

Schaefer, M. M. (2018). El simbolismo de las imágenes bélicas en el mundo grecorromano. *Persona*, 2(4), pp. 95-120.

El simbolismo de las imágenes bélicas en el mundo grecorromano

por María Mercedes Schaefer

*Las almas de los muertos en la guerra son más
puras que las de los muertos por enfermedad.*

Heráclito. Fr. 136.

Resumen

La guerra es un fenómeno omnipresente en la historia de Grecia y Roma. En ambas culturas esta realidad bélica ha sido expresada por el arte. En este artículo nos proponemos indagar, a partir de la observación de las imágenes y teniendo en cuenta el contexto social y político, en qué medida la representación artística de la guerra constituía un reflejo de la realidad de la guerra o se trataba de una representación ideal. El análisis de las representaciones exige al observador concebir aspectos tales como las circunstancias en que determinada representación fue creada, su posible origen, sus receptores y, sobre todo, su dimensión simbólica.

Palabras clave: guerra, arte, representación, imágenes, Grecia, Roma.

Abstract

War is a ubiquitous phenomenon in the history of Greece and Rome. In both cultures this warlike reality has been expressed by art. In this article we propose to investigate, from the observation of the images and taking into account the social and political context, to what extent the artistic representation of the war constituted a reflection of the reality of the war or whether it was an ideal representation. The analysis of the representations requires the observer to conceive aspects such as the circumstances in which a certain representation was created, its possible origin, its receptors and, above all, its symbolic dimension.

Keywords: war, art, representation, images, Greece, Rome.

* Universidad Católica Argentina; Profesora en Letras; correo: mechi_schaefer@yahoo.com.ar.

Durante gran parte de su historia, el mundo griego y el mundo romano estuvieron signados por la guerra. Tanto en Grecia como en Roma, los conflictos bélicos influyeron en gran medida en la configuración de los movimientos sociales, los sistemas políticos, la administración económica, la vida cívica, la religión y la cultura. Respecto de Grecia, Arnaldo Momigliano ha llegado a afirmar que, para este pueblo, la guerra constituía una realidad cotidiana:

La Guerra era una realidad siempre presente en la vida griega; era un foco de emociones, valores éticos, reglas sociales... La guerra era el centro de la vida griega [...] Los griegos llegaron a aceptar la Guerra como un hecho natural, como el nacimiento y la muerte sobre el cual nada se podía hacer.¹ (1966, p. 120).

Consideramos, de acuerdo con Connor (1988), que afirmaciones como estas resultan generalizadoras y reflejan posturas extremas al concebir monolíticamente la historia y las características de una civilización. Sin embargo, la condición de guerra es, indiscutiblemente, un fenómeno omnipresente a lo largo de la historia de Grecia y de Roma.

El arte griego y romano ha sido en sus distintas etapas un modo de expresión de esta realidad bélica que, de manera análoga a las manifestaciones propiamente discursivas, representa un constructo complejo de significados. En un interesante artículo sobre las representaciones de la guerra en el arte, Tonio Hölscher hace hincapié en el conjunto de experiencias que están implicadas en la creación de una imagen:

En todas las culturas, las imágenes de la guerra no son meras ficciones visuales: se refieren a experiencias duras, profundas y complejas de la vida real, a un mundo de matar y morir. Una gran parte del significado humano e histórico de las guerras no radica tanto en sus resultados objetivos (la victoria o derrota colectivas, el triunfo individual o la muerte), como en las experiencias y conceptos emocionales, éticos e ideológicos relacionados con la guerra y el combate.² (2003, p. 2).

¹ [Todas las traducciones al español son mías] *War was an ever present reality in Greek life; it was a focus for emotions, ethical values, social rules ... War was the centre of Greek life [...] the Greeks came to accept war as a natural fact like birth and death about which nothing could be done.*

² *The images of war in all cultures are no mere visual fictions: they refer to hard, profound, and complex experiences in real life, to a world of killing and dying. A*

En este trabajo, nuestro objetivo es presentar una serie de imágenes del mundo griego y romano relativas a la guerra y analizar sus posibles significados, para indagar y descubrir en qué medida la representación constituía un reflejo de la realidad de la guerra o, si se trataba de una representación ideal, cuál era el sentido y el propósito de este idealismo. A partir de la observación minuciosa de las imágenes y del material bibliográfico que contenga o refuerce interpretaciones pertinentes, intentaremos mostrar cómo, en momentos puntuales del vasto período que abarca la antigüedad grecorromana, los artistas representaron la guerra o a sus guerreros, teniendo en cuenta las circunstancias sociopolíticas que originaron dichas obras. De este modo, a partir de ciertos interrogantes, por ejemplo, en qué época y lugar se produjo la imagen, a quién estaba destinada, qué características presenta, qué se observa, cómo aparece representado el guerrero, y a partir de la comparación de las diversas imágenes seleccionadas, intentaremos dilucidar sus múltiples significados y proponer una interpretación sobre el mensaje que cada una de las imágenes pudo haber querido transmitir en el destinatario.

La Grecia arcaica: entre el realismo y el ideal guerrero

Entre las características esenciales de la formación de la infantería griega, resulta ampliamente conocida la alineación compacta de la falange, que constituía la fuerza principal del ejército. Cuando la población griega comienza, en el siglo VII a. C., a organizarse en las nuevas entidades políticas, las ciudades-estado, hubo guerras, luchas por la patria, debidas a la fijación de fronteras. Es en este contexto cuando la táctica bélica se modifica y los combates nobiliarios, los duelos cuerpo a cuerpo, ceden paso a otro estilo de combate: la organización de unidades de infantería pesada en que participaban igualitariamente los miembros del cuerpo ciudadano. Nace así el modo de guerra de hoplítico (Hernández de la Fuente & López Melero, 2014, p. 205). Representado por la “falange”, que es la lucha de la formación ciudadana. El célebre vaso Chigi fechado hacia el

large part of the human and historical significance of wars thus lies not so much in their factual results (collective victory or defeat, individual triumph or death) as in the emotional, ethical, and ideological experiences and concepts connected with war and warfare.

