



umanitas

73

**LA IMAGEN ESTEREOTIPADA DEL SACRIFICIO DEL BUEY EN LA
CULTURA VISUAL GRECO-ROMANA¹**

**THE STEREOTYPED IMAGE OF THE SACRIFICE OF THE OX IN
GRECO-ROMAN VISUAL CULTURE**

JORGE TOMÁS GARCÍA

jtg.jorge@gmail.com

Universidad Autónoma de Madrid

<https://orcid.org/0000-0001-7514-3805>

Artigo submetido a 03-10-2017 e aprovado a 19-06-2018

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo analizar en profundidad la iconografía de la *immolatio boum* en la cultura visual romana de época tardo-republicana y a inicios del principado. Para ello nos serviremos de la presencia de una pintura griega en particular, la *immolatio boum* de Pausias de Sición (pintor griego del siglo IV a.C.) que fue expuesta en el Pórtico de Pompeyo. A partir de esta certeza –bien documentada en fuentes literarias– estudiaremos cómo las novedades formales, estilísticas y visuales introducidas por la vanguardia pictórica de Pausias tuvieron repercusión en la visualización del espectador romano. La principal novedad de este trabajo reside en analizar la intersignificación de la pintura griega en un espacio público romano en el que adquirió unos matices interpretativos que fueron diseñados y contruidos por la cultura política y religiosa romana. Los testimonios literarios de

¹ Este trabajo está financiado por fondos nacionales a través de *FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia* a través del proyecto “Visual Culture in Rome and Ancient Lusitania”, en el Instituto de História da Arte (FCSH, Univ. NOVA Lisboa). Este trabajo se realiza en el contexto del “Grupo de Investigación de Excelencia Estudios Visuales” (Fundación Séneca, 19905/GERM/15).

Plinio el Viejo, Horacio, Pausanias o Ateneo nos ofrecen la suficiente información cómo para reconstruir el impacto visual de la obra en el contexto romano. Además de estas fuentes escritas, la metodología de análisis de las imágenes está construida a partir de una amplia gama de ejemplos coetáneos a la época de Augusto. Finalmente, el trabajo pretende mostrar cómo esta iconografía tan característica pervivió a través de los siglos mediante distintos canales de transmisión visual hasta estar presente en la obra de Rafel Sanzio o Pedro Pablo Rubens.

Palabras clave: Sacrificio del buey; Pausias; *immolatio boum*; pervivencia iconografía clásica; Renacimiento; estética.

Abstract

The aim of this article is to analyze the iconography of the *immolatio boum* in the Roman visual culture of the late-republican period and at the beginning of the principality. For this we will use the presence of a Greek painting in particular, the *immolatio boum* of Pausias of Sicyon (Greek painter of the 4th century BC) that was exhibited in the Pompey portico. This certainty is well documented in literary sources, and we will study how the formal, stylistic and visual novelties introduced by the Pausias pictorial avant-garde had an impact on the visualization of the Roman viewer. The main novelty of this article lies in analyzing the intersignification of Greek painting in a Roman public space in which it acquired interpretative nuances that were designed by the Roman political and religious culture. The literary testimonies of Pliny the Elder, Horace, Pausanias or Athenaeus offer us enough information to reconstruct the visual impact of the work in the Roman context. In addition to these written sources, the methodology of image analysis is constructed from a wide range of contemporary examples from the time of Augustus. Finally, the article aims to show how this characteristic iconography survived through different channels of visual transmission to be present in the work of Rafel Sanzio or Pedro Pablo Rubens.

Keywords: Sacrifice of ox; Pausias; *immolatio boum*; survival classic iconography; Renaissance; aesthetics.

SUMARIO

El arte de la escuela de pintura de Sición tuvo una gran influencia en la formación de la cultura visual romana. Desde la toma de Corinto por Lucio Mumio en 146 a.C. la presencia de elementos griegos en el arte romano fue en notable incremento. Dentro de este amplio panorama –descrito ya de manera clara y profunda en la historiografía- en este trabajo nos gustaría subrayar la importancia de la llegada a Roma en época de Augusto de las obras de Pausias de Sición, uno de los pintores más vanguardistas de Grecia

en el siglo IV a.C. La iconografía de algunos de los temas que desarrolló Pausias ocupó un lugar de privilegio en el complejo artístico y cultural del Teatro de Pompeyo. En concreto una obra causó una gran impresión a los espectadores romanos del siglo I a.C.: la representación del sacrificio del buey o *immolatio boum*. La sorpresa en los espectadores ante la visualización de la pintura –tal y como recoge Horacio y expondremos posteriormente- estaba bien justificada: en primer lugar, porque esta iconografía tenía una gran tradición en la cultura visual romana, ya que el sacrificio era uno de los actos más comunes en el ritual romano, y segundo, porque el estilo utilizado por Pausias para representar esta temática suponía una gran innovación en el contexto visual romano. A partir de la llegada de la obra de Pausias al complejo teatral de Pompeyo, son numerosos los ejemplos que se pueden localizar con esta iconografía en el imaginario visual romano. La mayoría de ellos siguen con el modelo tradicional de representación, recogido por Brendel en su original artículo “*Immolatio Boum*” (1930). Sin embargo, este trabajo primero del autor alemán puede ser ampliado en diversas direcciones. Mediante este artículo, y partiendo de los datos obtenidos por Brendel en un estudio paradigmático sobre iconografía, pretendemos demostrar que el estilo de Pausias supuso una novedad estética y estilística en la Roma del s. I a.C. Numerosas obras de arte a lo largo del territorio romano nos servirán de ilustración clara de lo anteriormente comentado. Además, otros ejemplos posteriores en el Renacimiento vendrán a confirmar que la iconografía del sacrificio del buey estaba plenamente asentada en la manera de crear del artista romano.

1. La fijación de un modelo iconográfico: *immolatio boum* (Plin. HN. 35.126)

El origen de la iconografía del sacrificio del buey en el arte clásico remonta a la figura de Pausias de Sición (*ca.* 380-330 a.C.). Fue uno de los grandes representantes de la escuela sicionia de pintura. Nativo de Sición, pertenece a la tercera generación de pintores de la escuela. Enriqueció los códigos de la pintura clásica e innovó en los géneros establecidos para llegar hasta nuevas metas². Minucioso en su labor artística, recibió de Pánfilo la

² Reinach 1985; Tomás García 2011, las técnicas que más practicó Pausias fueron sin duda la pintura a la cera o encáustica. Grecia tuvo su propia tradición en el trabajo del encausto a pesar de que el origen se sitúa en Egipto. Su desarrollo fue mucho más

técnica de la pintura a cera o encáustica, a partir de la cual pudo innovar en la creación de nuevos géneros pictóricos como el de las naturalezas muertas. Se encargó de conservar el estilo académico de la escuela en lo referente a la tradición del diseño, a la simetría, a la dignidad del arte de la pintura como materia científica y matemática³.

Sin embargo, la obra que ha dejado un testimonio más sólido del estilo de Pausias es una *immolatio boum* (Plin. *HN*. 35.126)⁴. Esta obra tuvo

reciente en la zona de Grecia, que ya durante el arcaísmo y el clasicismo parece haber sido utilizada esta técnica (Paus. 1. 40.4): en Delfos y en Atenas con anterioridad al 400 a. C., y en la primera mitad del s. IV a.C. se trabajaba ya en Atenas la decoración interior de los muros. El procedimiento de “encaustar” la pintura, relacionado con el verbo griego “abrillantar” o “hacer relucir”, es descrito por Vitruvio (7.9.3). El encausto se caracteriza por la luminosidad, por la frescura de los colores, por su buena conservación ante situaciones climatológicas adversas, y todos estos factores convirtieron a esta técnica en la más difundida en la Antigüedad (Plin. *HN*. 35.31). Por lo tanto, el encausto se afianzó como la manera perfecta de pintar sobre cera. La pericia técnica de Pausias le llevó a restaurar en ténpera lo pintado por Polignoto en un mural de Tespis, probablemente dañado después de la toma de la ciudad por Alejandro en 335 a.C.

