento que haremos de esta documentación variará sensiblemente, puesto que los temarios y las edades de los alumnos condicionarán el que se profundice más o menos en el estudio de determinadas obras artísticas.

Se tratará de hacer hincapié en el clasicismo grecorromano de la escultura de Bernini y en el estudio en sí de las historias reales o mitológicas que muestra la producción escultórica de dicho autor.

Para tratar esta cuestión hemos diseñado dos modelos de fichas que los alumnos rellenarán tras recibir la explicación del profesor y tras haber realizado un conjunto de actividades donde se refuercen los conocimientos adquiridos.

Nos moveremos en todo momento a partir de la idea de la continuidad y/o cambio que supone la escultura de Bernini durante el Barroco, como plataforma para recuperar el legado escultórico clásico.

---

<sup>30</sup> Muñoz, A., *Roma barocca*, Roma 1919. Portoghesi, P., *Roma barocca*, Bari 1966. D’Onofrio, C., *Roma nel Seicento*, Roma 1969. Gramiccia, A. [Red], *Bernini in Vaticano*, Roma 1981. Bussagli, *Bernini*, 43.

<sup>31</sup> Bussagli, *Bernini*, 43.

Previo a la cumplimentación de las fichas estudiaremos de forma general la escultura clásica y la producción de Bernini. Posteriormente se realizarán diversas fichas una para cada estilo artístico y otras para las obras seleccionadas. Para ello se han creado dos fichas estándar para profundizar con los alumnos en los paralelismos y las diferencias de la plástica escultórica barroca con respecto a su predecesora, la escultura clásica grecorromana, con la que comparte no sólo temática sino en ocasiones también técnica y simbolismo (en ocasiones también diferencias)

Cuando se trata de llevar a las aulas de secundaria y de bachillerato el legado clásico los docentes deben diseñar los instrumentos o las herramientas para presentar a los alumnos unos temas y unos atributos artísticos que claramente sean expresión de un pasado que vuelve en épocas posteriores con un lenguaje artístico similar pero, en ocasiones con un significado ligero o sustancialmente modificado. Y puesto que la producción escultórica barroca tiene un claro precedente en la estatuaria civil y religiosa clásica, una buena forma de tratar los paralelismos y las diferencias entre ambas producciones escultóricas podría ser la elaboración de la “ficha de obra artística” y la “ficha de estilos”.

El alumno encontrará en estas fichas una herramienta de trabajo que le facilitará la comprensión de los parámetros artísticos básicos y más relevantes de cada período histórico y de cada artista u obra de arte concreta. Con estas sencillas herramientas de trabajo el alumno trabajará las posibilidades que reviste el estudio comparado entre dos períodos y dos producciones artísticas alejadas cronológicamente y cercanas en contenidos y simbología.

### **Ficha de estilo artístico.**

La primera ficha que elaborarán nuestros alumnos tras presentación del tema en una o dos clases, será la ficha general de estilo artístico, en este caso correspondiente al barroco. No obstante si el profesor considera necesario cumplimentar también una o dos fichas más de estilo correspondiente al clasicismo griego o al arte romano del Alto Imperio, sería interesante la idea como refuerzo de datos ya tratados en clase en temas anteriores.

<b>MODELO FICHA DIDÁCTICA – ESTILOS ARTÍSTICOS</b> <b>FICHA PERÍODO HISTÓRICO: Barroco</b>	
Cronologías: Zonas productoras: Producciones destacadas:	
Características básicas de pintura, escultura y arquitectura en dicho período histórico: Pintura:  Escultura:  Arquitectura:	
Comentario del contexto histórico:	
Paralelos arte clásico:	Temática común/diferente en ambos períodos históricos:

### Ficha de obra de arte.

Una vez se ha visto en profundidad en el aula ejemplos de las obras más representativas de Bernini, se han comentado y se han mostrado simultáneamente imágenes y análisis de obras similares de la Antigüedad grecorromana, el alumno elaborará fichas donde reflexionará acerca de la importancia de las obras analizadas.

Como ejemplo de dos obras de Bernini diferentes entre sí por su temática, una mitológica y otra religiosa católica, el profesor guiará al alumno con una explicación o comentario sobre las mismas, para posteriormente cumplimentar las fichas. La primera obra seleccionada, el grupo Apolo y Dafne, supone una continuidad absoluta en la temática, el simbolismo y la plástica escultórica de época grecorromana hasta llegar al arte barroco. Sin embargo el segundo ejemplo propuesto sería un ejemplo del cambio producido en el arte y la mentalidad de una época muy alejada en el tiempo con respecto a la clásica. Esta segunda obra de arte propuesta, la tumba de Alejandro VII nos sirve para poner de manifiesto que aún no tratándose de una obra de temática clásica o mitológica (cambio) la tipología de los modelos vuelven a devolvernos a la antigüedad grecorromana (continuidad).

Comentario de Apolo y Dafne<sup>32</sup>:

En este conjunto escultórico se encuentran varios elementos interesantes: la posibilidad de rescatar textos latinos y un pasaje de la mitología grecorromana.

“*Quisquis amans sequitur fugitivae gaudia formae/ fronde manus implet baccas seu carpit amaras*”. Este es el dístico latino que aparece en la base del grupo marmóreo, debido a la cultura y la sensibilidad del cardenal Maffeo Barberini que sabe en este sentido conferir un valor moralizante al episodio mitológico narrado en las *Metamorfosis* de Ovidio.

La historia es conocida. Enamorado perdidamente de la ninfa Dafne, Apolo que había sido herido por Cupido con una flecha de oro, la sigue obsesionado por bosques y por valles. Dafne, cuyo nombre significa emblemáticamente “laurel”, se niega y huye, para no darse a su enamorado: Eros la había dado con la flecha de plomo: símbolo del amor no correspondido. Corriendo Dafne conjura a Gea, la Tierra, para intentar resistir el ímpetu amoroso de Apolo. Fue convertida en una planta de laurel. Desesperado por ello Apolo, por no poder hacer otra cosa, en recuerdo de la amada, se decora la cabeza con una rama de este árbol. Bernini coge este instante y sabiamente juega con dos movimientos: el equilibrado de Apolo y el contrario y desenfrenado de Dafne, en el momento en que empiezan a ser transformada en árbol.

Comentario de la tumba de Alessandro VII Chigi<sup>33</sup>:

Sepulcro del Papa Chigi en la basílica de San Pedro. Es una de las últimas obras de Bernini. Se trata de una obra coral, realizada gracias a la pericia de sus colaboradores: Michele Maille, Giuseppe Mazzuoli, Lazzaro Moerelli, Giulio Cartari, Carlo Baratta y Girolamo Lucenti. La idea es típicamente berniniana.

Nos interesa sobre todo por las figuras laterales, representando la Caridad, la Verdad, la Justicia y la Prudencia. Sobre estas figuras se encuentra el pedestal del papa Alejandro VII en actitud de plegaria. Toda la obra está realizada en mármol y bronce dorado.

Los modelos de las figuras son típicamente clásicos, elemento en el que incidiremos para recordar los modelos escultóricos en la Antigüedad grecorromana.

<sup>32</sup> Bussagli, *Bernini*, 48. Coliva, A. *Apollo e Dafne di Gian Lorenzo Bernini*, Milano 1998.

<sup>33</sup> Bussagli, *Bernini*, 60.

MODELO FICHA DIDÁCTICA – OBRAS ARTÍSTICAS TÍTULO DE LA OBRA: Apolo y Dafne	
Período artístico-cronología: Tipo de obra: Material:	
Descripción de la escena:	
Comentario histórico:	
Comentario-paralelos legado clásico (obras clásicas)	Valoración del episodio mitológico

## EL CÓMIC COMO ELEMENTO DE ATRACCIÓN PARA LA ENSEÑANZA DEL MUNDO CLÁSICO. ENTRE LA LITERATURA Y LA RIGUROSIDAD HISTÓRICA.