630 a. C. testimonia la fase más primitiva de la formación hoplítica. En la figura representada en la parte superior de la *olpe*, puede apreciarse el enfrentamiento de dos unidades hoplíticas enemigas en el instante en que se produce el *othismos*, el empujón con el escudo para ensanchar la apertura. Cada uno de los grupos en formación cerrada porta escudos circulares decorados con figuras y motivos de carácter emblemático o apotropaico, cascos y lanzas.





Si bien se ha considerado el vaso Chigi la representación más temprana del combate hoplítico, algunos críticos destacan que, en la pintura, los guerreros no llevan las espadas cortas que eran características de la formación de la falange. Al respecto, Hurwit señala que la intención del pintor no fue reflejar una táctica militar, sino expresar ciertas ideas a partir de la imagen:

Pero cualquiera de las tácticas hoplíticas, como el vaso Chigi (y algunos otros vasos protocorintios) las representan, aún no habían alcanzado uniformemente su etapa “clásica” de desarrollo, o el pintor de Chigi no había intentado una documentación exacta de las tácticas militares; en cambio, pudo haber usado todas esas lanzas para crear, por ejemplo, patrones lineales agradablemente intrincados, o para dar una impresión de números absolutos y de la claustrofobia de la batalla, o incluso para elevar a sus guerreros al rango heroico (o todas la anteriores).³ (2002, p. 14).

Aunque Hurwit no profundiza en el grado de realismo que pudo haber tenido esta representación, su reflexión acerca de que las lanzas crean líneas cordialmente intrincadas nos lleva a una serie de interesantes cuestiones: ¿cómo construye el pintor esa imagen?, ¿qué es lo que muestra al destinatario de la imagen y de qué modo puede influir esta imagen en él? Puede pensarse, a la luz de la totalidad de la representación de esta falange compacta de guerreros, que lo

³ *But either hoplite tactics, as the Chigi vase (and a few other protocorinthian vases) depict them, had not yet uniformly reached their “classic” stage of development or the Chigi Painter did not intend an exact documentation of military tactics; he may instead have used all those spears to create pleasantly intricate linear patterns, for example, or to give an impression of sheer numbers and the claustrophobia of battle, or even to elevate his warriors to heroic rank (or all of the above).*

que está reflejando, independientemente de su realismo, es el ideal de coherencia, cuyo trasfondo histórico es la formación y unidad de la polis que, como hemos mencionado, originó el modo de hacer la guerra de los hoplitas.

En la historia de las imágenes de guerra en el mundo griego, es llamativo el hecho de que la mayoría de las cerámicas posteriores a la datación del vaso Chigi posean representaciones a las que podríamos considerar, de manera todavía general y simplificada, más arcaizantes. Una gran cantidad de imágenes pertenecientes, según la fecha de datación, a la primera etapa del siglo VI (c. 560 a. C.) contienen representaciones de luchas no en compacta falange, sino en duelos singulares. Un conocido ejemplo es la copa de Atenas, actualmente conservada en el museo Martin von Wagner de Wurzburg:



En esta copa de figuras negras, aparece representada una escena de lucha con una secuencia de tres duelos. En cada una, se observa a dos guerreros armados con escudos, cascos y largas lanzas. Del mismo modo que en el vaso de Chigi, portan también estos guerreros los escudos pintados. Gran parte de su cuerpo está representado al desnudo, no con la pesada armadura que vestía el hoplita. Tanto el desnudo del cuerpo del guerrero como el hecho de que se enfrente a un combate singular son elementos claros para cuestionar el realismo de la imagen. Sin embargo, la educación del guerrero que se ejercitaba para luchar en función del grupo al que pertenecía con-

sistía también en generar en el individuo la conciencia sobre la importancia de su valor singular en aras del bien mayor del conjunto y, consecuentemente, de la patria. Y von Garlan describe el valor de los hoplitas no como fruto de una disciplina propiamente militar, sino en una solidaridad bien entendida que consistía en “no abandonar a los compañeros de combate y, por tanto, en permanecer firmes en su puesto” (1995) en vías a garantizar la cohesión de la falange. Si bien la *aristeia* de la edad heroica pertenece a un pasado mítico, el combate hoplítico no abolía el choque individual. Los combatientes debían luchar cuerpo a cuerpo con sus enemigos con la lanza y con la espada. Garlan afirma (1995, p. 82) que “en el momento más agudo de la batalla el choque colectivo se descomponía en una serie de combates individuales. La diferencia con la edad heroica es que los hoplitas no tenían que ir ellos autónomamente en pos de la hazaña”.

De este modo, al interpretar por qué la cerámica griega incluyó entre sus motivos recurrentes estas representaciones de duelos singulares en que el guerrero ostenta además elegancia y belleza, no debe pensarse meramente en el concepto de que el arte idealiza la representación del guerrero, protegiéndolo o alejándolo del realismo, sino en que, probablemente, la pintura muestre una faz de la guerra. Por otra parte, si se concibe el poder que la imagen es capaz de ejercer sobre la conciencia colectiva, evidentemente, la “soledad” del guerrero aislado en el combate resulta un modo persuasivo de transmitir a la polis el valor inestimable del individuo dentro de la comunidad.