³ La modernidad de su arte no pasó desapercibida, y durante la edilidad de Escauro, hacia el 58 a.C. (Plin. *HN*. 35.127), sus obras se llevaron a Roma para poder ser contempladas como patrimonio público, como pago de las deudas que había contraído Sición durante la primera guerra contra Mitridates (88-84 a.C.). Son varios los aspectos que configuran las causas del éxito y la fortuna del estilo de Pausias en la Roma de Augusto, ver Tomás García 2015: 23-26. En primer lugar, es necesario repasar las causas y fundamentos de la llegada de las primeras obras de arte griego a territorio itálico y romano. Esta llegada se solía producir después de las campañas bélicas, en forma de botín de guerra o incluso de rapto de obras. Fue a partir de este traslado paulatino de obras a partir del que se fue forjando en Roma un gusto estético cercano a lo helénico y una necesidad, o incluso avaricia, de coleccionismo por parte de las personalidades políticas de la época. No había mejor manera de inaugurar un pórtico o de decorar un templo que mediante la colocación de una obra, ya fuera pintura o escultura, traída directamente de Grecia como muestra de victoria, por un lado, y de enriquecimiento cultural, por otro lado. A pesar de que existían pintores romanos desde fecha temprana, fueron los maestros griegos los elegidos para adoctrinar a las futuras generaciones de artistas romanos. Como muy bien indicó García y Bellido 1990: 41, la complejidad de este fenómeno cultural se puede resumir en unos cuantos aspectos fundamentales “la importación en Roma de buena parte del patrimonio artístico de los pueblos griegos sojuzgados y de los tesoros de todas clases de los monarcas helenos vencidos. Con tales *importaciones* vinieron también hombres y, con ellos, ideas, modas y costumbres de gran poder expansivo y de soberana fuerza proselitista”.

⁴ El sacrificio de los bueyes era una práctica religiosa bien asentada en el pueblo griego. El verbo que se utilizaba para ello era el de *bouphonéo* como “matar toros”, dentro del sentido general de la *thusia* griega como fiesta, sacrificio o celebración. Para el léxico

repercusión en el arte romano posterior y facilitó un avance importante en los procedimientos de la perspectiva y de la profundidad espacial. Para Pausias no resultaba extraña la temática de tipo animal. Pfuhl señaló el paralelismo entre un mosaico romano con la figura de un pastor en un entorno bucólico rodeado de cabezas de ganado con el estilo de Pausias⁵. Según Shear⁶, este mosaico romano podía representar la escena de Paris llevando como un pastor el ganado por las pendientes del monte Ida. Para este autor, Pausias pintó también pequeñas obras sobre bueyes y toros, convirtiéndose en un experto en la representación de ganado.

El éxito de su pintura en Roma se debe a que el coleccionista romano era sensible al formato de la pintura de Pausias, admirado por una clase social que crecía en torno a una base económica cada vez más poderosa, una vez rotos los principios nobiliarios⁷. Técnica, variedad de colores, los temas tratados y la elección estilística se unen por primera vez en Pausias en una pintura profana que alcanzó la más alta consideración. Pausias era un maestro con una *téchne* definida y auténtica, dominador de la encáustica, y de la *lacunar*⁸. En Roma, el estuco era el material preferido cuando se quería resaltar la luminosidad de un interior. La técnica, que en Roma apareció estrechamente ligada a la arquitectura, tuvo gran éxito en el ambiente refinado romano hasta la edad tardo-imperial. El alto grado de refinamiento técnico, y la complejidad de las composiciones que se pueden llevar a cabo, hizo que se convirtiera en imprescindible en las residencias privadas romanas, tales como la *Domus Aurea* o la Casa della Farnesina⁹.

Resulta bastante complicado establecer una línea de evolución en la representación del espacio en el arte figurativo griego. En la segunda mitad del s. V a.C. ya se conocían la representación del escorzo y la torsión del

del sacrificio griego ver Reverdin – Grange 1980, y Casabona 1966. Para la obra de Plinio el Viejo sigo la edición de Jan y Mayhoff 1967.

⁵ Pfuhl 1923: 724, esta atribución me parece más gratuita que fundada en argumentos científicos, pero la recojo como muestra de la importancia del estilo del pintor.

⁶ Shear 1925: 380.

⁷ Plin. *HN*. 35.19-20, nos habla de la familia de los Fabios, que tomaron el sobrenombre de *Pictor* por su afición a la pintura (Cic. *Tusc.* 1.2.4), cuyo primer miembro conocido en el mundo del arte, Cayo Fabio, remonta a la mitad del s. III a.C. Cicerón sentía cierta lejanía respecto a las artes figurativas, si bien elogiaba profundamente la poesía de los griegos, consideraba a la pintura y a la escultura como *non animorum simulacra, sed corporum* (Cic. *Arch.* 12.30)

⁸ Koch 2000: 99.

⁹ Salvetti 1998: 87.

cuerpo, por lo que esta obra viene a continuar la evolución de un proceso ya iniciado¹⁰. La obra de Pausias estuvo expuesta en el Teatro de Pompeyo, donde pudo servir de modelo para ilustrar escenas de sacrificios. La gran novedad es que introdujo, por primera vez, una nueva dimensión en la pintura. Pausias decidió pintar la longitud de buey no de costado sino de frente, de manera que destacaban mucho más las verdaderas dimensiones del animal. Para finalizar la obra dio una capa continua de negro para lograr volumen a la sombra a partir del mismo color, y no con contraste de distintos colores (Plin. *HN*. 35.126). Esta pericia técnica, junto a la ya mencionada técnica de la encáustica, le dio la posibilidad de trabajar e innovar con los efectos del claroscuro. El efecto pictórico pone de relieve el volumen de una forma respecto a la luminosidad de otra figura graduando el color y con la aplicación de la luz. Recursos pictóricos como éstos fueron los que hicieron de la pintura de Sición el mayor enemigo para Platón¹¹.

Es una pintura que no duda en utilizar las novedades científicas de su tiempo para, siempre desde el respeto a la naturaleza como principal guía, innovar en el terreno de lo pictórico. El problema del claroscuro fue afrontado por primera vez por Apolodoro sobre el 430 a.C¹². La mayoría de fuentes

¹⁰ De Rosa 2000: 35, encuadra la obra en el contexto general del estudio de la geometría en la Antigüedad.

¹¹ Cuando Platón se refiere a las pinturas sombreadas, lo hace en este sentido, ya que éstas engañan a la percepción visual (Pl. *R*. 523c1). Las *lacunaria* de Pausias también tuvieron que recurrir a este tipo de juego visual, ya que cuando se contempla desde una posición inferior las pinturas situadas en una zona alta, el pintor debe jugar con la distancia y con la percepción visual del espectador. Aristóteles también definió la *skiagraphia* en un sentido muy parecido a Platón (Arist. *Rh*. 1414a5). Los efectos de luces o sombras, la variedad en la utilización de colores y matices, o el juego de volúmenes introducidos por Pausias se alejan, no sólo estéticamente sino, lo que resulta más importante, epistemológicamente del ideal platónico. La controversia teórica sobre esta hipótesis se puede encontrar en Keuls 1978: 146; Tomás García 2009: 105.

¹² Pfuhl, *op.cit.*, sentó las bases del estudio crítico de la técnica pictórica de la *skiagraphia*, y Pollitt (1990: 147) lo define como “shading, that is, the simulation of normal optical experience of figures in light and space by the modulation of light and shade in a painting.” Ambos atribuyen la originalidad a Apollodoro, pero Quintiliano (12.10.4) apunta a Zeuxis como el primero en manejar esta técnica. Para el autor latino, el método pictórico de Apolodoro era una lectura en dos dimensiones de la pintura en el plano, pero el avance de Zeuxis fue mayor ya que llegó de manera tridimensional a las partes de la pintura que el espectador no percibía en una primera impresión. La postura de Apolodoro la defiende Plinio (*HN*. 35.60-62). Lo más común es atribuir a Quintiliano un error de interpretación y seguir a Plinio. Bruno 1977: 184.

coinciden en señalarlo como el verdadero inventor de la pintura con graduación de tonos¹³. Sea como fuere, el claroscuro se incorporó al escorzo de las figuras para representar la oblicuidad interna de las mismas; pero, mientras que el valor del claroscuro en la naturaleza es un efecto de la corporeidad, en el arte es el generador de la impresión de esa corporeidad de las figuras¹⁴.