DANIEL BECERRA\*

SORAYA JORGE\*\*

### *Resumen.-*

Tras una larga crisis el mundo del cómic en España quedó casi reducido a pequeños guetos de aficionados orgullosos de compartir una misma pasión por la literatura gráfica; a un circuito de librerías especializadas y al rincón infantil de librerías y bibliotecas. Sin embargo, en los últimos tiempos ha tenido un importante resurgir que le ha llevado de nuevo a tener una gran presencia en la sociedad española a través, incluso, de los medios de comunicación de masas: televisión, radio, revistas... Mucho más allá del simple entretenimiento, el cómic tiene un potencial didáctico para la enseñanza de la Antigüedad -en todos sus niveles- que está aún por explotar.

### *Abstract.-*

After a long crisis the world of the comic in Spain was almost reduced to small enclaves of dedicated proud fans sharing their passion for the graphic literature; to a circuit of specialized bookstores and children's corners in general bookstores and libraries. However, lately there has been an important revival that has taken them again to have a large presence in Spanish society even to the heights of the mass media such as television, radio, and magazines. Far beyond simple entertainment, the comic has a didactic potential for the teaching of Antiquity - in all its levels - that is still to explode.

*Palabras clave:* Cómic, Cultura clásica, Didáctica, Literatura gráfica.

*Key words:* Comic, Classic Culture, Didactic, Graphic novel.

No somos pocos los historiadores que reconocemos que parte de nuestro amor por la Historia Antigua y sus ciencias afines proviene de aquellas primeras lecturas de la infancia y la juventud; de aquellas viñetas y textos que nos descubrían viejas y

---

\* Universidad Nacional de Educación a Distancia, Centro asociado de Las Palmas. Correo electrónico: dbecerra@las-palmas.uned.es.

\*\* IES Faro de Maspalomas, Gran Canaria.

maravillosas civilizaciones. Obras que leímos y releímos en multitud de ocasiones; que abrieron nuestras mentes y conformaron parte de nuestros primeros sistemas de referencias culturales.

Sin embargo, en España, a finales de los años ochenta empezará una importante crisis en el sector del cómic que romperá, en gran medida, con la tradición infantil y juvenil de la compra semanal de tebeos en los kioscos, imagen muy tradicional en los años sesenta y setenta. Los cómics, no obstante, continuaron presentes en la vida de quienes habían crecido con ellos y la media de edad de sus lectores comenzó a ser cada vez más elevada. Pasaron a ser un entretenimiento minoritario entre los adolescentes y sus lectores a ser considerados como una especie de *rara avis* o *frikis* que, pasada ya la infancia y la adolescencia, seguían leyéndolos. Para mucha gente en España leer cómic era casi sinónimo de *síndrome de Peter Pan*. Series de animación y cómic fueron considerados entretenimientos infantiles y por ello alguna de gran valor didáctico como *Érase una vez el hombre*, con una buena documentación científica y gran solvencia como recurso visual es a menudo rechazada por los alumnos de Educación Secundaria por esta razón.

Muchos años de experiencia docente nos sirven para llegar a la conclusión de que los tebeos de nuestra infancia han desaparecido como sano instrumento de diversión y de formación de nuestros niños. Por lo menos hasta hace poco. Difícil ha sido encontrar chicos aficionados al cómic y no hemos hallado más de cinco en doce años. Los adolescentes –en un momento dado- desaparecieron mayoritariamente del mercado del cómic y las causas fueron muy diversas. Los videojuegos, los ordenadores, el alquiler de películas, la multiplicación de cadenas de televisión, el encarecimiento de los cómics, el abandono del formato revista por el álbum...; en fin, muchas serían las causas a analizar y no es éste aquí nuestro objetivo. Lo cierto es que un país, antaño muy pendiente de las historias gráficas, de las aventuras y desventuras de sus héroes favoritos –algunos elevados a la categoría de iconos nacionales como el *Capitán Trueno* o *Jabato*- dejó de considerar al cómic como literatura gráfica apta para todos los públicos y pasó a considerarlo un género casi exclusivamente infantil.

Con este panorama ha sido y es bastante complicado introducir la lectura de cómic como un recurso didáctico más en un aula de Secundaria (y más aún en una universitaria) aunque, en honor a la verdad, tan complicado o más que motivarles a la lectura en asignaturas que no sean Lengua y Literatura y, en este caso, de forma obligatoria. Los temas de Historia Antigua y Cultura Clásica se circunscriben a pocas asignaturas en el actual esquema de la Enseñanza Secundaria española. Se limita a la asignatura de Ciencias Sociales en 1º de la ESO (en la que comparte el tiempo con la enseñanza de la Prehistoria) y en la asignatura optativa de Cultura Clásica en 3º y 4º de la ESO; esto en lo que se refiere a la Enseñanza Obligatoria pues en Bachillerato queda reducido a un complemento de la enseñanza de las lenguas clásicas. Esto implica que la diferencia de edades y, por tanto, el nivel de madurez del

alumnado es muy diferente por lo que la recomendación de lecturas se ve muy condicionada por estos factores. Un excelente cómic puede ser apto para alumnos de 3º de edades comprendidas entre 13 y 15 ó 16 años e impensable o poco recomendable en 1º para alumnos de 11 a 12 años.

La elección de lecturas complementarias de carácter voluntario –tanto de novela histórica como de cómic- ha sido una experiencia muy positiva tras el rechazo inicial que tienen los chicos a la lectura, siendo como son las nuevas generaciones mucho más visuales y dependientes de la tecnología informática que las anteriores. Sin embargo, cuando se introducen en lecturas que les llevan a otras épocas u otros marcos geográficos suelen reaccionar muy positivamente puesto que la novela histórica, por ejemplo, les ayuda a sumergirse en la época, identificarse con unos personajes y conectarse con su problemática de una forma inconsciente. A menudo los alumnos reconocen que se han sorprendidos a sí mismos por no poder dejar de leer un libro; de la forma que éste lo atrapa y no desean que la lectura se acabe. Eso pasa desde un 1º de la ESO a un 2º de Bachillerato. Lo mismo ocurre con respecto al cómic aunque éste cuenta con un problema añadido pues consideran que es una lectura menor. En la Enseñanza Secundaria se explica el lenguaje del cómic en los últimos temas de los temarios de Lengua Española o de los manuales de Historia del Arte de 2º de Bachillerato. La ventaja principal que tienen es su carácter eminentemente visual y también la reducción de textos dado que las imágenes sustituyen las largas descripciones de lugares, personajes o atuendos que requiere, ineludiblemente, una novela si quiere que el lector se sitúe en la trama.

Uno de los problemas principales a la hora de utilizarlo como elemento didáctico es la escasez de material al alcance del alumnado. Las tiradas editoriales de las novelas son infinitamente más amplias que la reducida de los cómics; éstos además suelen editarse en varios volúmenes que pueden salir con un año o más de diferencia entre uno y otro, por lo que completar una colección de cinco volúmenes puede llevarte una espera mínima de cinco años, siempre y cuando se cumplan los plazos. Esto nos lleva a circunscribir nuestras recomendaciones a aquellas publicaciones que hayan acabado; que cada número pueda ser leído de forma independiente o que se limiten a un único volumen –caso del recientemente redescubierto *300* de Frank Miller, cuyo exitoso paso por las pantallas cinematográficas llevó a numerosos alumnos a interesarse por el cómic y elegirlo para hacer un trabajo sobre el mismo. En este caso su lectura que había sido sugerida con antelación, se vio favorecida por el estreno cinematográfico, con el gran impacto que supuso y que, evidentemente, procedía del hecho de haberse mantenido fiel al lenguaje visual del cómic. Qué duda cabe que este estreno ha arrastrado a algunos alumnos a interesarse por cómics de similares características.

Un factor que favorece su utilización como recurso didáctico actualmente es la política del Ministerio de Cultura a través de su red de Bibliotecas Públicas del Estado

que ha incentivado la adquisición de cómics y su divulgación como literatura gráfica que en absoluto desmerece frente a la literatura tradicional<sup>1</sup>. El caso que nosotros conocemos más de cerca es el de la Biblioteca Pública del Estado en Las Palmas de Gran Canaria que ha incrementado de forma muy considerable sus fondos en los últimos tres años y que en tan poco tiempo ha conseguido que aumente el número de lectores aficionados a su lectura. Ha sido tan espectacular que algunos cómics han pasado a estar entre las 10 obras más prestadas por la biblioteca<sup>2</sup>. Todo ello es un buen indicio de que el panorama ha mejorado mucho de un tiempo a esta parte (unos seis o siete años, más o menos) y de que el cómic vuelve a ganar adeptos; lo cual no deja de ser curioso en una época en la que se habla tanto de si el libro tradicional tendrá futuro o no dentro de un mundo tan virtual.