Encontramos otros ejemplos de este tipo de representación de duelos singulares en imágenes como las que presentamos a continuación:

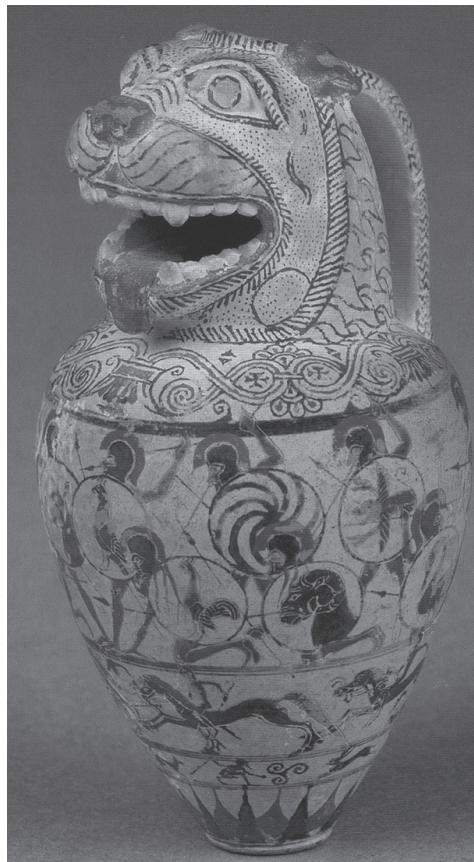


Recipiente para ungüentos procedente de Atenas,
París, Museo de Louvre. c. 560 a. C.



Copa de Atenas. Museo Británico de Londres. c. 500 a. C.

Contemporáneo a la *olpe* de Chigi es el *aríbalo* con cabeza de felino del pintor de Mac Millan, en cuya representación aparecen conjuntamente la falange y los combates singulares. Se muestran ensamblados dieciocho guerreros en una falange hoplítica con cascos de tipo corintio, escudos decorados la mayoría con motivos de animales, lanzas y cuerpos desnudos y ágiles. En este caso, puede observarse cómo, en medio del grupo coherente y cerrado de la formación, un guerrero entabla una lucha singular con su adversario. Mediante la representación conjunta de dos modos de combate, el arte manifiesta la convivencia de lo individual y lo colectivo, principio dual que, por otra parte, es característico de la civilización griega en distintos ámbitos y actividades en que se la conciba.



Guerreros desnudos: ¿esteticismo de los griegos?

En el libro I, Herodoto cuenta algunos aspectos privados de la vida y los hechos de Candaules, rey de los lidios. Candaules había obligado a uno de sus oficiales a que contemplara desnuda a la propia reina para que fuera testigo de que se trataba de la mujer más bella del mundo. Herodoto aprovecha el relato para afirmar que “entre los lidios —como entre casi todos los bárbaros en general— ser contemplado desnudo supone una gran vejación hasta para un hombre” (1992, I, 10, 3).

En el arte griego, a menudo los guerreros aparecían representados en el momento en que se enfrentaban a sus enemigos. Las representaciones muestran al bárbaro vestido, diferenciándose de su rival griego, que aparece con un traje peculiar, que, evidentemente, no reflejaba la real vestimenta del guerrero en el combate.

En la siguiente copa de Atenas, conservada en el Museo de Louvre y fechada entre el 490 y 480 a. C., el militar griego aparece en el primer plano de la imagen teniendo pleno poder de su adversario persa, que está en una posición incómoda, de humillación y derrota, con el rostro de frente que parece suplicar a su vencedor. El cuerpo del persa se encuentra cubierto desde el cuello hasta los pies con una vestidura exótica, que en nada se parece a las que muestran las imágenes de los guerreros griegos. El griego vencedor, con la espada en mano a punto de matar a su rival ya sometido, parece más grande y resalta, sobre todo, por sus piernas desnudas, bien formadas, bellas.



Indudablemente, la imagen está alejada del realismo, si entendemos este como el fiel reflejo de una situación habitual de la guerra o de las características más objetivas y estrictas de los combatientes. Sin embargo, el interés de los griegos por el entrenamiento del cuerpo de atletas y guerreros se encuentra ampliamente atestiguado. Larissa Bonfante señala que fueron los griegos los que impusieron el ideal de la desnudez masculina:

Fueron los griegos quienes introdujeron en nuestra cultura el ideal de la desnudez masculina como el tipo más elevado de belleza. El arte y el atletismo griego exaltaron la belleza del joven atleta masculino, cuya figura proporcionó el modelo para el héroe o el dios joven.⁴ (1989, p. 544).

El “realismo” de la desnudez del guerrero griego debe, por lo tanto, pensarse desde esta concepción de la belleza característica de la cultura griega que —resulta importante destacar— se exhibía y se ostentaba en actividades de competición. Hölscher entiende que el cuerpo enérgico y vigoroso del guerrero es un factor decisivo en el combate, que además está vinculado con la idea de la lucha como una prueba de valor individual:

El poderoso cuerpo masculino, entrenado desnudo por el ejercicio en la palestra, expuesto en los ritos de pasaje de la niñez a la adultez, y celebrado en los juegos atléticos públicos, era un requisito previo para el éxito del guerrero.⁵ (2003, p. 7).

Entre los ritos de pasaje a los que alude Hölschler, es de sobra conocido el de la efebía, en el que la desnudez y el cambio de ropas constituían una parte esencial del ritual. Bonfante destaca que Platón, al igual que otros griegos, era consciente de la conexión entre la desnudez, el ejercicio y la guerra. La *agoge* o desfile de guerreros espartanos incluía el espectáculo de la *gymnopaída*. De este modo, la belleza del aspecto físico del guerrero en Grecia constituía, seguramente, como afirma Bonfante, un motivo de orgullo: “Los griegos

⁴ *It was the Greeks who brought into our culture the ideal of male nudity as the highest kind of beauty. Greek art and athletics exalted the beauty of the youthful male athlete, whose figure provided the model for the hero or youthful god.*

⁵ *The powerful male body, trained by naked exercise in the palaestra, exposed in rites of passage from childhood to manhood, and celebrated in public athletic games, was a prerequisite of successful warriorship.*

estaban orgullosos del físico de sus soldados y de la piel bronceada, que fue el resultado de su ejercicio en el desnudo”.⁶ (1989, p. 555).