2. La repercusión de la iconografía de la *immolatio boum* de Pausias en Roma

La *tabella* de Pausias fue conocida y admirada en Roma, tanto que solía despertar la admiración de los espectadores que la contemplaban *in situ*¹⁵. Horacio recoge de qué manera una obra de Pausias solía despertar la curiosidad de los espectadores, *vel cum Pausiaca torpes, insane, tabella* (Hor. S. 2.7). Si bien el texto de Horacio no especifica de manera clara que la obra referida de Pausias fuese la *immolatio boum*, las noticias que tenemos de esta obra nos hacen suponer que fue esta la obra del pintor griego que pudo causar esa impresión descrita por el poeta latino. La expresión horaciana *insane* es significativa en este contexto efrástico. *Insane* es el demente, el loco, insensato. Por tanto, ¿quién se atrevería a pararse a ver una *Pausiaca tabella*, una “tablilla de Pausias”?¹⁶ Y, ¿por qué razón se pararía a verla? La obra de Pausias debería tener algo distinto a las demás obras de la época para que fuera citada por Horacio de esta manera. El poeta no nos da más datos sobre la obra en cuestión, pero todo parece indicar que debe tratarse de la *immolatio boum* del complejo de Pompeyo: *Pausias autem fecit et grandes tabulas, sicut spectatam in Pompei porticu boum immolationem. eam primus invenit picturam, quam postea imitati sunt multi, aequavit nemo* (Plin. HN. 35. 126)¹⁷. La original composición de las figuras en un

¹³ Bianchi Bandinelli 1980: 213.

¹⁴ Della Seta 1907: 103.

¹⁵ Hor. S. 2. 7: *vel cum Pausiaca torpes, insane, tabella, / qui peccas minus atque ego, cum Fulvi Rutubaeque / aut Pacideiani contento poplite miror / proelia rubrica picta aut carbone, velut si / re vera pugnent, feriant vitentque moventes / arma viri?*

¹⁶ *Tabella, ae*: “tablilla” (sustantivo).

¹⁷ En el campo de Marte, un fresco representaba el rapto de Europa (Mart. 2. 14) obra de Antífilo, que también tenía obras en la galería del pórtico de Octavia y en el pórtico de Filipo (HN. 35.114), un portador de un escudo que se dudaba si ascendía o descendía obra de la obra de Polignoto de Tasos y que se encontraba anteriormente delante de la Curia de Pompeyo, *dubitatur ascendentem cum cluqueo pinxerit an descendentem* (HN. 35.59),

tema tan conocido para los romanos como el del sacrificio era causa de sorpresa para el espectador romano. De pronto se encontraba con un buey representado de frente, que sobresalía por el volumen de la sombra, por su profundidad y por la riqueza en el matiz del color¹⁸.

El rito del sacrificio está en la misma base de la religiosidad romana. Su iconografía resultaba familiar para todos los espectadores del Teatro de Pompeyo, y la obra de Pausias sorprendía por su capacidad de innovación en un tema tan representado. En el *Ara Pacis*, situado en el complejo imperial del Campo de Marte desde su fundación, ya que cada año debía ser oficiado un sacrificio en el propio altar por parte de los magistrados, de los sacerdotes y de las vírgenes vestales¹⁹. El altar fue construido en honor de Augusto en el 13 a. C. tras su vuelta pacificadora de la Galia y de Hispania (*Ov. Fast.* 1. 709: Aug. *Res Gestae*, 2. 37-42: D.C. 54.25.3), y su *consecratio* y *dedicatio* tuvo lugar el 30 de enero del 9 a.C.²⁰ No hay duda de que esta obra constituye el principal monumento para la comprensión de la ideología de Augusto y, afortunadamente, se ha conservado prácticamente intacto. Además, es el primer monumento con relieves históricos del arte romano del que tenemos un conocimiento real, y parece ser que a partir de su ejemplo se inauguró en el arte romano una tradición gloriosa con este tipo de construcciones²¹.

El *Ara Pacis* se constituyó como hogar perenne de la Paz a la que había que sacrificar cada año una víctima blanca de un golpe en la frente²²,

el *boum immolationem* de Pausias (*HN.* 35.126) y el *Alexander* de Nicias situado en un lugar especial del propio pórtico (*HN.* 35.133). Estas obras de Polignoto, Antifilo, Pausias y Nicias constituyen un ejemplo inmejorable del gusto ecléctico propio del coleccionismo tardo-republicano en Roma. Sobre este tema la referencia es Celani 1998: 85. El pórtico se convirtió en el más celebrado de los lugares para contemplar arte con una colección de pintura y escultura de los artistas más conocidos, material que tuvo mucha importancia en el curso y en el desarrollo del arte romano, ver Leach 2004: 4.

¹⁸ McGann 1956: 97-99.

¹⁹ Aug. *Res Gestae*, 12: *Cum ex Hispania Galliaque, rebus in iis provinciis prospere gestis, Romam redi, Ti. Nerone P. Quintilio consulibus, aram Pacis Augustae senatus pro reditu meo consacranda censuit ad campum Martium, in qua magistratus et sacerdotes virginesque Vestales anniversarium sacrificium facere iussit.* Testimonio comentado por Kleiner 1978: 753-785.

²⁰ Gesztelyi 1966: 43-46, encontramos todos los detalles sobre la cronología del ara.

²¹ Hannestad 1986: 63; Conlin 1997: 29.

²² *Ov. Fast.* 1. 709: *tura, sacerdotes, Pacalibus addite flammis, / albaque perfusa victima fronte cadat; / utque domus, quae praestat eam, cum pace perennet / ad pia propensos vota rogate deos.*

de manera que ejemplificaba perfectamente el ideal romano de la *Eneida*²³. El sacrificio permitía, además de estar en contacto con los dioses, establecer un rango y una jerarquía en las relaciones sociales²⁴. El significado etimológico de *sacrificium*, “realizar algo sagrado”, se concreta en un tipo de ofrenda que culmina con la muerte de un ser vivo (ovejas, bueyes, vacas, cerdos). El sacrificio era el acto más placentero para los dioses según los romanos, ya que la sangre de la víctima renovaba la energía divina²⁵. El naturalismo de los relieves del *Ara* permiten ofrecer una imagen comprensible del principado de Augusto, preocupándose el artista por la visión del espectador que participaba de manera activa en el sacrificio, puesto que una de las funciones fundamentales de las imágenes en Roma era la de ayudar a definir los significados de los ritos religiosos²⁶. Fue en esta época de Augusto en la que las representaciones de sacrificios animales se hicieron más comunes, debido a los múltiples festivales y celebraciones que coparon el calendario romano. El tipo de imagen representaba el momento justo en el que el animal iba a recibir el golpe final, convirtiendo la imagen más dramática del sacrificio en el centro de la nueva iconografía²⁷. Además, la importancia

²³ Virg. *Aen.* 6. 852: *tu regere imperio populos, Romane, memento/(hae tibi erunt artes), pacique imponere morem./ parcere subiectis et debellare superbos*. Este es el ideal al que se refiere la construcción del Ara Pacis, el de imponer la paz, conceder el favor a los humildes y abatir a los soberbios. Momigliano 1942: 228-231, además lo considera inseparable del universo de la *Égloga* 4.

²⁴ Elsner 1991: 50, establece de manera magistral la relación entre el arte, la jerarquía social y el acontecimiento religioso del sacrificio.

²⁵ Prescendi 2007: 35. Los triunfadores romanos inmolaban a Júpiter Capitolino dos bueyes blancos nacidos en Umbría. Cuando los bueyes destinados al sacrificio no eran enteramente blancos, se acababan de blanquear con Creta y estos bueyes se llamaban *bos cretatus*. Se adornaban después las puertas de los templos con las cabezas de los bueyes inmolados y de aquí es que se ven los altares decorados con el cráneo de estos animales. Los animales, por su parte, debían ser conducidos hasta el ara sacrificial de manera suave, nunca forzada, ya que si la cuerda que los arrastraba se tensaba (como sucede con una de las víctimas del lienzo), el hecho podía ser considerado como señal de mal augurio. Una vez ante el sacerdote, se vertía sobre su cabeza vino y una mezcla de harina, sal y agua, denominada *mola salsa*. Este acto, conocido como *inmolare*, pasó con posterioridad a designar al sacrificio propiamente dicho. Tras su muerte, que debía de ser rápida y limpia, se extraían sus órganos internos para ser ofrecidos a los dioses. Este momento era aprovechado, en ocasiones, para tratar de adivinar el futuro a través de la lectura de las entrañas. La carne restante podía ser consumida por los asistentes.