Dentro del amplio espectro que conforma el panorama del universo del cómic puede decirse que –comparativamente hablando– no son numerosas las series que desarrollan su acción en el Mundo Antiguo, si bien en los últimos años han experimentado un ligero aumento. Mención aparte merecen aquéllas que solo se inspiran en la época, caso de obras tan célebres como *El misterio de la gran pirámide* de Edgar Pierre Jacobs<sup>3</sup> (con una reproducción memorable del Museo Egipcio de El Cairo) o *El cometa de Cartago* de Yves Chaland<sup>4</sup>. A ellos se añaden las innumerables historias cortas publicadas en revistas de lengua francesa como *Spirou*, *Pilote*, *Tintin*, *A suivre* y *Vécu* o, en el caso español, *Cairo*, *Cimoc*, *El Víbora* o, recientemente, *El Manglar* (por citar solo algunas cuya ambientación se sitúa o está imbuida del espíritu de la Antigüedad) y no quisiéramos dejar de mencionar también a los superhéroes americanos de las compañías Marvel y DC.

Tal y como sucedió en la industria del Cine, en sus inicios el mundo del cómic tampoco reflejó de manera fiel los ambientes, escenarios y localizaciones donde se ubicaba la acción, una tendencia que comenzó a cambiar en los primeros años de la década de los cincuenta gracias a Jacques Martin y su personaje *Alix* y, más tarde, con las aventuras de *Astérix* de René Goscinny y Albert Uderzo; *Papyrus* de Lucien de

---

<sup>1</sup> En este sentido el trabajo que desde hace varios años se viene realizando en la Sala Tecla de la Biblioteca Pública de Hospitalet del Llobregat (Barcelona) o la Comiecteca de la Biblioteca Regional de Murcia son ejemplos a seguir.

<sup>2</sup> Quisiéramos expresar nuestra gratitud a la Dirección y el personal de la Biblioteca Pública de Las Palmas de Gran Canaria por habernos facilitado amablemente la información que le solicitamos para la presente comunicación.

<sup>3</sup> Para la versión italiana del álbum Jacobs, apasionado por la Historia, dibujó cuatro páginas sobre el descubrimiento de la tumba de Tutankhamón, donde relataba el proceso de su hallazgo. Todo un magnífico ejemplo de unión entre ambos mundos, posteriormente publicada en la revista *Tintin* (nº49, 8 de diciembre de 1964). De hecho desde 1946, en la misma revista, venía ilustrando en blanco y negro una serie de artículos donde se describían los mismos acontecimientos.

<sup>4</sup> Ambas obras han sido recientemente reeditadas, la primera por Norma Editorial (2004) y, la segunda, Glénat Ediciones (2007).

Gieter o posteriormente, *Bran Ruz* de Alain Deschamps y Claude Auclair<sup>5</sup>, *Les veines de l'Occident* de René Durand y Frédéric Boilet<sup>6</sup> y los *Héroes caballeros* de Patrick Cothias y Michel Rouge<sup>7</sup>. Recientemente esta misma línea podemos apreciarla en la magnífica serie *Murena* de Jean Dufaux y Philip Delaby y, dentro del mercado estadounidense, el detallado proyecto de Eric Shanower titulado *La Edad de Bronce*.

La excelente relación entre algunos profesionales de la historieta y la Historia como ciencia ha dado lugar a excelentes trabajos como el realizado por Gilles Chaillet, discípulo de Jacques Martin, en su obra *Dans la Rome des Césars*. Un minucioso ensayo de reconstrucción de Roma en época de Constantino (siglo IV) en la que los límites entre los últimos hallazgos y la imaginación del autor se funden en un solo plano. Sin lugar a dudas nos remite a la maqueta del mismo período del arquitecto francés P. Bigot conservada en la Universidad de Caen (Francia) y a la que se encuentra en el Museo de la Civilización Romana en Roma, obra del también arquitecto I. Gismondi. La impresionante minuciosidad y calidad de la obra la hacen recomendable para la formación del alumnado de todos los niveles pero, indudablemente, creemos que es en la enseñanza universitaria donde mejor se podría aprovechar todo su potencial.

Nombrar todas las series y analizar todos y cada unos de los álbumes que las conforman sería una tarea ardua que excedería los límites de tiempo de esta comunicación. Así pues, a la hora de aproximarnos al tema hemos seleccionado aquéllas que se encuentran editadas en nuestro país y que consideramos que cumplen algunos de los requisitos que hemos comentando: fidelidad histórica, ambientaciones, recreación de mitos, monumentos o términos lingüísticos característicos de la Antigüedad. Alix, Astérix, Papyrus<sup>8</sup>, Murena, La Edad de Bronce o Tartessos tienen una marcada atracción por la Historia y, con mayor o menor acierto, presentan diferentes grados de aprovechamiento didáctico.

---

<sup>5</sup> Editada originalmente en Francia por Casterman (1981), hay versión castellana de la mano de Nueva Frontera (1983) en la colección Biblioteca Totem.

<sup>6</sup> Serie recopilada en dos números por Glénat, previamente serializada en las páginas la revista *Vécu* en los números 0-5 (1985) y 26-29 (1987), permanece inédita en castellano.

<sup>7</sup> Publicada en Francia por Glénat entre 1986 y 1997, consta de seis números. En castellano únicamente se editaron los dos primeros tomos de esta serie, *Perd Cheval* y *La osa mayor*, por parte de ediciones Zinco (1990 y 1991).

<sup>8</sup> Si bien existen ciertas dificultades para conseguir algunos de los materiales que hacemos referencia en nuestras librerías, no ocurre así con la red de bibliotecas públicas del Estado donde en muchas de ellas hay copias de estos álbumes.

Hemos querido comenzar por *Alix*<sup>9</sup> por ser una de las obras más antiguas y conocidas que además dio origen a una serie de televisión emitida en España. El personaje fue creado en 1948 por Jacques Martin<sup>10</sup> y recoge las aventuras de un joven galo-romano que, acompañado de su amigo Enak, participará en los acontecimientos previos a la creación del Imperio Romano; era la Roma de finales de la época republicana durante el consulado de César y Pompeyo. Sus aventuras los llevaban fuera de Roma y permitía a su autor describir otras culturas como la egipcia, en *El príncipe del Nilo*, o rememorar el pasado esplendoroso de otros pueblos como el mesopotámico, en *La tiara de Oribal*.

Por otra parte, mediante el recurso del flash back introduce hechos y sucesos del pasado romano lo que aporta una mayor veracidad a los guiones. Baste citar, por ejemplo en *Las legiones perdidas*, el episodio donde las ocas sagradas salvan a la ciudad de Roma de un intento de asalto nocturno por parte de los galos que remite a Tito Livio (V.47), al igual que las conocidas palabras atribuidas al caudillo galo Brenno: “*Vae victis*” (V.48.9). Lo mismo podemos decir del álbum *El hijo de Espartaco* en el que introduce al supuesto hijo del famoso gladiador de Tracia para contarnos su historia; su contienda con las tropas enviadas por el Senado y la suerte que corrieron al enfrentarse a las legiones de Marco Licinio Craso. Aspecto que le sirve además para tratar el tema de las disensiones y la complejidad de la política en el interior del Senado o algunas costumbres romanas relativas a la esclavitud o la sexualidad.