Claudio Eliano escribió en el siglo II-III d. C. que existía en el Estado espartano la preocupación por controlar el cuerpo de los ciudadanos desde la adolescencia a fin de volverlos competitivos y útiles para la actividad:

También estaba escrito en la ley que, cada diez días, los efebos se presentarían desnudos, en público, ante los éforos. Si resultaban estar bien formados y fuertes, y como si salieran de los gimnasios esculpidos, y cincelados, eran alabados. Pero, si sus miembros tenían flaccidez o falta de fuerza, cualquier ligera gordura o aspecto rechoncho, resultante de inactividad, eran azotados y castigados inmediatamente (citado en Hernández de la Fuente & López Melero, 2014).

Estas afirmaciones instan a considerar la idealización del cuerpo del guerrero en el arte como un fenómeno que debe ser enmarcado dentro de esta concepción social. Así, como es posible observar en cada una de las imágenes hasta aquí mostradas, el arte constituye también, del mismo modo que la literatura y el discurso historiográfico, una fuente más que revela, en palabras de Hernández de la Fuente y López Melero “el peculiar espíritu griego en cuanto a la valoración de la belleza masculina” (2014, p. 228). Se trata del ideal de la *kalokagathía*, “de una belleza intrínsecamente unida a una excelencia en la que concurren valores morales relacionados con la necesidad de cooperación y defensa de la comunidad”.

El arte para la memoria y la honra del guerrero

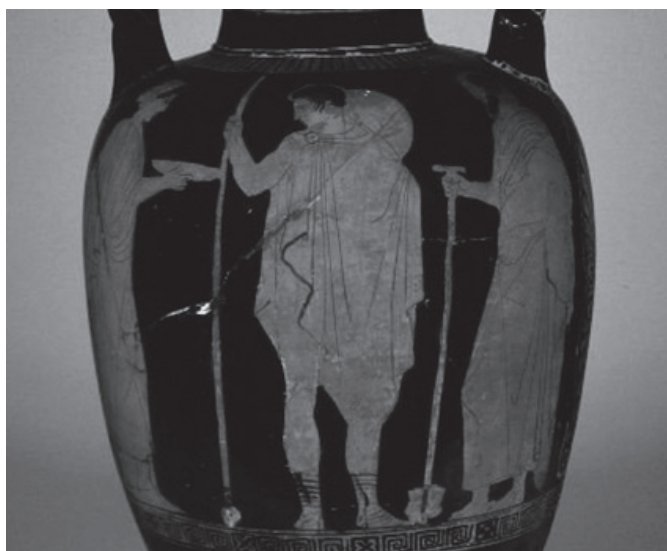
El ritual, el arte y la construcción de monumentos y la transmisión de una ideología son, de acuerdo con Hölscher, las tres formas en que una civilización puede difundir los éxitos de sus guerreros a la comunidad. Según nuestro punto de vista, el arte puede reunir en sí estas tres formas de exaltación o de honra, dado que la representación de una acción de carácter ritual es al mismo tiempo ritual, memoria e ideología.

⁶ *The Greeks were proud of their soldiers' physique and of the tan skin that was the result of their exercising in the nude.*

Entre los actos que pueden denominarse “rituales”, Hölscher menciona las procesiones triunfales, las ceremonias de partida y regreso de los guerreros, los sacrificios ofrecidos a los dioses de la victoria. Durante los períodos arcaico y clásico, la cerámica griega presenta como motivo recurrente la partida de los guerreros. Se observa este tipo de imágenes en la cerámica de figuras negras, donde aparecen a menudo hombres atenienses junto a héroes épicos que parten en carros de guerra, y en los vasos de figuras rojas de la Atenas de Pericles. Según Matheson (2005), en este período clásico, los motivos se tornan más variados pero poseen algunos elementos claves: un guerrero armado, generalmente en el centro de la composición, que viste una armadura hoplítica: casco a menudo corintio, escudo redondo y lanza; a menudo porta una espada, una armadura y grebas. Lo que distingue a las representaciones de la partida de los guerreros es la presencia de una mujer que realiza las libaciones, probablemente la esposa del militar, y de un anciano, que con frecuencia se ha identificado como el padre.

Las siguientes imágenes de ánforas, la primera, fechada hacia el 530 a. C., y las otras dos, del período clásico, muestran este motivo de la partida del guerrero, con una serie de elementos idénticos y con algunas diferencias:





En el ánfora ateniense, el guerrero y el anciano ocupan el lugar central de la escena y se encuentran escoltados por dos mujeres. El guerrero porta las armas características de la armadura hoplítica y parece pronto a partir. El gesto de tomarse las manos que, en la primera imagen, realizan los dos personajes centrales ha sido interpretado de muchas formas: posiblemente, se trata de un gesto de despedida o de reconocimiento. Sin embargo, tanto en la primera representación como en la segunda, el gesto de sostenerse la cabeza o tomarse las ropas es señal de duelo y de angustia. En la segunda imagen, es la mujer la que toma la mano del guerrero; este lleva lanza, espada y casco, sostiene el escudo el hombre que espera detrás, quizás un camarada o un sirviente, y se muestran las piernas desnudas del joven militar. La tercera imagen presenta elementos originales con respecto a las anteriores: el guerrero en el centro parece representar a un efebo. Generalmente, como ocurre aquí, las representaciones mostraban a los efebos sin armaduras y sin barba. El joven que parte por primera vez a la guerra viste una túnica corta o *chiton* y una especie de capa o *chlamis*. La mujer, probablemente su madre o una esclava, sostiene, en un gesto ritual, el plato de las ofrendas; el anciano a la derecha, que podría ser su padre, aparece con la barba y el bastón que lo caracterizan.