²⁶ Elsner 1995: 198.

²⁷ Zanker 1988: 114.

de la decoración floral en todo el conjunto revela una clara deuda artística con esquemas griegos conocidos por los escultores del ara²⁸. Los testimonios de sacrificios rituales se organizaban en torno a dos prácticas fundamentales: o bien la escena de la procesión hacia el altar, o bien la escena del altar con la ejecución del animal. Los sacrificios anuales se solían realizar en días festivos para los ciudadanos (Catul. 64. 386), y los bueyes blancos eran las víctimas preferidas, *bobus albis* (Hor. *Saec.* 49-52).

Por estos motivos, la *tabella* de la *immolatio boum* de Pausias tuvo un gran éxito en la Roma de los ss. I a.C. y I d.C.²⁹. El tema del sacrificio era bien conocido y dominado por los artistas romanos, ya que era uno de los acontecimientos fundamentales y básicos en su concepción de lo religioso. Alrededor del 58 a.C. el edil Escauro llevó a Roma esta obra de Pausias, y se introdujeron nuevos matices en la representación de este tipo de iconografía³⁰. Las principales novedades de Pausias consistieron, por un lado, en que fue el primero que, para mostrar la longitud del buey en su totalidad, lo pintó de cara y no de costado, y de este modo se percibían sus dimensiones de manera admirable. Además, cuando todos los demás pintaban en tonos blancos los detalles que querían resaltar y en negro los que debían quedar en segundo plano, él dio a todo el buey una capa de negro para que adquiriera volumen la sombra a partir de la sombra misma (Plin. *HN.* 35.126). Con esta nueva de entender el concepto de luz y su manera de representar la profundidad en la escena, Pausias fue el primero que comenzó un nuevo camino en la pintura griega. También Nicias el ateniense observaba con detalle los efectos de luz y sombra y cuidaba muy especialmente de que en sus cuadros resaltaran sobre el fondo los temas que representaba (Plin. *HN.* 35.132).

Tal y como escribió Gombrich³¹, este nuevo toque de luz introducido por Pausias fue el predecesor de la posterior perfección alcanzada por Apeles, compañero y condiscípulo de Pánfilo. Al trabajar del oscuro al claro en lugar

²⁸ Moretti 1948: 273; Castriota 1995: 142.

²⁹ Helbig 1868, n° 1411, destaca también una pintura en Pompeya con esta iconografía como uno de los ejemplos más sobresalientes.

³⁰ Durand 1984: 226.

³¹ Gombrich 1976: 46. La técnica del encausto pudo desarrollarse con éxito debido a la capacidad erudita y culta de los artistas en la zona de Sicilia, donde los pintores eran artistas cultivados en diversas materias científicas, desde la maestría de Eupompo en estos temas, semejantes a los poetas, llenos de un espíritu creativo que los alejaban del mercantilismo y del servilismo de la época.

de del claro al oscuro fue como Pausias consiguió dominar los efectos de luz y de brillo. El vocabulario léxico en las fuentes griegas sobre el concepto de sombra en la pintura es amplio, por tanto Plinio es el receptor de una tradición que era conocida y aceptada en la cultura escrita y visual romana. En Platón (*Tht.* 208e) encontramos el uso del verbo *skiagrâphema*, para referirse a las pintura de sombras utilizadas en los escenarios teatrales, aunque sin duda la expresión más utilizada para hacer referencia en las fuentes griegas a las pinturas hechas mediante sombras es *skiagraphéo*, “pintar con sombras”³². La técnica de la representación de la sombra en la pintura -*skiagraphía*- fue perfeccionada en tiempos de Platón, en la primera mitad del s.IV a.C., y probablemente Nicías fue de los primeros en destacar en el uso de las figuras a través de las sombras y de la ilusión óptica. Destacaba por su manera precisa de pintar mujeres, y por su estilo más preciso que armonioso (Plin. *HN.* 35.130). Se fijaba especialmente en la representación de las luces y de las sombras, y ponía especial interés en la colocación de los temas principales de sus obras sobre el fondo de los cuadros³³. Tiberio había colocado en la cella del templo del Divino Augusto el famoso *Hyacinthus* de Nicías (Plin. *HN.* 35.131), elección que se encuadraba dentro del gusto de coleccionista que había desarrollado Tiberio por el arte griego³⁴.

Estas obras ya mostraban un interés sobresaliente por el concepto de *umbra* (Plin. *HN.* 35. 130): la sombra como proceso fundamental en la consecución del espacio y de la perspectiva en la pintura griega. En el capítulo 5 del libro 35, Plinio escribe: “No tenemos ningún conocimiento cierto sobre el comienzo del arte de la pintura, ni esta investigación cae bajo nuestra consideración. Los egipcios afirman que fue inventado entre ellos, seis mil años antes de que pasara a Grecia; una jactancia vana, es muy evidente. En cuanto a los griegos, algunos dicen que fue inventado en Sición, otros en Corinto; pero todos coinciden en que se originó en trazar líneas alrededor de la sombra humana [...*omnes umbra hominis lineis circumducta*]”. Más tarde, en el capítulo 15, cuenta la ahora famosa historia de Butades de Corinto. Según Plinio, la hija de Butades se enamoró de un joven corintio y al disponerse el novio a marchar al extranjero, la última

³² Los testimonios los encontramos en Platón (*Lg.* 263c; *R.* 523b; *Prm.* 165c), Philostr. (*VA.* 1.2), Philostr. *Iun.* (*Im.* 1.13), Clem. Al. (*Prot.* 4).

³³ Plin. *HN.* 35.130: *ipse diligentior quam numerosior et in coloribus severus maxime inclaruit discipulo Nicia Atheniense, qui diligentissime mulieres pinxit.lumen et umbras custodiit atque ut eminent e tabulis picturae maxime curavit.*

³⁴ Becatti 1973: 43, sobre el coleccionismo de obras de arte griego por parte de Tiberio.

noche, al despedirse, la novia tuvo la idea de quedarse con el retrato de su amante, para lo cual trazó con carboncillo el perfil de su cara, señalado por la sombra en el muro de la habitación [*umbram ex facie eius ad lucernam in pariete lineis circumscrisit*]. Butades obtuvo un retrato duradero, que según la tradición se conservó en el Ninfeo de Corinto hasta que conquistaron la ciudad los romanos al mando de Lucio Mumio³⁵.

Brendel fue el encargado, en un artículo que sentó las bases para el estudio de esta iconografía³⁶, de recoger los principales ejemplos de la *immolatio boum* en un período de tiempo cercano a la llegada de la obra de Pausias a Roma. La existencia de un tipo romano de esta iconografía es bastante clara, y parece bastante probable que la llegada de la obra de Pausias a este contexto tuviera repercusión, si bien es difícil encontrar ejemplos que cumplan con todas las premisas estéticas que nos describe Plinio sobre la obra de Pausias. Brendel destaca la figura del *victimarius*, personaje que se repite en todos los ejemplos comentados a continuación y que es el encargado de dar a la víctima el golpe mortal en la cabeza, orgulloso de prestar tal servicio a los dioses mediante el derramamiento de sangre.