A pesar de algunos anacronismos iniciales, que en absoluto desmerecen el conjunto de la obra, hay que destacar sobre todo el cuidado y la minuciosidad con que Martin reconstruye los ambientes. Solo tenemos que observar las viñetas para ver como se esmera en los detalles; ya sea en la recuperación del ambiente urbano romano -el foro, la cloaca máxima o el barrio de Suburra-; al recrear el interior de una tumba etrusca, cuyo sarcófago remite directamente al famoso de Cerveteri que se conserva en el Museo de Villa Julia (Roma) o al dibujar una nave egipcia que nos recuerda los numerosos bajorrelieves y pinturas de templos y tumbas faraónicas. Finalmente la utilización de nombres latinos y algunas notas explicativas completan la calidad histórica del conjunto.

El éxito de la colección propició la aparición de una serie de tomos, a caballo entre la Historia y la ilustración, que bajo el título *Los viajes de Alix* recrean las ciudades, la arquitectura, las costumbres y la vestimenta de diversos lugares o acontecimientos

---

<sup>9</sup> Editado en Francia por Casterman, en estos momentos está a punto de salir al mercado el álbum número veintiséis en castellano, durante los años 1969-1970, pudimos disfrutar de cinco álbumes editados por Oikos-Tau (*La isla maldita* y *El dios salvaje* anunciados en la contraportada de los números publicados nunca fueron editados). Posteriormente Norma, entre 1982 y 1984, publicó cinco más. Un sexto álbum, *El niño griego*, fue anunciado en revistas como *Cimoc* y *Cairo* pero nunca salió a la venta.

<sup>10</sup> Con posterioridad crearía otros personajes cuyas aventuras se desarrollan en el mundo antiguo, Orion (1990) en Grecia y Keos (1992) en Egipto. Inéditos en castellano.

del mundo antiguo<sup>11</sup>. Asimismo, podemos encontrar dos álbumes traducidos al griego antiguo y al latín, *El niño griego* y *El hijo de Espartaco*, respectivamente. Realmente *Alix* es una obra perfectamente recomendable en todos los niveles de la Educación Secundaria y también en niveles universitarios pues la temática y las recreaciones hacen que se pueda utilizar tanto para la enseñanza de la Historia Antigua -especialmente la del mundo romano pero no únicamente- como para Cultura Clásica o en el caso de *Los viajes de Alix* para Historia del Arte, por su gran calidad artística y su rigurosa documentación que la ha llevado a estar presente en diferentes publicaciones de historiadores franceses.

Con respecto al más famoso de todos los galos, *Astérix*, poco es lo que podemos decir que no se haya escrito o dicho con anterioridad. El personaje nace en 1959 y pronto adquirió una amplia notoriedad que le ha llevado a ser considerado un medio de comunicación de masas<sup>12</sup>. Sus aventuras, situadas en la época inmediatamente posterior a la conquista de la Galia por Julio César en el s. I a. C., recoge las peripecias de un grupo de “irreductibles galos” que se resisten a ser absorbidos por el invasor. Aunque se ha criticado su chauvinismo y, en ocasiones, su carácter propagandístico de la *grandeur française* -que promoviera De Gaulle en los comienzos de los años sesenta<sup>13</sup>- sin embargo no deja por ello de tener utilidad en el aula, pese a la mezcla de elementos modernos y antiguos que puede a veces ser incomprensible para los alumnos. No obstante, la recreación de lugares, costumbres, vestimentas o monumentos resultan muy aprovechables en asignaturas como Cultura Clásica ya que los alumnos suelen agradecer mucho la introducción en las clases de materiales extraídos de un cómic. También por abordar una serie de tópicos contemporáneos entre las distintas culturas donde se desarrollan muchas de sus aventuras<sup>14</sup>. Ante la imposibilidad de analizar cada álbum de la serie remitimos a los excelentes trabajos de R. van Royen y S. van der Vergt<sup>15</sup> que, además de reflejar la cuidada documentación que existe detrás de un ejemplar, ofrecen abundantes pasajes y fragmentos de las fuentes clásicas en lo que se hace mención a lo expresado en las viñetas<sup>16</sup>. La traducción al

<sup>11</sup> Con cerca de una treintena de volúmenes editados en el mercado franco-belga por Casterman, en España Glénat ha publicado los números correspondientes a *Egipto*, vol. I y II (2004), *Los juegos olímpicos* (2005) y *Pompeya* (2006).

<sup>12</sup> Tomé, M., “¿Están locos estos romanos? Relaciones entre el cómic y los contextos culturales”: *Revista de Antropología Social* 8, 1999, 59-60.

<sup>13</sup> Vich, S., *La Historia en los cómic*, Barcelona, 1997, 35. Tomé, M., “¿Están locos estos...?”, 67-80.

<sup>14</sup> Lillo, F., “Una revisión del cómic de tema clásico”: *EClás.* 108, 1995, 136-138.

<sup>15</sup> Además de las dos obras recogidas en la bibliografía final, existe un tercer libro titulado *Astérix en Atenas. A por el oro olímpico* editado en castellano en 2004.

<sup>16</sup> Cabe señalar que en ocasiones se trata simplemente de interpretaciones, lo que no quita mérito a su valor didáctico.

latín de trece tomos pone de manifiesto su importancia en la enseñanza del mundo clásico.

La serie de Papyrus<sup>17</sup> está ambientada en el país del Nilo y protagonizada por un joven pescador que, por obra del destino, se convertirá en defensor de los débiles y estará vinculado a palacio por su amistad con la princesa Théti-Cheri<sup>18</sup>, hija del faraón Merenre<sup>19</sup>, a quien había salvado la vida. Si bien el contenido de los seis primeros números presenta una cronología un tanto difusa y sus aventuras están más vinculadas a un Egipto de ficción -ligado más a la egiptomanía que a la realidad histórica<sup>20</sup>- cambiará radicalmente a partir del séptimo volumen. De Gieter evoluciona como su personaje y su contacto con arqueólogos se reflejará en la serie y se hará cada vez más patente. A partir de este momento el contexto se situará sin lugar a dudas en el Imperio Nuevo y veremos así como en sus páginas recurrirá, directamente, a la arqueología egipcia para retratar aspectos de su vida, caso -por ejemplo- del transporte de una gigantesca escultura por el desierto en *La metamorfosis de Imhotep*, en cuya base se encuentra una escena tomada de la tumba de Djehuty-hetep<sup>21</sup> (en Deir el Bersha, al este de Tell-el-Amarna) y reconstrucciones precisas como la del Templo de Abu Simbel, en *La venganza de Ramsés*. En algunas narraciones se incluyen nombres de faraones anteriores; determinados rituales son parte esencial del eje de la trama -caso de la fiesta del Sed en *La metamorfosis de Imhotep*- o se introducen otras civilizaciones como la hitita, en *Las lágrimas del gigante*. Las notas explicativas suelen complementar las historias.

Papyrus, al igual que otros héroes de papel, se convertirá de una forma directa o indirecta en testigo de algunos acontecimientos del devenir histórico de su pueblo y sus aventuras son una forma de aproximarnos a la historia real, por lo que consideramos que sería un buen recurso para introducir a los chicos en la historia milenaria egipcia teniendo en cuenta, desde el principio, cuáles son sus inconvenientes y aprovechando bien sus aciertos. La principal complicación, como en otros casos, radica

---

<sup>17</sup> Creado en 1974, sus aventuras son editadas por Dupuis para el mercado franco-belga. En el momento de escribir estas líneas está en preparación el álbum número treinta. En nuestro país la segunda de sus aventuras, *El amo de las tres puertas*, fue serializada en la revista *Fuera Borda* en los números 22 al 33 durante el año 1984. Posteriormente Ediciones Junior editó, entre los años 1988 y 1991, ocho números en formato album, correspondientes a los números tres al diez de la serie original.

<sup>18</sup> Sheror-Amor en la versión castellana.

<sup>19</sup> A partir del onceavo número y como reflejo de la evolución de la serie será conocido como Mernerptah, faraón de la XIX dinastía.

<sup>20</sup> Delvaux, L., "Les «Aventures de Papyrus» de Lucien de Gieter: approche égyptologique d'une bande dessinée", en: Humbert, J.M. (dir.), *L'Egyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, Paris 1996, 610-612.

<sup>21</sup> Delvaux, L., "Les «Aventures de...», 613; Wildung, D., *Egypt from Prehistory to the Romans*, 1997, 156.

en la dificultad de acceder a ellos, bien sea porque no están todos traducidos o porque se localizan en muy pocas bibliotecas.