Las tres representaciones, pintadas en un tipo de recipiente que se usaba en los simposios, que reunían a grupos de ciudadanos de las clases más altas de la polis, exhiben el aspecto privado de un acto que refleja una virtud de orden público. En la sociedad griega, los ancianos simbolizan tradicionalmente la sabiduría y el consejo; las mujeres, los valores propios del *oikos*. Estas ánforas, cuyo uso está destinado a un espacio netamente privado, no ponen en primer plano la valentía, la fuerza o el valor del guerrero, sino su humanidad.

Hölscher y Matheson llaman la atención sobre el hecho de que las pinturas más frecuentes sean en Grecia las de las partidas y no las de triunfos o llegadas, destacando que, desde la mirada de los destinatarios o *espectadores* de la imagen, lo que prevalece es el elemento afectivo. Como un reflejo de sus propios sentimientos, las madres, las esposas, los padres del guerrero, todos los individuos del *oikos* verían en la sintética y lacónica representación, concisa en la selección de figuras y objetos, una realidad que atravesó la realidad de los griegos en el siglo V a. C. signada, primero, por las guerras médicas y, pocas décadas después, por la guerra del Peloponeso. El luto y la tristeza por la partida de sus hombres, unidos a su reconocimiento, tenían, indudablemente, desde el espacio privado del *oikos* y desde toda la comunidad ciudadana, un carácter realista. Por otra parte, en relación con el mensaje ideológico de las imágenes, la circulación de estas escenas constituiría un modo más, y efectivo, de transmitir a la comunidad la importancia del rol cívico de los hoplitas.

El arte helénico resulta, de este modo, otra forma en que los griegos se muestran a sí mismos frente a sí mismos. Acaso haya en esto un propósito ejemplarizante, pues, indudablemente, la representación de la partida a la guerra expresa y constituye una *laudatio*, un homenaje al hombre que sacrifica su individualidad en pos de un bien mayor: la pervivencia y la honra de la polis.

Representaciones de la guerra en Roma: el arte al servicio del imperio

La inmensa cantidad de relieves que los romanos representaron en los frisos de templos, en las paredes de las casas, en los arcos y columnas y en otros monumentos incluye, entre una amplia varie-

dad de motivos, la temática de la guerra. Principalmente en el período imperial, en arcas y sarcófagos, en las columnas de Trajano y Marco Aurelio, aparecen escenas de combates que parecen exhibir cierto realismo. Como rasgos aparentemente realistas, Hölscher destaca, tomando como ejemplo la imagen de guerra de la columna de Trajano, la formación cerrada del ejército romano a la izquierda y sus enemigos a la derecha, cada uno con su fisonomía y con su equipamiento, las distinciones culturales claramente marcadas y los detalles de elementos militares o de ciertos episodios. Sin embargo, como observaremos en cada una de las imágenes bélicas seleccionadas correspondientes a distintos momentos del extenso período imperial, es evidente que Roma, especialmente en épocas de gran poderío, vio en las imágenes un instrumento efectivo y fundamental para transmitir e imponer la ideología y el mensaje de los emperadores.

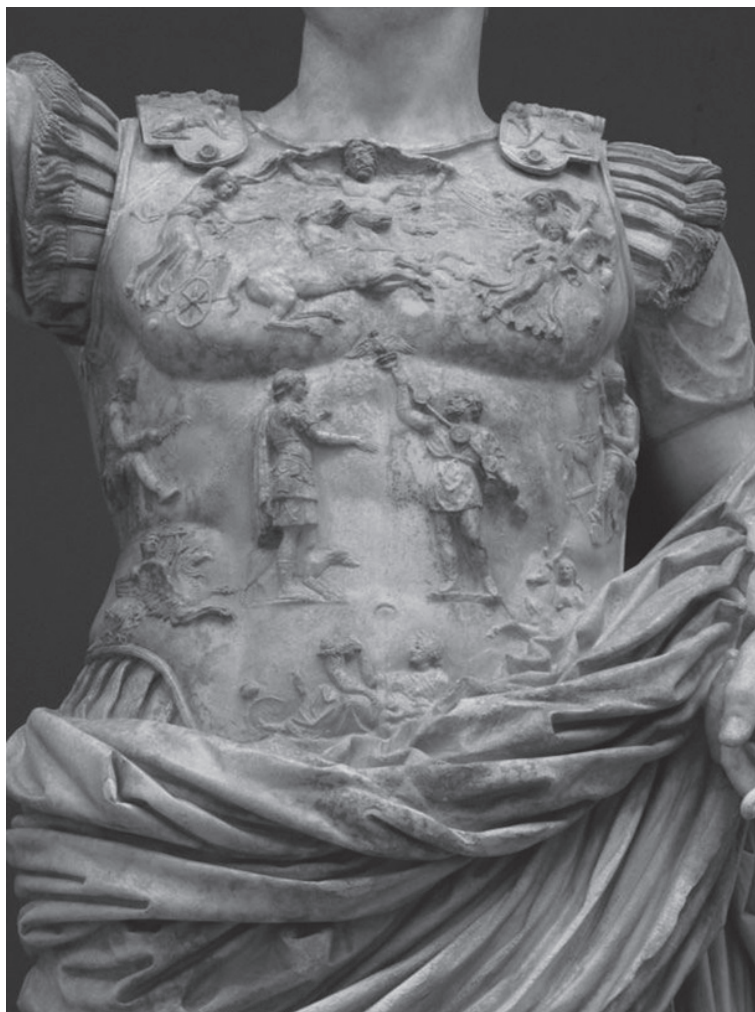
Donald Strong afirma que, en el último siglo de la República y durante la transición al Imperio, el conocido gusto filohelénico de los romanos transformó su ideal de belleza. También, en el período inmediatamente posterior a César, durante la creación del Segundo Triunvirato, la propaganda de la que el arte sirvió como instrumento creció en intensidad: “Esto es particularmente claro en la acuñación, donde los que hacen dinero utilizaron los mejores grabadores de gemas griegos para crear los tipos que expresaban sus convenciones políticas particulares”.⁷ (1976, p. 77).