El sacrificio ritual de un animal con acompañamiento musical se mantuvo en Roma como una de las escenas más comunes a lo largo de la República y del Imperio. Incluso este acontecimiento fue secuenciado en ocasiones para elegir una de los pasos del ritual, como puede ser la preparación del animal o la procesión anterior. Aunque, sin duda, el momento preferido por los artistas ha sido el inmediatamente anterior a la muerte del animal. Un relieve de la segunda mitad del s.II d.C. (fig. 1), que originariamente se encontraba en el Foro Trajano en Roma, muestra ese momento previo

³⁵ Los intérpretes posteriores de la anécdota de Plinio han subrayado la conexión entre la imagen, la sombra y la muerte que parece requerir una investigación antropológica. Según Wolf (1999:60) por ejemplo, “Pliny’s story should be read within an anthropology of the shadow in the classical world (and in other ancient societies), where the insubstantial eidola of the dead were called ‘shadows’”. Stoichita sugiere que debemos leer a Plinio sobre el trasfondo de la conexión simbólica asumida por los griegos entre la sombra, el alma y el doble de una persona. Según Stoichita, esto indicaría que el resultado de la colaboración entre el alfarero y su hija fue la creación simbólica de un doble viviente, una figura sustituta difícil de entender sin visualizar las acciones rituales que se ejercen sobre ella. Por tanto, para Stoichita (1997:18), la transferencia de la imagen al templo en Corinto implica que “the clay semblance becomes a cult object”. Para Stoichita, el final de la historia de Plinio sugiere un culto a la apariencia de arcilla que reproduce, incluye y acomoda la sombra del joven, que con toda probabilidad está ausente para siempre.

³⁶ Brendel 1930: 204.

al sacrificio en el que animal es conducido en procesión ritual. Destaca en esta ocasión la ornamentación del animal y la figuras en primer plano sobre el fondo arquitectónico.



Fig. 1. Preparación para un sacrificio a Marte (ca. 160), Museo del Louvre Ma 992 (MNC 1786) Jastrow 2007.

Uno de los soportes que resultó más receptivo para la iconografía de las escenas de sacrificio fue el de los sarcófagos³⁷, que en multitud de ocasiones se llenaban de escenas propias de la vida diaria de los romanos. En el denominado Sarcófago Rinuccini en Roma, del 200 d.C., perteneciente al estilo severo, la escena representaba una personificación de las tres virtudes romanas *Pietas*, *Concordia* y *Virtus*, en la que la representación del sacrificio y la libación deben estar referidas a la limpieza o purificación de sus faltas. En la parte derecha, la figura mitológica de Adonis está cazando un jabalí de gran tamaño. El punto importante del sarcófago para nosotros es el de la escena de sacrificio del animal que sigue las pautas establecidas con anterioridad desde la época arcaica. En una copa de Boscoreale, actualmente en el Louvre, aparece representado

³⁷ La obra de referencia en este sentido es la de Reinsberg 2006, especialmente en el volumen de “Vita Romana-Sarkophage”.

un sacrificio ofrecido por Tiberio en el año 12 a.C. (fig. 2)³⁸. La escena se localiza en el templo de Júpiter en el Capitolio, y la figura principal de la copa es la de Tiberio. El sacrificio se representa a la manera anterior a Pausias, con el animal de perfil y un personaje encargado de sujetarle por los cuernos para que otro, en postura amenazante, se prepare para acabar con la vida del buey.



Fig. 2. Copa de plata de Boscoreale (s.I d.C.), Museo del Louvre. Cagnat 1919: 490.

Uno de los ejemplos aportados por Brendel es un relieve de Villa Médicis, datado hacia la época Claudio-neroniana o mitad del s. I

³⁸ Lundgreen 1997: 166. Estos recipientes para beber fueron utilizados en el combate verbal partidos disputados en los banquetes romanos. Al banquete de Trimalción (descrito por Petronio en el *Satiricón*), los invitados buscaron superarse unos a otros en la erudición, utilizando referencias griegas filosóficas y literarias para promover los placeres sensuales e intelectuales. La elección de un anillo de esqueletos para decorar estos objetos no es ni sorprendente ni especialmente macabro, sino que, por el contrario es un himno a la vida, una incitación a disfrutar el presente. Este mismo tema se representa a menudo-aunque con menos garbo-en objetos de uso cotidiano, tales como vasos de barro, lámparas, mosaicos, o monumentos funerarios. Trimalción mismo había esqueletos articulados de plata colocada sobre la mesa para sus invitados (34. 8-10), recordándoles que los seres humanos deben ser humildes, ya que incluso el poeta más iluminado o filósofo no puede evitar la muerte. Este contexto está perfectamente descrito en Baratte 1986: 65-67.

(fig. 3)³⁹. La imagen principal del sacrificio se encuentra encuadrada entre dos pilastras con decoración vegetal coronadas por capiteles corintios. En la escena del sacrificio del buey aparece un personaje principal que es el encargado de agarrar al animal por la cabeza y los cuernos para colocarlo en la posición precisa. La figura del animal está de perfil y tiene delante a otro personaje, en un intento por parte del artista de dar profundidad a la imagen. Es un relieve representativo del sacrificio ofrecido a Augusto y a los miembros de su familia en el campo de Marte en el momento de su regreso en el año 13, aunque para Brendel la fecha más aproximada sería de tiempos de Claudio.



Fig. 3. Relieve con sacrificio de un buey (ca. 55), Villa Medici (Roma). Jean-Pierre Dalbéra

³⁹ Cronología de Koeppel 1983: 61. De la época julio-claudia no ha llegado hasta nosotros ningún monumento público cuyo único esquema de decoración escultórica es totalmente conocido por nosotros, como en el caso del *Ara Pacis*. Este dispositivo de perspectiva vertical, lo que nos encontraremos de nuevo con muchas veces en la escultura histórica romana, a menudo ha sido considerado esencialmente como una característica de la gente popular italiana, el arte, el cual desparasitados su camino en obras de escultura pública y oficial. Pero normalmente son los tipos más bajos de arte que recurren a las más altas viceversa, no, la convención de vez en cuando aparece en la escultura helenística oficial y probablemente se encuentran en monumentales pinturas helenísticas, a juzgar por sus reflejos evidentes en los relieves funerarios occidentales del griego contenido y romanos en escenas históricas de un fuerte carácter pictórico, como los relieves con batallas de romanos y galos. Para Torelli 1982: 45, esta moda creciente y el desarrollo han de ser más razonablemente explicada por el general romano pasión por el detalle de hechos, que, naturalmente, se expresó en el intento de mostrar todos los participantes en una acción, incluidos los que en el segundo plano, tan completamente como sea posible. Una vez más, el dispositivo era a veces obviamente exigidas por consideraciones estéticas, cuando en los relieves arquitectónicos, como los paneles naranja y las bandas espirales en la Columna de Trajano, el efecto conjunto dependía de llenar todo el campo de la escultura.

El ejemplo más comentado de esta iconografía es el de un relieve que se encuentra en los Uffizzi de Florencia (fig. 4). La escena presenta en la parte derecha la imagen ritual del sacrificio, con dos personajes sujetando la cabeza del buey por los cuernos mientras otro se prepara para dar el golpe final al animal. En la parte izquierda del relieve se pueden ver unos *putti*, fundamentales en la iconografía pausiana⁴⁰, sosteniendo un escudo de manera puramente simbólica. La arquitectura que aparece al fondo de la imagen podría ser la del templo de *Mars Ultor*, de manera que el sacrificio se estaría llevando a cabo en el foro de Augusto, lugar común para tales eventos. Para otros, el edificio de la parte trasera es la *Domus augustana*, con el peristilo corintio que aparece representado en primer plano, y con la palma que creció en frente de la casa de Augusto. Personalmente me inclino por esta segunda opción debido a la forma peculiar de la construcción trasera y que hace referencia a la *Domus* de Augusto, ya que en otros ejemplos cercanos los foros solían representarse con un amplio pórtico de columnas y una fachada a la griega. Algunas de las extremidades de los personajes de la escena tuvieron que ser restauradas, lo que ha contribuido a que el estado actual del relieve sea de gran calidad. El origen de esta pieza es muy controvertido. La iconografía de la imagen ya estaba fijada en tiempos de Augusto, y lo único que resulta extraño es la presencia de los *putti* con el escudo en las manos⁴¹. La datación propuesta en la edad Flavia es poco plausible por simples razones estilísticas, ya que las figuras son fácilmente adscribibles al renacimiento del clasicismo más académico que tuvo lugar en la época de Adriano⁴². Por lo tanto, parece que la fecha más aproximada

⁴⁰ Mediante la técnica del encausto, Pausias se encargaba de pintar *lacunaria*, donde los *putti* eran una de las iconografías preferidas por el artista (Plin. *HN*. 35.124). A partir de estas obras, nace en la historia del arte el mundo de los pequeños Eros alados que tanta fortuna tuvieron en nuestra pintura moderna. El mismo tipo de *putti* se pueden observar en la Casa de los Vetii de Pompeya, dentro del denominado como IV estilo pompeyano. Estos angelitos que aparecen en posturas lúdicas inspiraron los posteriores ejemplos tan comunes en el Renacimiento.