Con un enfoque distinto y mucho más adulto parten los autores de *Murena* y la *Edad de Bronce*. Ambas comparten puntos en común pues -ya desde sus inicios- se busca el detalle, el preciosismo y la mayor veracidad posible en la narración, lo que les obliga a estar al día en cuanto a nuevos descubrimientos se refiere, especialmente en la obra de Shanower.

La temática de la serie *Murena*<sup>22</sup> se sitúa en la Roma del año 54 d. C., poco antes de los *idus* de octubre y cuenta las intrigas, los juegos políticos y las conspiraciones de Agripina, la esposa del emperador Claudio, para colocar a su hijo Domicio -el futuro Nerón- en el trono del Imperio; con el objetivo último de lograr hacerse ella misma con el poder. A lo largo de sus páginas asistiremos al enfrentamiento entre madre e hijo y al lento y progresivo cambio de personalidad de Nerón. Todo ello a través de los ojos de Lucio Murena<sup>23</sup>, quien da nombre a la colección, y a cuyo alrededor se mueven personajes históricos de la talla de Séneca, Otón, Popea, Domicia Lépida o Locusta, entre otros.

Casi podríamos decir que esta serie nos permite contemplar los hechos recogidos por Tácito (*Ann.* XII.66-67; XIII.14, 2), Suetonio (*Cl.* 44.1-2) o Dión Casio (LXI.34,1-3) cuando comentan el método empleado en la muerte de Claudio, como aparece en el primer número. La riqueza y el cuidado en la recreación de los vestidos, uniformes, armamento, así como en los elementos de arquitectura y escultura es muy fiel a la realidad (por ejemplo la primera plancha del tomo cuarto). Buena muestra de ello es la sensualidad que desprenden algunas de sus viñetas o la dureza y crueldad con que se representan las escenas de la vida de los gladiadores y que recuerdan algunas escenas de Pompeya o mosaicos como los de la villa de Dar Buc Ammera, cerca de Zliten (Trípoli), o los del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)<sup>24</sup>. Cada volumen se complementa al final con un glosario de expresiones y términos latinos, notas y citas históricas y una sucinta bibliografía que ayudan a situar la acción en su contexto. Finalmente, se añaden algunas de las fuentes que sus autores han empleado para elaborar la historia aportando una ma-

---

<sup>22</sup> Creada en 1997, de esta serie la editorial Dargaud ha publicado seis números en el mercado francófono, el último de los cuales acaba de ser editado. En nuestro país han aparecido los cinco primeros de la mano de Planeta (2003-2006). El último está previsto para el próximo mes de diciembre (2007).

<sup>23</sup> Personaje ficticio que da nombre a la serie.

<sup>24</sup> Como señalo el profesor A. Blanco Freijeiro, la presencia en el arte de este tipo de representaciones es muy rara hasta la baja época imperial. El mosaico de Zliten, fechado en época Flavia, tendría una justificación histórica basada en la idea de perpetuar el castigo impuesto a los garamantes que osaron atacar la tranquila provincia romana. Blanco Freijeiro, A., "Mosaicos romanos con escenas de circo y anfiteatro en el Museo Arqueológico Nacional": *AEA* 23, 79, 1950, 132.

yor veracidad, si cabe, al texto<sup>25</sup>. Su destino educativo más adecuado estaría en Bachillerato y en la enseñanza universitaria pues su temática, su esmerado guión y la calidad gráfica, unido a lo anterior, lo hacen recomendable.

En cuanto a la obra de Shanower<sup>26</sup> se desarrolla en la Edad del Bronce Tardío en el Egeo y narra la historia de la guerra de Troya. Se trata de una adaptación muy cuidada, que trata de aportar un orden a la complicada y, en ocasiones, contradictoria historia de la mitología griega. Para ello opta por eliminar a los dioses como autores directos de algunos episodios para enfatizar el elemento humano. Se trata de una visión más realista acerca de cómo pudieron haber sucedido los acontecimientos que darían lugar al conjunto de tradiciones y leyendas que conformarían una buena parte de la literatura griega posterior.

No sólo recurre a las fuentes escritas; esculturas y relieves sirven a su autor para recrear desde los peinados al vestido, así como las pinturas que adornan los palacios, inspirados en los frescos que podemos contemplar en las paredes de Cnosos y en fragmentos como *Las damas de azul* del Museo Herakleion (Creta). Utiliza también lo que podríamos considerar como el cómic de la época pues usa las escenas representadas en las cerámicas para solucionar problemas como la presencia de Troilo<sup>27</sup>, mencionado únicamente de pasada en la *Ilíada* (XXIV,257). Si bien las fuentes que mencionan su presencia son escasas no ocurre lo mismo con las representaciones cerámicas que, al igual que los cómic, son visuales y su lectura, como los tapices medievales o algunas escenas de la vida religiosa, nos habla de tradiciones conocidas por el público al que iban dirigidas.

También los objetos suntuarios que se han ido encontrando en las excavaciones a lo largo de los años tienen su reflejo en las viñetas, como se puede observar en la corona que porta la hermana de Helena, Clitemnestra. En otras ocasiones estos objetos sirven de modelo para recrear personajes como es el caso de Agamenón, cuyo rostro está tomado de la célebre máscara de oro descubierta por H. Schliemann procedente de una tumba micénica y atribuida, erróneamente, a este rey. La presencia de monumentos como las murallas ciclópeas y la piedra triangular que remata la Puerta de los leones de Micenas; la escena en que Aquiles está vendando a Patroclo, inspirada en un *kylix* del pintor Sosias (ca. 500 a. C.) o la recreación del armamento de los

---

<sup>25</sup> En este sentido es de destacar la introducción que M. Green, profesor en el King's College, escribe en el cuarto volumen de la serie, así como la fe de erratas que el guionista añade al final de dicho número, agradeciendo a diversos investigadores sus comentarios sobre los pequeños errores del texto.

<sup>26</sup> Editada en EEUU por la compañía Image 1998, el esmero con que su autor trata hasta los más pequeños detalles hace que su ritmo de publicación sea muy lento. A la hora de escribir estas líneas está a punto de salir al mercado USA el número veintiséis. En España de la mano de Azake podemos disfrutar de seis volúmenes (2003-2005) que abarcan los dos primeros ciclos, *Las mil naves* y *Sacrificio*, correspondientes a los primeros 19 números de la serie original.

<sup>27</sup> E. Shanower en el prólogo del primer número de la edición española de la serie.

soldados nos hablan de la rigurosidad a la hora de plasmar toda la documentación empleada en la serie.

Lo mismo podemos decir de la reconstrucción de la mítica Troya que se basa en las excavaciones que dirigía desde 1988 el recientemente fallecido M. Korfmann. A diferencia de los palacios cretenses -y ante la falta de datos- sus paredes se nos presentan desnudas de cualquier color o manifestación de ornamento. Cuando se trata de recrear el ambiente urbano y sus gentes se apoya en la cultura hitita, en cuya área de influencia -según los últimos hallazgos- se encontraría Troya VI, la ciudad que sería contemporánea de los hechos recopilados por Homero. La obra se completa con un mapa del Egeo durante esta etapa, así como con un glosario de personajes y filiación con sus respectivos nombres en griego y castellano. Tal esfuerzo de plasmación rigurosa de la realidad conocida la hacen una lectura idónea para alumnos de 2º de Bachillerato de Lenguas Clásicas y alumnos universitarios

Dentro de las más recientes publicaciones españolas ambientadas en la Antigüedad tenemos *Tartessos* cuyos dos primeros volúmenes son obra de Paco Nájera y Santiago Girón y el tercero solo de Paco Nájera<sup>28</sup>. Como en el caso de *Astérix*, no es un cómic histórico *strictu* sensu pero la ambientación, (con representaciones como la de el centauro de Los Rollos, el Laocoonte...) la explicación y recreación de los mitos de origen tartésicos y otros de origen griego más la documentación llevada a cabo por sus autores (de la que dan información al final de cada volumen) la hacen apta para la Enseñanza Secundaria si no olvidamos que no es un libro de Historia sino una forma amena y divertida, con guiños a nuestra cultura y a la actualidad, de aprender cosas de una de las etapas más fascinantes, misteriosas y míticas de nuestra historia.