La siguiente imagen corresponde a una célebre estatua de Augusto que fue hallada en la villa de Livia en Prima Porta, en el año 1863, fechada años después del 20 a. C. Se cree que pertenecía a la esposa de Augusto y que decoraba la terraza de su jardín.

⁷ *This is particularly clear on the coinage, where the moneyers used the best Greek gems engravers to create types expressing their particular political conventions.*



La estatua representa a Augusto en su rol militar. Se trata, por lo tanto, de la imagen de un soldado, que es, al mismo tiempo, la figura más importante de Roma. Sin embargo, la impresión que produce la escultura no es la de un guerrero, sino más bien la de un sosegado general que anuncia una victoria, o, también, en cuanto a su cuerpo y a su postura, la de un atleta. Muchos han visto en la imagen el parecido con el Doríforo de Policleto (Elsner, 1995, p. 161; Zanker, 1990, p. 188), cuyas copias habían sido famosas en Roma. Por otra parte, cabe destacar que la escultura presenta a Augusto más alto de lo que era en realidad.



Uno de los aspectos destacados por Elsner es que la estatua muestra al emperador con rasgos idealizados; sus pies, como los de los dioses y los héroes están desnudos, abajo aparece Cupido montado sobre un delfín, en alusión a la divina descendencia de la raza de los Iulii procedentes de Venus. El crítico destaca el “impacto político” que produce la visión inicial de la imagen, anclado en un poder propio de las divinidades del Otro Mundo, característica que se hace evidente en el relieve de la coraza.

En el centro de la coraza aparece representado uno de los motivos que, volviendo al concepto de Hölscher desde el cual analizamos la partida de los guerreros griegos, es de carácter ritual. Se trata del

retorno de un soldado parto que devuelve a su adversario romano el águila perdida por Roma en una expedición militar anterior dirigida por Craso.

Sin detenernos en el análisis de los detalles del conjunto representado en la coraza, podemos afirmar, respecto del simbolismo de la imagen y del grado de realismo-idealismo que posee, que el escultor aquí, e indudablemente a pedido del emperador, ha elegido representarlo en su rol de guerrero, pero no para transmitir algún tipo de valor relativo a un ideal de guerrero o al valor de la guerra en sí, sino para hacer ostensible y eternizar en el cuerpo de Augusto uno de sus máximos logros políticos. Los motivos que rodean esta imagen central, la Madre Tierra, las figuras de Apolo y Diana; sobre Apolo, el dios Sol en su carro; sobre Diana, la Luna, y entre ellos, el Cielo; las esfinges; a la derecha los enemigos conquistados; todos estos elementos conforman un orden en que aparecen lo eterno y lo perpetuo junto a lo humano. De acuerdo con Zanker:

El príncipe que viste la nueva imagen de la victoria en su peto se convierte en el representante de la divina providencia y de la voluntad de los dioses [...] a través de su propia existencia, los descendientes de los dioses garantizan el orden mundial.⁸ (1990, p. 192).

De este modo, la imagen del emperador guerrero trasciende, en este caso, la dicotomía realismo-idealismo para servir a un mensaje ideológico que transmite al espectador la idea del gobernador o emperador de Roma como un vencedor que garantiza el orden del mundo.

La humillación del enemigo: representaciones del otro en la columna de Trajano

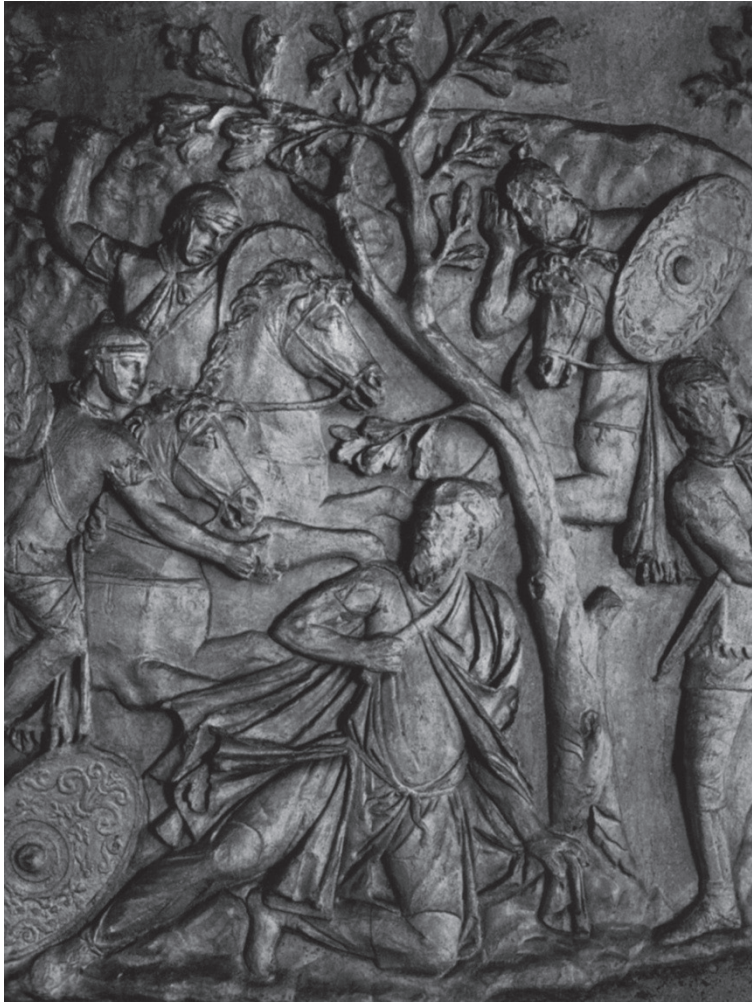
Después del triunfo de Trajano, en el 107 d. C., fue edificado el foro que difería del de Augusto por la creación de una basílica, dos bibliotecas y la célebre columna en la que aparecía decorado el triunfo sobre los dacios. Entre el complejo conjunto que en espiral y en una evolución cronológica adorna la columna, se muestra el ataque