⁴¹ Mansuelli 1958: 170. La estructura de fondo se identifica con un edificio de época Augusto, pero definitivamente no es el Templo de Adriano de Venus y Roma como la mayoría de los estudiosos han argumentado. La composición de la estructura de la fachada se analiza en el contexto del desarrollo iconográfico en el arte romano del encuentro entre Marte y Rea Silvia. La datación ha sido muy debatida, ya que se tiene que analizar la arquitectura, la iconografía, el estudio de retrato y el estilo del peinado como fuentes primarias. Para los detalles de este templo ver Fishwick 1992: 232-255.

⁴² Toynbee 1934, defendió esta cronología.

para su datación podría ser alrededor del 135 d.C. En este ejemplo más tardío que el anterior, vemos de nuevo la misma disposición del animal de perfil surgiendo detrás de un personaje que ocupa un plano diferente al suyo. En suma, en estos ejemplos no se pueden observar las innovaciones introducidas por Pausias en la iconografía de la *immolatio boum*.



Fig. 4. Relieve con escena de sacrificio de un buey (ca. 135), Museo de los Uffizzi 321.
© Fotografía DAI-Rome neg. 77.156.

3. La pervivencia de la iconografía

Uno de los aspectos más interesantes de esta iconografía es comprobar de qué manera se mantuvo vigente hasta bien entrado el Renacimiento. Un grabado de, probablemente, principios del s.XVI (fig. 5), cuyo autor y escuela es desconocido, mantiene la misma iconografía del sacrificio del buey partiendo de los ejemplos de un sarcófago romano conservado en dos versiones diferentes, ambas datadas en el s.II d.C.⁴³: uno de los Uffizzi, que seguramente era visible en la Roma del s.XV⁴⁴, y otro en el Palacio Ducal de Mantua⁴⁵. La composición obviamente se deriva de una fuente clásica. Que el grabado dependa directamente de alguna de estas escuelas es poco probable: sin embargo, una visión de sus variaciones con detalle, incluyendo la adición de una niña jugando con una pandereta y una serpiente que emergen de una canasta, muestra la

⁴³ Hind 1910: 316-317.

⁴⁴ Mansuelli. op. cit. , n° 253.

⁴⁵ Levi 1931: 86- 87, n° 95.

cercanía con el modelo original. Dada la popularidad del tema, sin embargo, se puede asumir que otra versión, hoy perdida, habría proporcionado al grabador su modelo⁴⁶.



Fig. 5. Grabado renacentista (inicio s. XVI), © British Museum. Colección Sykes, Woodburn. 1845.8.25.375.

El único ejemplo de los recogidos por Brendel que originariamente no se realizó en Roma, pero que puede realmente expresar las innovaciones

⁴⁶ Bury 2001: 55. A principios del siglo XVI, el grabador italiano M. Raimondi desarrolló una técnica influyente que traducía dibujos de Rafael en impresiones sin imitar marcas reales del pintor. Este sistema de Raimondi de líneas uniformes y equidistantes, las líneas paralelas que se curvan alrededor de las formas para darles una presencia escultórica está bellamente ilustrado por su “Juicio de Paris”. Fue un grabador flamenco Cornelis Cort, quien se refirió a este sistema mediante el desarrollo de un sistema flexible de línea grabada que se hizo más grueso y más delgado a lo largo de su longitud, permitiendo así que el grabado pudiese variar la luminosidad u oscuridad en un espacio sin añadir más líneas.

estilísticas introducidas por Pausias es un relieve que se encontró en Éfeso de la época de Marco Aurelio (mitad del s. II d.C. aproximadamente) y que hoy se encuentra en el Museo de Viena (fig. 6)⁴⁷. La gran novedad de esta pieza es que el buey aparece de frente, tal y como lo había pintado Pausias, si bien el hecho de que se trate de un relieve y no de una pintura y de que se encuentre fragmentado resta originalidad a la pieza. El tamaño del animal se intuye detrás de las demás figuras de la escena, ya que la longitud total no se aprecia por encontrarse de frente al espectador. La cabeza mira directamente al frente y no de costado, como era habitual anteriormente. Si pudiéramos imaginar la pintura de Pausias el animal estaría resaltado a partir de una capa de negro que daba volumen a la sombra misma.

Realmente la sensación que causa la contemplación de este relieve si lo comparamos con las otras piezas que tienen la misma iconografía es reveladora: a pesar de que la parte del cuerpo visible al espectador es mucho menor en este caso, ya que tan solo se puede ver con claridad la cabeza del animal y parte del cuerpo, la sensación de volumen y de tamaño es mucho mayor en este caso que en los anteriores. Es indudable que no conocemos las intenciones originales del escultor de esta pieza, como parece que sí conocemos las de Pausias a través de Plinio, pero este relieve fragmentado de Éfeso se ha convertido en la mejor, y casi única manera, de poder materializar las innovaciones pictóricas en los efectos de la luz y de los volúmenes por parte del pintor de Sición. La frontalidad de la figura principal que permite al artista conseguir el espacio y el volumen necesario para percibir las dimensiones del animal. En las extremidades traseras del animal también se ha intentado dar la sensación de luz y sombra a través de los distintos matices del color. Las partes de las patas traseras más aproximadas al interior aparecen en un tono sombreado, al igual que en el resto del cuerpo cuando algún pliegue de piel matiza el volumen del resto de la anatomía cercana.

⁴⁷ Esta escena puede haber sido el escenario central del tema de la adopción. El emperador Adriano (117-138) no tenía ningún hijo para sucederle y adoptó a Antonino Pío, quien no tuvo hijos tampoco, y se ordenó la adopción de Marco Aurelio y Lucio Vero. La escena que nos interesa a nosotros en cuestión representa un sacrificio ritual en este contexto.



Fig. 6. Escena de un friso de Éfeso (166-169), Museo de Viena. © 2012. Ilya Shurygin.

Como señaló acertadamente Lydakís⁴⁸, intentos parecidos relacionados con la conquista del espacio en el terreno de lo pictórico se hicieron en el Renacimiento utilizando la figura frontal de un animal como motivo recurrente para simular el volumen y la profundidad. Los casos más destacados son los de Paolo Ucello, en su *Adoración del niño santo* (1443-1456), y el de Benozzo Gozzoli, en los frescos del Palacio Medici-Riccardi de Florencia sobre *La procesión de los magos* (1459-1461) (fig. 7)⁴⁹. En ambos casos, los

⁴⁸ Lydakís 2002: 142.

⁴⁹ Gozzoli fue discípulo de Fra Angélico y colaboró con él en los frescos que pintó éste en el Vaticano (1448). Luego se independizó y trabajó como maestro en Montefalco, San Gimignano, Florencia y Pisa. Combinó el lenguaje pictórico del *Quattrocento* de la Toscana con el estilo flamenco e internacional del siglo XV, pudiendo ser considerado un artista de transición entre el gótico y el Renacimiento. Busca crear prototipos de belleza idealizada, pero al mismo tiempo es capaz de hacer retratos muy realistas y detallados a la manera

animales se muestran de frente al espectador, exactamente de la misma manera en la que Pausias tuvo que disponer sus figuras para lograr el deseado efecto de profundidad. En el Renacimiento se volvió a tener un interés importante en el tema del sacrificio en Roma y de su contexto cultural y político⁵⁰. Se recuperaron las grandes escenas de sacrificio en relieves, arcos o monedas. De esta manera se emparejaban los conceptos de victoria y sacrificio.



Fig. 7. Benozzo Gozzoli: *La procesión de los magos* (1459-1461), © Capilla de los Magos en el Palacio Medici-Ricardi (Florencia).

flamenca. Le interesa la profundidad inmediata, la que provoca el escorzo de un caballo o de un personaje que descabalga, pero en cambio no aplica la perspectiva geométrica en sus paisajes. Sus obras son dinámicas y de un tratamiento muy libre del color.