Otras obras que creemos de interés y de cuidada ambientación son: *Espartaco, el hombre de Tracia* de José María Nieto González<sup>29</sup> y *Las olivas negras* de Joann Sfar y Emmanuelle Guibert<sup>30</sup> que recrea el enfrentamiento entre los judíos y los romanos en la ciudad de Jerusalén en torno a la era. Desde una perspectiva igualmente muy humana tenemos la versión de la batalla de las Termópilas de Hector Germán Oesterheld y Alberto Breccia en la serie *Mort Cinder*, con un dibujo y una recreación mucho más realista y alejada del enfoque maniqueo dado por Miller en su célebre *300*<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Editados por Almuzara, sus títulos son *La ruta del estaño* (2005), *La espada de Crisaor* (2006) y *Odisea en Iberia* (2007).

<sup>29</sup> Publicado por Ediciones Clásicas (1995), consta de un único volumen. Sobre esta obra v. Lillo, "Una revisión del...", 142-143.

<sup>30</sup> Serie de tres números publicada por la belga Dupuis, en castellano Ediciones Kraken ha editado los dos primeros números (2007).

<sup>31</sup> La batalla de las Termópilas de Oesterheld y Breccia se puede encontrar en el tomo recopilatorio titulado *Mort Cinder* de la editorial Lumen (1980). Mucho más accesible es la reciente edición revisada de Planeta (2002) en su colección Trazado. La obra de Miller editada en España por Norma (1999) tiene varias reediciones.

Por último, existe todo un conjunto de obras libremente inspiradas en el Mundo Antiguo que igualmente pueden ser utilizadas con fines didácticos. Entre ellas destacaríamos *Epicuro, el sabio*, de William Messner-Loebs y Sam Kieth<sup>32</sup>, una divertida sátira del mundo griego, de su mitología y principalmente de la filosofía, donde veremos a Epicuro, Sócrates, Platón o Aristóteles entremezclados con Zeus, Deméter, Perséfone..., e interactuando al unísono con Esopo, una versión infantil del futuro Alejandro Magno o el mismísimo Homero.

En la misma línea de una Grecia mitológica se encuentra *Atalanta*, de Crisse<sup>33</sup>, cuyos álbumes se complementan además con un mapa del Egeo. En ella se funden narraciones, paisajes dispares y leyendas con los destinos de personajes humanos como la hija de Esqueneo que da título a la serie<sup>34</sup>, Jasón, Orfeo o Heracles con otros seres fabulosos como los centauros, las arpías y los faunos. A todo ello hay que añadir los designios de los dioses cuyos caprichos, como no podía ser de otra manera, son parte esencial del eje central de la historia. Un dibujo atrayente y colorista, mezclado con todo tipo de personajes míticos que protagonizan algunos de los más famosos relatos clásicos y unido a la utilización de una variada terminología clásica aplicada a vientos, lugares, etc convierten a *Atalanta* en una lectura amena y divertida para que los alumnos de Secundaria, por ejemplo, tengan un primer contacto con el mundo clásico. Lo mismo podemos decir de la serie *Ishanti* del mismo autor, ambientada en Egipto<sup>35</sup>.

Otros títulos de interés los encontramos en *Sócrates, el semi perro*, de Sfar y Christophe Blain<sup>36</sup>, obra de corte filosófico que, como se puede advertir por su título, está ambientada en la Grecia clásica y la serie *Las arenas del tiempo*, de Francisco Naranjo, Lorenzo Díaz y Pedro Machuca, cuyo primer número está dedicado al antiguo Egipto y ligado al género de las aventuras<sup>37</sup>, ambas serían más apropiadas para estudiantes de Bachillerato o universitarios. También son interesantes algunas de las obras recogidas por E. Herreros Tabernero<sup>38</sup>.

---

<sup>32</sup> Obra publicada por DC en dos álbumes, *Una visita al Hades* y *Los muchos amores de Zeus*, y una historia corta en blanco y negro en el primer número de la antología *Avance rápido*. En castellano pudimos disfrutar de ellas de la mano de ediciones Zinco entre los años 1991 y 1993.

<sup>33</sup> Hasta la fecha, únicamente se han publicado tres números por la editorial francesa Soleil, *El pacto*, *Nautilia* y *Los misterios de Samotracia*. En castellano han sido editados por Norma entre 2001 y 2005.

<sup>34</sup> En este caso seguimos a Hesíodo, si bien para la serie se ha optado por la versión que la considera hija de Yaso (Hes. *Fr.* 72, 73 y 76.).

<sup>35</sup> Publicada en Francia por Soleil, el primer número de la serie, *Las lágrimas de Isis*, acaba de ser editado en castellano por la editorial Rossell (2007).

<sup>36</sup> Con tres números publicados en Francia por Dargaud, en nuestro país se han editado los dos primeros, *Heracles* y *Ulises*, por parte de Sin Sentido (2007).

<sup>37</sup> Editada por Dibbuks (2006), únicamente ha salido el primer tomo.

<sup>38</sup> Herrero, E., "Mitología clásica y cómic": *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. III, Madrid, 2001, 619-626.

Mucho más que un álbum de entre 48 y 64 páginas, para trabajar directamente en el aula las historias cortas pueden resultar bastante prácticas. Entre las que conocemos nos gustaría destacar “El Mundo Antiguo” de J. Martin (*Cairo*, Especial Arquitectura, 1992, pp. 6-7) y “La tragedia de Pompeya” de Ferry e Yves Duval (*Cimoc* Extra nº5, 1985, pp. 27-34).

Desde una perspectiva diferente donde prima más el relato que la historicidad - un aspecto perfectamente comprensible en una obra que no tiene por objetivo esa finalidad- y dentro del conjunto que conforman los 18 capítulos de la serie *Consummatum est*, de Yaqui y Oswal<sup>39</sup>, podemos encontrar varias historias ambientadas en el mundo antiguo con una cronología que va desde el año 1950 a.C. hasta el 56 d.C.

Finalmente también pueden resultar útiles “Asesinato aplazado” de la serie Las arenas del Tiempo (*Dos veces breve*, nº11, 2007, pp. 30-33), “El proceso” de A. H. Palacios dentro del álbum *Los derechos humanos*<sup>40</sup>, así como algunas de las historias que aparecen en el citado trabajo de Herreros Tabernero. Consideramos que en este momento hay muchas opciones para atraer a un público joven, ávido de alternativas didácticas diferentes y que puede encontrar en el cómic una forma nueva de adentrarse en la Antigüedad.

---

<sup>39</sup> La editorial Norma publicó los doce primeros en un tomo recopilatorio (1991) con el nº18 dentro de su colección BN. El resto en *Cimoc* nº132, 1992, pp. 35-46.

<sup>40</sup> Publicado por Ikusager (1985), reúne varias historias cortas de diferentes guionistas y dibujantes.



## PUBLICIDAD Y MITOLOGÍA: SU USO EN EL AULA

M<sup>a</sup> LUZ HUSILLOS\*

### *Resumen.-*

La educación, en general, ha de desarrollar la conciencia social de las personas. En particular, la educación artística contribuye a enriquecer nuestra personalidad, a la vez que permite el disfrute del patrimonio histórico-artístico. En este sentido, esta comunicación trata de presentar una nueva metodología didáctica que combina los recursos tradicionales, con las nuevas tecnologías de información, mostrando cómo el mundo publicitario puede ser una herramienta didáctica, a través de la cual se enseñen aspectos diversos del mundo clásico, y en concreto de su mitología. Con ello se pretenden abrir nuevas vías que permitan afrontar el reto que suponen las reformas educativas que se avecinan.