⁸ *The princeps who wears the new image of victory on his breastplate becomes the representative of divine providence and the will of the gods (...) through his very existence, the offsprings of the gods guarantee the world order.*

de los romanos hacia los dacios en una sucesión que culmina con escenas de gran dramatismo, como la de los dacios incendiando su ciudad o el suicidio de Decéballo, el último rey de la Dacia.



Soldado romano sujeta con sus dientes la cabeza decapitada del enemigo mientras continúa combatiendo.



Suicidio de Decéballo.

El detalle excesivo y puntilloso de cada escena que adorna la columna de Trajano puede resultar, a los ojos del espectador, de gran realismo, dado que las imágenes parecen narrar pormenorizadamente distintos episodios de la batalla. Sin embargo, como destaca Hölscher, los emperadores romanos y sus generales no cumplían en la guerra un rol de líderes personales de las tropas, sino que ejercían el comando a la distancia. Por eso, la imagen del emperador y del conjunto narrado debe apreciarse desde una dimensión simbólica. Al respecto, Hölscher afirma: “La posición del emperador en el Gran

Friso de Trajano es simbólica, y este tipo de composición simbólica predomina en otras escenas de batallas romanas”.⁹ (2003, p. 7).

Por otra parte, y desde una mirada general de los relieves de la columna, podemos destacar que las escenas reflejan, aun en la situación de guerra, el orden y la disciplina de los legionarios romanos frente al desorden, la muerte y la desesperación que define a los adversarios. Los espectadores de la columna de Trajano no eran, en realidad, en su mayoría, los que luchaban. De este modo, la muestra detallada de hechos transcurridos en la guerra implica, fundamentalmente, un mensaje ideológico mediante el cual se transmite el esfuerzo, la superioridad y la grandeza de los militares romanos que luchan en beneficio y en nombre del Imperio.

Como detalle del cuerpo de los guerreros, en la primera de las tres imágenes que hemos seleccionado, puede observarse que son los enemigos, no los romanos los que aparecen desnudos. Probablemente y a partir de los demás elementos que hemos destacado del conjunto, dominaba una intención principal, que es la de presentar a las tropas romanas como más civilizadas, conservando sus corazas y vestiduras de guerra, símbolo de su mayor dignidad.

Retornos en lugar de partidas: el regreso de Marco Aurelio

En la Roma imperial, la guerra era un asunto de Estado. Las tropas estaban profesionalizadas, y, a partir de los testimonios literarios, puede pensarse que la realidad del combate no formaba parte de la vida privada o de la cotidianidad del ciudadano. Las conmemoraciones a los soldados son realizadas en los espacios públicos pero no aparecen con frecuencia en objetos o representaciones de índole privada. Algo que distingue a los romanos de los precedentes griegos es la ausencia de imágenes relativas a las partidas de los hombres a la guerra. En cambio, era más habitual la representación de los triunfos o de los regresos de los combatientes. En Roma se exalta el éxito y la victoria y se omite el sentimiento de tristeza o la situación de duelo.

⁹ *The emperor's position in the Great Trajanic Frieze is a symbolic one, and this kind of symbolic composition is predominant in other Roman battle scenes.*

El gobierno de Marco Aurelio debió afrontar una crisis que llevó a que el propio emperador organizara los asuntos militares. Por eso, el tema de la guerra y de la victoria se vuelve en el arte oficial de los monumentos públicos un tema central. Se conmemoran las victorias en cada uno de los centros principales del imperio. En Roma se construyen arcos de triunfo y estatuas que celebran las victorias del emperador. Strong analiza las diferencias más sustanciales entre la columna de Marco Aurelio y la de Trajano, y destaca que la construcción de la columna aureliana supone una significativa alteración del estilo y la técnica. En ella se pone énfasis más en lo individual que en lo episódico; cobran relevancia, por ejemplo, los rostros de los combatientes. El aspecto físico del emperador que participa de la guerra y su actitud se asemejan a los de un filósofo, recuerdan los retratos griegos.



En uno de los relieves del arco de Constantino, fechado en el 176 a. C., se celebran las victorias de Marco Aurelio contra los marcomanos. Las series que componen el conjunto constituyen actos rituales que ponen de manifiesto un amplio rango de virtudes imperiales. Hölscher las enumera de esta manera:

La serie comienza con una partida ceremonial de Roma, una *profectio*, que demuestra la *virtus* del emperador. Esto está seguido por una purificación ritual del ejército, una *lustratio*, que ejemplifica la *pietas* del comandante y la providencia religiosa; luego, por un discurso hacia sus tropas (*adlocutio*), que demuestra sus buenas relaciones, la *concordia* y la *fides* con sus soldados. La guerra en sí no está representada por ninguna escena de batalla o de lucha. En cambio, encontramos escenas de sometimiento voluntario o forzoso de enemigos, que muestran la *clementia* y la *iustitia* del emperador, y una escena del nombramiento de un rey cliente, que muestra la providencia política del emperador.¹⁰ (2003, p.15).