⁵⁰ Saxl 1939: 358. Todos los años se celebraba en la ciudad-estado de Florencia el cortejo de los Reyes Magos, un desfile festivo en el que participaba todo el pueblo. Servía para distraer a los ciudadanos de sus problemas, pues en su preparación invertían varias semanas, incluso meses. El desfile estaba organizado por los gremios que se encomendaban a los Reyes Magos y por cofradías como la “Compañía de los Reyes Magos”. Sus más selectos miembros se disfrazaban de los Reyes y su séquito, participando el 6 de Enero en el más bello de los desfiles de la época. En la obra pueden reconocerse a varios miembros de la familia. El joven Rey lleva el rostro y aspecto de Lorenzo de Medici. A la izquierda podemos ver a su padre, un hombre mayor con un traje oscuro bastante discreto, Cósimo de Medici, rodeado de algunos de sus hijos.

Los artistas tomaron los repertorios clásicos que habían sobrevivido para ilustrar temas bíblicos fuera del contexto meramente pagano. Uno de los mejores ejemplos es la obra de Rafael Sanzio cuando León X le encargó la realización de tapices para el Vaticano con historias del Nuevo Testamento. Una de ellas pertenece al *Sacrificio de Listra* (1515) (fig. 8). La obra sigue manteniendo la iconografía clásica del *victimarius* y el animal aparece en la misma posición que en los anteriores relieves de época romana. Rafael eligió para esta representación el momento de máxima tensión en la iconografía de este pasaje bíblico (*Hch.* 14:8-18)⁵¹. Pablo y Bernabé, de pie a la izquierda, acaban de curar a un lisiado en la ciudad de Listra. Debido a esta curación milagrosa, los habitantes de Listra tratan de ofrecer un sacrificio para ellos. Pablo se rasga las vestiduras con furia por este acto de idolatría. Un hombre joven entre la multitud responde a la ira de Pablo, y con súplicas se inclina hacia el verdugo para evitar el sacrificio de un buey. Rafael ha llenado la escena de motivos paganos, como la estatua de Mercurio en el fondo y las imágenes en el altar en primer plano, para demostrar la idolatría del pueblo de Listra. Sin embargo, durante el Renacimiento las ideas y las historias paganas fueron recuperadas, y la creencia que las convertían en contrarias al cristianismo fue impugnada. En el momento en el que Rafael comenzó a diseñar este tapiz, el Papa León X le había nombrado “Comisario de Antigüedades”, poniéndolo en contacto cercano y frecuente con el pasado clásico de Roma. Sin duda, el modelo clásico se mantuvo vigente hasta la época de Rafael⁵².

⁵¹ Para una visión completa de la colección de tapices de Rafael ver Shearman 1972.

⁵² De Vecchi 1999, León X encargó a Rafael el encargo de las caricaturas de preparación para una serie de tapices que se colocaron en la Capilla Sixtina, desde finales de 1514 a principios de 1515. Las caricaturas fueron enviados a Bruselas y se transformaron en tapices en el taller de Pieter van Aelst. Llegaron a Roma en 1519, y se expusieron –siete de los diez tapices- durante la fiesta de San Esteban (26 de diciembre) de ese año. Los otros tres tapices fueron recibidos inmediatamente después. Franzese 2008: 76, Rafael, consciente de la comparación con Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, había utilizado diseños con un *crescendo* dramático, donde las figuras dominaran sobre el fondo del paisaje y la arquitectura, con grupos opuestos o en caracteres individuales, para facilitar la lectura de las acciones. Los esquemas se proponen más simples en cuanto a composición, los gestos y las expresiones faciales de los personajes se enfatizaron para que fueran más significativos y universales. A diferencia de Miguel Ángel, sin embargo, no se deriva de las figuras plásticas sentimientos tormentosos ni arrebatados, pero para equilibrar cuidadosamente el diseñado y la composición presenta trastornos espirituales de los protagonistas, a pesar de la asimetría deseada.



Fig. 8. Rafael Sanzio, *Sacrificio de Litra* (ca. 1515), © Victoria & Albert Museum (Londres, RCIN 912949)

La última obra que vamos a estudiar en este estudio pertenece a Pedro Pablo Rubens (1577- 1640), y demuestra claramente la impronta que tuvo el legado clásico en uno de los pintores más prolíficos del siglo XVII⁵³. Este dibujo flamenco desconocido hasta hace pocos años de un antiguo sacrificio de bueyes ha sido clasificado en el grupo de bocetos de *primo pensiero* de Rubens. Las figuras, la orientación del animal o el dramatismo del momento están esbozadas en este magistral dibujo que sintetiza las principales características del estilo pausiano. Los elementos iconográficos de la escena se mantienen vigentes desde el modelo griego: desde el *bubulcus* (conductor del buey que calma al animal y lo coloca en posición de sacrificio), el *popa* (que golpea al animal con un martillo antes de usar el cuchillo), la *patera* (cuenco de ofrenda), o los *victimarii* (siervos de las víctimas). Según lo transmitido por su cuaderno de bocetos,

⁵³ Heinen 2010: 204-206. Rubens fue enviado a una escuela latina a los trece años, donde se familiarizó con autores clásicos y sus textos, y más tarde comenzó su formación como artista en la década de 1590. Nunca se separó de su interés por el pasado clásico y las referencias a la mitología, a los modelos y a las fuentes textuales griegas y latinas fueron una constante en su carrera pictórica.

Rubens combina en esta obra motivos basados en modelos antiguos y el ciclo apostólico de Rafael —especialmente en su *Sacrificio de Listra* anteriormente estudiado⁵⁴. Como contribución a la reconstrucción y actualización de la cultura material antigua, el dibujo demuestra una profunda familiaridad con los testimonios escritos y materiales de la antigüedad, así como con la literatura anticuaria, a la que Rubens y su hermano Felipe contribuyeron de manera constante. Para el artista flamenco, los dibujos de la antigüedad fueron significativos en su método de estudio, pero no solo fue un ávido aprendiz del mundo antiguo textual; también actuó como un anticuario. Es decir, estudió y recopiló artefactos no textuales del mundo clásico. Fue la combinación de estas dos identidades paralelas lo que permitió a Rubens actuar como mediador del pasado clásico bajo su personal prisma. Además de este enfoque visual, Rubens también fue excepcionalmente cuidadoso en la lectura de fuentes literarias antiguas⁵⁵. En su época dos eran los paradigmas opuestos sobre el estudio de la cultura: el estudio humanista de fuentes textuales primarias, y el estudio anticuario de objetos del pasado. Rubens no trabajó estrictamente dentro de uno de estos paradigmas; más bien, rompió el método típico de estudiar dentro de un paradigma y unió ambos ideales para crear una representación objetiva de cada tema.

⁵⁴ Según Heinen 2010: 214, Rubens reconoció en Rafael un precursor en la búsqueda de la reconstrucción creíble y la puesta en escena pictórica del antiguo rito romano. Rafael en sus antiguas observaciones de Listra iba mucho más allá del conocimiento filológico-anticuario de su época, llegando a tener una idea clara del rito romano. A partir de esto, con un claro sentido del estilo, a partir de la observación de testimonios romanos, pudo elaborar una representación escénica de aspecto muy riguroso respecto al antiguo sacrificio.

⁵⁵ White 1993: 147.



Fig. 9. Peter Paul Rubens, *El sacrificio del buey de Pausias* (ca. 1618), Colección privada. © Heinen (2010), fig. 1.