### *Abstract.-*

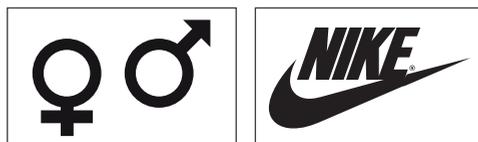
The education, in general, has to develop the social conscience of the people. In particular, the artistic education contributes to enrich our personality, simultaneously that allows to enjoy the historical-artistic patrimony. In this sense, this communication tries to present a new didactic methodology that combines the traditional resources, with the new technologies of information, being shown how the publicity can be a didactic tool, through which teach diverse aspects of the classic world, and in particular of its mythology. With it they are tried to open new routes that allow to confront the challenge that supposes the educative reforms that they come near.

*Palabras clave:* Mitología, Publicidad, Sociedad y Educación, Legado Clásico.

*Key words:* Mythology, Publicity, Society and Education, Classic Legacy.

### INTRODUCCIÓN.

¿Cuántas personas conocen la simbología de estas imágenes?



---

\* Departamento de Latín, IES Campos y Torozos de Medina de Rioseco - Valladolid.  
Correo electrónico: marialuzhuga@yahoo.es

Vivimos en una sociedad donde la imagen y las nuevas tecnologías tienen una importancia capital. Mucha es la conexión entre ambas, sin embargo también existe un gran e invisible hilo conductor que une medio, publicidad y educación, pero que sin embargo es muy difícil de ver.

Es en este marco, donde pretendo mostrar cómo nuestro mundo publicitario puede ser una herramienta didáctica más del ámbito educativo, a través de la cual se enseñen aspectos del mundo clásico, y en concreto de su mitología.

Hay que dar a conocer nuestro pasado más inmediato, con métodos nuevos más activos, dinámicos y participativos, para así poder alcanzar un mejor y más amplio bagaje cultural porque, además de ser nuestro pasado, es nuestro presente y será nuestra herencia para las generaciones venideras.

La educación debe ser un sistema abierto a los tiempos y a la sociedad. Por ello nunca hay que dejar de crear y buscar nuevos materiales y métodos, pensados para un momento y lugar concreto, y adaptados a las necesidades y expectativas de las personas a los que van dirigidas, de forma que hagamos que sea nuestra materia un elemento más de su formación y no algo que se pueda pensar que no sirve para nada (error que cometen muchas personas de sociedad actual, y del cual les debemos sacar).

En definitiva, debemos abrir nuevas vías para crear una escuela diferente, flexible, participativa, dinámica y moderna, que tenga como finalidad afrontar el reto que suponen los nuevos tiempos para nuestros alumnos.

Esta comunicación trata de mostrar dónde y cómo está presente la mitología en un medio tan cercano a nosotros como es la publicidad, y de qué manera ésta hace uso de aquélla, siendo un pretexto para nosotros los docentes, de forma que hagamos que una materia que para muchos es árida y difícil de estudiar se convierta, mediante la aplicación de aspectos innovadores y nuevos métodos, en algo más atractivo.

## **LA SOCIEDAD Y LA EDUCACIÓN.**

Ante una sociedad tecnológica, deshumanizada, donde sólo domina la celeridad y lo práctico, el aprender algo cuyo resultado no sea inmediato parece algo sin sentido e ilógico, hasta el punto de tener que escuchar muchas veces “para qué sirve aprender eso”. Estamos inmersos en un mundo en el que la imagen tiene gran trascendencia y es precisamente aquí donde el Arte puede alcanzar mayor proyección, dada su relación con los lenguajes visuales que nos acercan a la imagen, como la fotografía, el cine, Internet, etc.

Este trabajo pretende hacer ver cómo es útil la utilización del medio y también el aprender conocimientos de otra cultura antigua. En el caso que aquí se expone el medio elegido será la publicidad.

La publicidad es un medio más del que nos podemos servir para enseñar a nuestros alumnos contenidos, tanto conceptuales como procedimentales y actitudinales,

a la vez que podemos trabajar los temas transversales de forma conjunta. Fijémonos en esta imagen:



Ante nosotros aparece la foto de una chica “fantástica” que anuncia una maquinilla de depilar Venus. Aquí podemos explicar a nuestros alumnos no sólo quién era Venus, sino que también porqué se le ha dado este nombre a esta máquina y además podemos tratar el tema de la salud y la belleza, explicando cómo no todo el mundo puede ser una mujer 10.

Debemos tratar de que los estudiantes conozcan y comprendan mejor el mundo en que viven, creando una capacidad crítica y una curiosidad por saber, conocer y comprender mejor todo aquello que les rodea, haciendo que sean ellos, y no el medio, los que decidan y elijan, en definitiva, se trata de formar personas con capacidad de decisión y crítica. Para ello es necesario ofrecer a nuestros alumnos el conocimiento clásico utilizando metodologías innovadoras.

Uno de los errores que comete nuestra sociedad es pensar que la cultura grecolatina es una cultura “muerta”, que no sirve para nada. Somos como somos y estamos donde estamos gracias a la Grecia antigua. Esto es algo que no debería olvidarse a la hora de elaborar los planes de enseñanza.

Sí que es cierto que estamos inmersos en una sociedad donde lo que prima son las nuevas tecnologías y donde sólo sirve y sólo debemos aprender aquellas cosas que nos sean útiles de forma inmediata, por ello el conocimiento de la cultura clásica es algo que está en desuso. Aquí tenemos el primer y mayor problema, la sociedad y su negativa a aceptar y reconocer su valor.

Sin embargo vemos que esto a veces es una contradicción, y lo vamos a poder comprobar y así lo vamos a reflejar en esta comunicación, porque hay medios, como la publicidad, que hacen un uso reiterado y continuo del legado mitológico griego y que su desconocimiento nos puede impedir su correcta interpretación.

Nuestro mundo moderno es, en muchos aspectos, una continuación del mundo grecorromano. Somos nietos de los romanos y biznietos de los griegos. Una parte de esta civilización ha sobrevivido, transformada y adaptada, a lo largo de los siglos y es lo que hoy conforma nuestra civilización occidental, es lo que conocemos hoy como legado grecorromano.

Observemos ahora estas imágenes y pensemos en lo dicho anteriormente.



Podemos ver unos productos muy usuales para nosotros, sin embargo el publicista cuando les dio su nombre no lo hizo por mera casualidad y de forma aleatoria, quería transmitirnos algo. Las imágenes hacen mención a Ajax, Clío o Kronos ¿quiénes eran? ¿qué relación tienen con lo que representan? Si lo averiguamos, comprenderemos porqué se les dio este nombre y cuál es el mensaje que nos quería transmitir.

Para quienes nos dedicamos a la docencia y creemos firmemente en el enriquecimiento que produce la interdisciplinariedad de las ciencias, este trabajo pretende constituir una reflexión que haga recapacitar sobre la cultura que nos rodea y la permanencia de los mitos sobre ésta, el uso que a día de hoy se hace de ella de forma constante.

El docente actual se enfrenta a múltiples y variados problemas, sin embargo, nosotros los “clásicos” nos enfrentamos a uno más, la negativa social a aceptar como algo útil el estudio del mundo grecolatino.

A diferencia de otras épocas, el docente de hoy debe abarcar además del campo de conceptos, los procedimientos y las actitudes, cada uno de ellos relacionados entre sí y todos con una misma meta, el dotar a nuestros alumnos de una serie de conocimientos sociales e intelectuales que les facilite el desenvolvimiento en el medio en el que se encuentran.

Tenemos que despertar la curiosidad por saber y conocer qué tenemos en nuestro entorno y qué nos comunica y dice nuestro medio. Además debemos enseñar a nuestros alumnos a analizar, de modo que crearíamos mentes críticas, capaces de discernir qué elegir y decidir en cada momento.

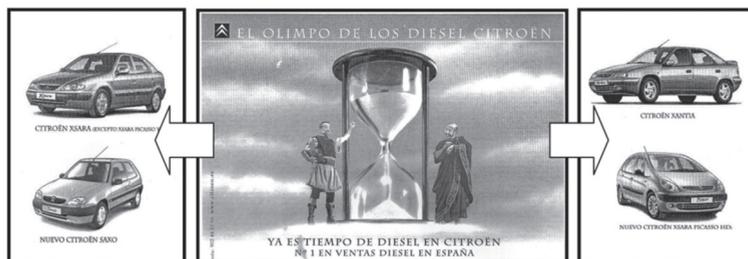
La enseñanza del mundo clásico tiene finalidades propias como:

- Recuperar los valores de origen clásico que subyacen en nuestra sociedad.
- Contribuir a desarrollar la capacidad de explicar el presente cultural mediante el estudio de sus grandes referencias clásicas en las distintas áreas.