La imagen representa el momento del *adventus* o llegada del emperador, que sucede a su triunfo, al sacrificio de Júpiter y la distribución del botín de guerra, escenas todas que muestran, como señala Hölscher las virtudes del emperador: su *felicitas*, su *pietas* y su *liberalitas*. De este modo, el arte romano exhibido en la Via Triumphalis, que conducía por la Via Sacra hacia el Foro romano, significa, como en tiempos de Augusto, una constante apelación hacia los hombres y mujeres que pasan y que ven desplegado todo un sistema de valores y virtudes que caracterizan y sostienen a la Roma imperial.

Conclusiones

En la introducción a su obra *Art and the Roman Viewer*, Elsner parte de la pregunta más esencial y acaso más relevante a la hora de interpretar el arte y, también, el mundo: ¿qué es el mirar? El autor

¹⁰ *The series starts with a ceremonial departure from Rome, a profectio that demonstrates the emperor's virtue. This is followed by a ritual purification of the army, a lustratio, exemplifying the commander's pietas and religious providentia; then by a speech to his troops, adlocutio, proving his good relations, concordia and fides, with his soldiers. The war itself is not depicted by any scene of battle or fighting. Instead we find scenes of voluntary or forced subjugation of enemies that demonstrate the emperor's clementia and iustitia, and a scene of the appointment of a client king, showing the emperor's political providential.*

responde, con gran lucidez, que el mirar es una actividad mediante la cual la gente se enfrenta al mundo. Probablemente, el hombre puede cambiar a partir de la influencia de aquello que ve, o acaso, puede hacer cesar la neutralidad del objeto que mira, que se vuelve, bajo la mirada subjetiva del espectador, algo distinto.

El artista, y más específicamente el artista que diseña objetos destinados a un uso, como es el caso de la cerámica griega o a la ornamentación de un determinado monumento público, condensa y atribuye a su obra una serie de sentidos dirigidos al público que la contemplará. En el caso de las imágenes bélicas seleccionadas en este estudio ha resultado evidente que existe, tras la representación, una conciencia y una intención de generar en el espectador un efecto, un sentimiento o algún tipo de emoción.

Aunque acotado, el análisis de las diversas imágenes ha ido poniendo de manifiesto aquellos elementos que llevan no a eludir los conceptos de realismo e idealismo que pueden aplicarse a su interpretación, sino a ampliarlos y a explorarlos concibiendo otros aspectos: las circunstancias de su representación, su posible origen, sus receptores y, sobre todo, su dimensión simbólica. La manifestación de un símbolo implica siempre un proceso de interdependencia que involucra al objeto, al artista y al espectador. Y, como se ha observado a partir de aquellas imágenes que buscan transmitir una ideología o inculcar un modelo digno de emulación, de honra y también de imitación, podemos agregar a esta tríada un cuarto actor: en el caso específico de las representaciones de la guerra, la polis o el Estado en quienes reside, en los múltiples sentidos de esta palabra, la máxima responsabilidad.

Bibliografía

- Bonfante, L. (1989). "Nudity as a costume in Classical Art". En *American Journal of Archaeology*, 94 (4), pp. 543-570. Disponible en: [<http://www.jstor.org/stable/505328>].
- Connor, W. R. (1988). "Early Greek Land Warfare as Symbolic Expression". En *Past and Present*, 119 (1), 3-29. Disponible en: [<http://www.jstor.org/stable/651018>].

- Cook, R. M. (1997). *Greek Painted Pottery*, 3.^a ed. Londres: Routledge.
- Elsner, J. (1995). *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Garlan, I. (1995). "El military". En Vernant, J. P. (ed.). *El hombre griego*, 2.^a ed., pp. 65-100. Madrid: Alianza.
- Hernández de la Fuente, D. & López Melero, R. (2014). *Civilización griega*, Madrid: Alianza.
- Herodoto (1992). *Historia*, t. 1 y 2, Madrid: Gredos.
- Hölscher, T. (2003). "Images of War in Greece and Rome: Between Military Practice, Public Memory and Cultural Symbolism". En *Journal of Roman Studies*, 93, pp. 1-17. Doi: 10.2307/3184636. Disponible en: [<http://www.jstor.org/stable/3184636>].
- Hurwit, J. M. (2002). "Reading the Chigi Vase". En *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 71 (1), pp. 1-22.
- Matheson, S. B. (2005). "A farewell with arms. Departing warrior on Athenian Vases". En Barringer, J. & Hurwit, J. M. (eds.). *Periclean Athens and its legacy: Problems and perspectives*, Austin: University of Texas Press.
- Momigliano, A. (1966). *Studies in Historiography*. London: Weidenfeld & Nicolson, c. 7. Versión original: "Some Observations on Causes of War in Ancient Historiography". En Høeg, C., Krarup, P. & Riis, P. J. (eds.). *Acta Congressus Madvigiani: Proceeding of the Second International Congress of Classical Studies, 1954*, vol. 1, pp. 199-211, Copenhagen: Munksjaard.
- Strong, D. (1976). *Roman art*, London: Penguin Books.
- Zanker, P. (1990). *The power of images in the Age of Augustus*, Michigan: The University of Michigan Press.
- Zanker, P. (1990). *The power of images in the Age of Augustus*. Michigan: The University of Michigan Press.