4. Conclusiones

Ahora podríamos responder con más argumentos a la interrogante que nos planteamos en el inicio del trabajo, ¿por qué motivo un ciudadano de la Roma de Augusto se detendría y quedaría impresionado al contemplar la *Pausiaca tabella*? La *immolatio boum* de Pausias –tal y como nos hemos aventurado a proponer– supone un caso de estudio poliédrico que nos permite analizar distintos vectores de la cultura visual romana y su permeabilidad con el arte griego. En primer lugar, las novedades estilísticas que Pausias introduzco hacia la mitad del siglo IV a.C. (cronología aproximada de la obra) todavía resultaban vanguardistas en la Roma de Pompeyo y Augusto, y fueron estas las que hicieron escribir a Horacio que todo aquel que se parara a contemplar un tablilla de Pausias debía estar “insano” o “demente”, ya que rompía con todos los cánones de belleza, estilo y decoro admitidos por la tradición iconográfica romana. La visualización de la obra de Pausias en el Teatro de Pompeyo nos demuestra que su estilo fue conocido por la clase culta de la urbs, y que la iconografía del sacrificio del buey tuvo una importancia destacada en la cultura visual romana augustea. Este modelo

iconográfico del sacrificio estaba asentado en Roma debido a la tradición de esta práctica y al modelo ya fijado por los artistas romanos. A pesar de ello, los testimonios de Plinio y de Horacio nos muestran la importancia que se daba en la Roma del s. I a.C. a las nuevas tendencias artísticas llegadas desde Grecia. La innovación de Pausias en la representación frontal del buey y en el nuevo juego de luces y sombras supone uno de los grandes hitos de la Historia del Arte en la Antigüedad, tal y como destacó Gombrich. Los ejemplos citados del Renacimiento, en los que de nuevo artistas de la talla de Ucello, Gozzoli, Rafael o Rubens volvieron a repetir los mismos recursos artísticos que Pausias había empleado muchos siglos antes, nos confieren un hilo argumental que dota de más sentido todavía a la renovación artístico llevada a cabo por Pausias y que tuvo su eco en Roma.

5. Bibliografía

- Becatti, G. (1973), “Opere d’arte greca nella Roma di Tiberio” *ArchCl* 25: 18-53.
- Bianchi-Bandinelli, R. (1980), *La pittura antica*. Roma: Editori Riuniti.
- Brendel, O. (1930), “Immolatio Boum”, *RömMitt* 4: 196-226.
- Bruno, V. (1977), *Form and Colour in Greek Painting*. Londres: Thames & Hudson.
- Cagnat, R. (1919), “Art. Triumphus”, en C. Daremberg e E. Saglio (eds.), *Le Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, V. París: Hachette.
- Casabona, J. (1966), *Recherches sur le vocabulaire des sacrifices en grec, des origines à la fin de l’époque classique*. Aix-en-Provence: Éditions Ophrys.
- Castriota, D. (1995), *The Ara Pacis Augustae and the Imagery of Abundance in later Greek and Early Roman Imperial Art*. Princeton: Princeton University Press.
- Conlin, D. (1997), *The Artists of the Ara Pacis. The Process of Hellenization in Roman Relief Sculpture*. Londres: Chapel Hill & London.
- De Rosa, A. (2000), *La geometría nell’immagine. Dall’Antichità al Medio Evo*. Turín: UTET.
- Della Seta, A. (1907), *Genesi dello scorcio nell’arte greca*. Roma: Deutsches Archäologisches Institut.
- Durand, J. (1987), “Le boeuf à la ficelle” *Images et société en Grèce Ancienne* (Actes du Colloque International, Lausanne 8-11 février, 1984), 227-243.
- Elsner, J. (1991), “Cult and Sculpture: Sacrifice in the *Ara Pacis Augustae*”, *JRS* 81: 50-61.
- _____ (1995), *Art and the Roman Viewer*. Cambridge: Cambridge University Press.

- García y Bellido, A. (1990), *Arte romano*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Germaine, G. (1995), "Images du coronarius dans la littérature et l'art de Rome", *MEFRA* 107 (2): 1093-1151.
- Gesztelyi, T. (1966), "Some further points on the authenticity of the *Ara Pacis Augustae*", *Acta Classica* 2: 43-46.
- Gombrich, E. (1976), *The Heritage of Apelles. Studies in the art of the Renaissance*. Nueva York: Cornell University Press.
- Gusman, P. (1914), *L'art décoratif de Rome. De la fin de la République au IV^e siècle*. París: Morel.
- Hannestad, N. (1986), *Roman Art and Imperial Policy*. Aarhus: Aarhus University Press.
- Helbig, W. (1868), *Wandgemälde der von Vesuv Verschütteten städte Campaniens*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Hind, A. (1910), *Catalogue of Early Italian Engravings preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*. Londres: British Museum.
- Heinen, U. (2010), "Immolatio boum: ein unpublizierte Zeichnung für ein Scheinrelief an Rubens' Haus", *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 71: 197-232.
- Keuls, E. (1978), *Plato and Greek Painting*. Leiden: E.J. Brill.
- Kleiner, F. (1977), "Artists in the Roman World. An itinerant workshop in Augustan Gaul", *MEFRA* 89 (2): 661-696.
- Koepfel, G. (1983), "Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit", *BJb* 183: 61-145.
- Koch, N. (2000), *Techne und Erfindung in der Klassischen Malerei. Eine terminologische Untersuchung*. Munich: Biering und Brinkmann.
- Leach, E. (2004), *The Social Life of Painting in Ancient Rome and on the Bay of Naples*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Levi, A. (1931), *Sculture greche e romane del Palazzo Ducale di Mantova*. Roma: Biblioteca d'arte.
- Lundgreen, B. (1997), "Review: The Boscoreale Cups", *CR* 47 (1): 166-169.
- Lydakis, S. (2002), *Ancient Greek Painting and Its Echoes in Later Art*. Los Ángeles: The J. Paul Getty Museum.
- Mansuelli, G. (1958), *Galleria degli Uffizi. Le Sculture I*. Roma: Libreria dello Stato.
- Jan, L. y Mayhoff, C. (1967), *C. Plini Secundi Naturalis historiae libri. Vol. 5: Libri XXXI-XXXVII*. Múnich: Bibliotheca Scriptorum Graecorum Et Romanorum Teubneriana.

- McGann, M. (1956), "A Matter of Taste in Horace (Sat. II 7.95 ff.)", *CR N.S.* 6 (2): 97-99.
- Momigliano, A. (1942), "The Peace of the Ara Pacis", *JWarb* 5: 228-231.
- Moretti, G. (1948), *Ara Pacis Augustae*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- Pfuhl, E. (1923), *Malerei und Zeichnung der Griechen*. Munich: Erscheinungsjahr.
- Pollitt, J. (1990), *The Art of Ancient Greece: Sources and Documents*. Cambridge: CUP.
- Prescendi, F. (2007), *Décrire et comprendre le sacrifice. Les réflexions des Romains sur leur propre religion à partir de la littérature antique*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Reverdin, O. y Grange, B. (eds.) (1980), *Le sacrifice dans l'Antiquité*. Génova: Vandoeuvres.
- Reinach, A. (1985), *La peinture ancienne. Textes grecs et latins*. Paris: Ed. Macula.
- Reinach, S. (1909), *Répertoire de reliefs grecs et romains*. Paris: E. Leroux.
- Reinsberg, C. (2006), *Die Sarkophage mit darstellungen aus dem Menschenleben*. Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- Salveti, C. (1998), "Il colore dell'antichità" in A. Donati (ed.), *Romana pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina*. Milán: Electa 85-92.
- Saxl, F. (1936), "Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance", *JWarb* 2 (4): 346-367.
- Shear, T. (1925), "Excavations at Corinth in 1925", *AJA* 29: 391-397.
- Shearman, J. (1972), *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*. Londres: Phaidon.
- Stoichita, V. (1997), *A Short History of the Shadow*. Londres: Reaktion Books.
- Tomás García, J. (2009), *Platón y el arte de su época*. Madrid: Signifer Libros.
- _____ (2011), *La escuela de pintura de Sición y su fortuna crítica*. Oxford: British Archaeological Reports.
- _____ (2015), *Pausias de Sición*. Roma: Giorgio Bretschneider Editore.
- Toynbee, J. (1934), *The Hadrianic School. A Chapter in the History of Greek Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- White, C. (1993), "Rubens and Antiquity" in Peter C. Sutton (ed.), *The Age of Rubens*. Boston: Ludion Press.
- Wolf, G. (1999), "The Origins of Painting", *Res. Anthropology and Aesthetics* 36: 60-78.
- Zanker, P. (1988), *The Power of Images in the Age of Augustus*. Michigan: University of Michigan Press.