Es por ello que, la enseñanza de la Cultura Clásica desde su identidad y finalidades, contribuye al desarrollo de las capacidades del alumno desde la Educación Secundaria Obligatoria, hasta la Universidad. Ante esto, debemos conocer el mundo de la mitología, las creencias, actitudes y valores básicos que nuestra tradición cul-

tural ha heredado del mundo clásico, percibiéndolos y valorándolos como identidad de nuestra cultura.

Cuando escuchamos los términos escuela y libros, habitualmente los asociamos con el aprendizaje, y para algunos son los únicos lugares donde se hace, sin embargo, si nos paramos a reflexionar un poco, y atendiendo a nuestro medio próximo y cotidiano, podemos contemplar imágenes que nos transmiten conocimientos y valores muy diversos. Fijémonos con detalle en la imagen siguiente:



¿Por qué el publicista ha utilizado la palabra Olimpo o por qué nuestros personajes anunciadores van vestidos según la moda clásica? Nos quiere decir o transmitir algo ¿qué?

Los personajes y hechos de la mitología clásica han resultado y resultan una fuente de inspiración permanente para el mundo de la publicidad. Algunos nombres ya están acuñados y divulgados en un amplio espacio.

En el futuro surgirán denominaciones de productos o empresas nuevas que, a pesar de su avanzada tecnología o sus modernos objetivos, recibirán un nombre relacionado, de forma apropiada o inapropiada, con los dioses del panteón olímpico clásico.

El mito, en cualquiera de sus representaciones, entretiene, y esconde debajo de la ficción, un contenido filosófico, fundamentalmente ético y estético. Contiene además una verdad metafórica, es una especie de cuento con símbolos.

Finalmente la universalidad de los mitos se demuestra en el hecho de que volvemos una y otra vez sobre algunos de ellos una y otra vez. Lo que hacemos es reelaborarlos, unas veces trasladándolos a nuevos lenguajes y otras reinterpretándolos. Su generalidad, por lo tanto, se encuentra también en la recurrencia con la que la sociedad acude a ellos, expresa lo universal, de forma que es intemporal.

### MITOLOGÍA GRIEGA EN LA PUBLICIDAD ACTUAL.

Hoy en día el decir que la publicidad es un arte no es exagerar, basta con examinar algunas de las imágenes publicitarias, anuncios y logotipos, donde la Mitología y la Publicidad se unen en creatividad. Gracias a ella muchos mitos han llegado a

nuestra sociedad, al hombre de la calle, a veces de forma deformada y mal empleada, usada sin sentido ninguno, producto sin duda, de la sociedad en la que vivimos.

Las siguiente imagen representa una portada publicitaria de un fabricante de lámparas que se llama Helios, ¿quién es este personaje? ¿Por qué se le da este nombre a la empresa? ¿Pensamos que es pura casualidad?



Observemos ahora la imagen de este logotipo publicitario de un fabricante de mermeladas con el mismo nombre ¿por qué elegiría el publicista este nombre?



Veamos estas otras imágenes:



¿Nos paramos a pensar el por qué se les ha dado el nombre de Venus a todos ellos? El mensaje que transmiten es claro y conciso.

Nuestra sociedad se mueve sólo por intereses, todo esta perfectamente estudiado, planificado y creado con un fin u objetivo muy claro y premeditado.

La publicidad utiliza la mitología ya que ésta refleja aspectos religiosos, filosóficos, políticos, etc., de la vida individual y cultural de una comunidad. Puede decirse que se trata de un discurso alegórico que encierra un mensaje cifrado.

En este sentido, el mito provee a la publicidad de un modelo lógico para volver coherentes contradicciones y paradojas que la publicidad presenta.

La publicidad es como una gran esponja que absorbe y se sirve de todo, para seguidamente expulsarlo, según los intereses y necesidades del momento. Así, el mundo publicitario ejecuta una redescipción y reescritura del mito sobre la base de un fondo arquetípico común a la psique humana.

La función del mito es ser vehículo de cultura universal, de carácteracrónico, con capacidad camaleónica de adaptarse a cualquier época.

Muchas son las hipótesis al respecto; tradicionalmente se han les ha considerados meras alegorías, es decir, explicaciones metafóricas que encierran un sentido oculto. Modernamente se ha intentado estudiar el mito desde una perspectiva psicológica, encontrando semejanzas entre el lenguaje de los sueños y el lenguaje mítico, o desde una perspectiva comparativista, tratando de interpretar el sentido profundo de los mismos a través de la comparación entre mitos de culturas diferentes.

Sea cual sea su significado, que nunca será único, lo que si se acepta hoy día es que el mito tiene su propia lógica interna, distinta de la razón. Para interpretarlo hemos de liberarnos de prejuicios que veían en él un mero subproducto de la capacidad de fabulación humana.

El mito es educativo, interioriza y le permite conocer mejor su mundo exterior, es un reflejo extrapolable a cualquier momento histórico, cuya pretensión es la explicación de la realidad.

El docente debe ayudar al alumno a desenmascarar esos falsos arquetipos que los medios de comunicación nos imponen. Hay que crear mentes críticas para combatir esos nuevos y falsos mitos.

Hoy en día los mitos son arquetipos impuestos por la sociedad, con fines e intereses concretos y muy estudiados. Es la sociedad del "Poder". Es una sociedad la nuestra en el que todo se hace con un fin e interés concretos (ideológicos, políticos, económicos, etc.), llegando a la creación de mitos como verdaderos instrumentos del poder, con fines manipuladores. Se crean por ello de falsos mitos, a diferencia de la antigüedad donde sólo querían servir para dar unas explicaciones concretas a algo determinado.

La mitología del ayer era de larga vida, por el contrario, hoy su vida es pasajera y efímera, fruto, sin duda, de una sociedad cuyo mercado requiere productos de efecto inmediato, aunque de corta vida.

Finalmente, analicemos detenidamente las siguientes imágenes:



En los tres casos se utiliza a Clío, musa de la historia y de la poesía heroica. ¿Qué relación tiene con cada una de estas imágenes? ¿Por qué se les dio este nombre?

### CONCLUSIONES.

La vida cambia y el sistema también, por ello debemos pensar cómo eran los anuncios publicitarios hace 20 años y cómo son ahora. ¿Qué ha hecho el publicista? La respuesta es sencilla, ha pensado que la gente y el medio cambian, y él, como buen vendedor que es, ha cambiado.

Esto mismo lo debemos extrapolar al mundo de la docencia, utilizando nuevos recursos metodológicos, para tratar de abrir nuevas vías que sirvan para la creación de una escuela diferente, que tenga como finalidad afrontar el reto que suponen los nuevos tiempos.

El publicista, a través del uso que realiza de la mitología clásica, tanto si es de forma acertada como si no, y de la presencia de sus dioses, héroes, ninfas y musas, hace que el mundo clásico salga de los libros y de las enciclopedias y se acerque a la gente de la calle aunque sea de forma indirecta.

El docente a su vez, puede utilizar esta publicidad como un instrumento educativo de enseñanza nuevo, más dinámico y cercano al alumno y a su medio.

Debemos dar a conocer nuestra realidad más inmediata y cercana, para valorarla y respetarla, con nuevos métodos más activos, dinámicos y participativos, para así poder alcanzar un mejor y más amplio bagaje cultural.

En definitiva, no sólo se pretende enseñar conceptos, sino también actitudes y procedimientos nuevos, más atractivos para todos, con los cuales el alumno se sienta más atraído a su estudio y conocimiento. Todo ello constituye un conjunto indivisible que hará que nuestros alumnos se puedan formar como personas, con capacidad crítica y razonadora, dispuestos a vivir en una sociedad, de forma que sean ellos y no la sociedad la que decida.







Consejería de Educación,  
Cultura y Deporte

