

La Lámpara de Anaxágoras (Plu., *Per.* 16.8-9) y su Recepción en el Arte de los Siglos XVII-XIX

[The Lamp of Anaxagoras (Plu., *Per.* 16.8-9)
and its Reception in the Art of the 17th-19th centuries]

por

Aurelio Pérez-Jiménez
Universidad de Málaga

aurelioperez@uma.es

<http://orcid.org/0000-0002-9743-3042>

Abstract

In this article I follow the trails which the famous anecdote of Anaxagoras, Pericles and the lamp (Plu., *Per.* 16.8-9) has left in European art of the last centuries. I will comment the details of different artistic pieces from the 17th century emblematic and from Neoclassical painting and sculpture of the 18th and 19th Centuries, as well as some 19th French 'pendules', to put in value the importance that this anecdote has had in European art, due to its didactic strength and to its literary plasticity.

Key-Words: Plutarch, *Life of Pericles*, Anecdotes, Pericles and Anaxagoras, The lamp of Anaxagoras, Plutarch's influence in European Art.

Resumen

En este artículo sigo las huellas que la famosa anécdota de Anaxágoras, Pericles y la lámpara (Plu., *Per.* 16.8-9) ha dejado en el arte europeo de los últimos siglos. Comentaré los detalles de diferentes piezas artísticas procedentes de la emblemática del siglo XVII y de la pintura y escultura del XVIII y XIX, así como algunos 'pendules' franceses del XIX, para poner en valor la importancia que esta anécdota tuvo en el arte europeo, gracias a su fuerza didáctica y a su plasticidad literaria.

Palabras Clave: Plutarco, *Vida de Pericles*, Anécdotas, Pericles y Anaxágoras, La lámpara de Anaxágoras, Influencia de Plutarco en el arte europeo.

Entre las frecuentes anécdotas que enriquecen las páginas de las obras de Plutarco (tanto *Vidas* como *Moralia*) ésta que nos ocupa ahora tiene el mérito de que sólo es conocida por el testimonio del Queronense. Tanto si es pura casualidad (por haberse perdido alguna fuente anterior) o si, como es posible, es original del autor de la *Vida de Pericles*, lo que no podemos negar es que la anécdota cuenta con unos elementos plásticos extraordinarios, además de la carga didáctica que encierra y la diferente posición moral en que deja al sabio y al estadista, al maestro y al discípulo, como ya hemos comentado en otro trabajo anterior. La anécdota en cuestión se encuentra en el capítulo 16.8-9 de la *Vida* del ateniense y reproduzco aquí tanto el texto como la traducción:

Per. 16.8-9: 8 καὶ μέντοι γε τὸν Ἀναξάγοραν αὐτὸν λέγουσιν ἀσχολουμένου Περικλέους ἀμελούμενον κεῖσθαι συγκαταλυμμένον ἤδη γηραιὸν ἀποκαρτεροῦντα, προσπεσόντος δὲ τῷ Περικλεῖ τοῦ πράγματος, ἐκπλαγέντα θεῖν εὐθὺς ἐπὶ τὸν ἄνδρα καὶ δεῖσθαι πᾶσαν δέησιν, ὀλοφυρόμενον οὐκ ἐκείνον, ἀλλ' ἑαυτὸν, εἰ τοιοῦτον ἀπολεῖ τῆς πολιτείας σύμβουλον. 9 ἐκκαλυψάμενον οὖν τὸν Ἀναξάγοραν εἰπεῖν

πρὸς αὐτόν· “ὦ Περικλεῖς, καὶ οἱ τοῦ λύχνου χρεῖαν ἔχοντες ἔλαιον ἐπιχέουσιν.”

Cuentan, por cierto, del mismo Anaxágoras que, desatendido por las muchas ocupaciones de Pericles, yacía con la cabeza cubierta, ya viejo, dispuesto a dejarse morir; cuando llegó el asunto a oídos de Pericles, asustado corrió enseguida en busca de él y le rogaba con toda clase de súplicas, llorando no por aquél, sino por sí mismo, ante el miedo de perder a semejante consejero de la república. Entonces Anaxágoras se descubrió y le dijo: “Pericles, también los que necesitan la lámpara le echan aceite”.

Para los valores literarios, estructura, léxico, caracterizaciones, etc. que demuestran el interés de Plutarco por el tema y su sorprendentemente escasa presencia en la tradición literaria, pese a que exalta un principio ético tan importante para la vida social y política como es el de la amistad y el de la fidelidad mutua que debe reinar entre las personas que hacen gala de ella, remito a un trabajo publicado en un libro conjunto que recoge los resultados de la *Red Temática Europea de Plutarco*, correspondientes al año 2016¹. Aquí me interesa especialmente la escasa pero importante influencia que ejerció la

¹ PÉREZ-JIMÉNEZ, 2018 (en prensa).

anécdota en diferentes parcelas artísticas del Barroco y del Neoclasicismo.

1

Por lo que se refiere al siglo XVII la anécdota aparece como motivo principal para tres emblemas a los que inspira tanto el mote como parte del epigrama y algunos datos del comentario², según ya he señalado en el trabajo a que hacía referencia antes³. Pero de ellos me interesa

aquí el elemento artístico, la *figura*, que sólo toma el motivo plutarqueo en dos de los tres emblemas; pues el primero, que es el 14 de la colección de *Emblemata* publicada en Gouda (1618) por Florentius Schoonhovius, únicamente alude a nuestra anécdota en el comentario y de forma indirecta en el mote (*Ingratis servire nefas*). En cambio Julius Wilhelm Zingref (fig. 1), que es más preciso al respecto en el mote (*Nisi infundas*



Fig. 1. *Nisi infundas oleum*. Julius Wilhelm Zingref. *Emblemata ethico-politica*, Francfort am Main, 1619, emblema 42 (imagen de la edición de 1624).

² Para más detalles sobre estos emblemas remito a trabajos anteriores (PÉREZ-JIMÉNEZ, 2003a, p. 389 y 2003b, pp. 235-237).

³ PÉREZ-JIMÉNEZ, 2018 (en prensa).

oleum) y comienza el comentario con una referencia al texto de Plutarco, la incorpora, aunque todavía de un modo impreciso y simbólico, al elemento artístico principal del emblema, la *figura*. Como es habitual en este emblemista, aquí la imagen está encerrada en un círculo y su motivo central es una lámpara encendida (esto es un detalle importante, pues subraya en positivo que la amistad tiene que mantenerse viva igual que la lámpara permanece luciendo con el aceite) sobre una mesa de escritorio. Los libros del fondo, en los que apenas se distinguen figuras geométricas, podrían aludir al sabio, filósofo, escritor y científico a cuya profesión corresponden también el tintero con la pluma que hay

bajo la lámpara y tal vez el detalle de la luna menguante que destaca sobre una aureola de luz, sugiriendo la filosofía de la naturaleza del sabio de Clazómenas. Con algo de imaginación, y considerando que la aparente aureola luminosa del fondo pudiera ser el sol, la alusión podría concretarse más, como una referencia a su doctrina sobre los eclipses de cuyo conocimiento tanto provecho político-militar obtuvo Pericles. Pero, como vemos, no es mucho lo que la *figura* de este emblema nos puede decir con respecto a la anécdota plutarquea.

Diferente es el caso del otro emblema que voy a comentar aquí y tomo (es el 53) de los *Emblemata centum regio-politica* (Madrid, 1653, fig. 2) de Juan de



Fig. 2. *Lucernam alat, qui luce opus habet*. Juan de Solórzano Pereira, *Emblemata centum regio-politica*, Matriti, 1653, embl. 53.

Solórzano Pereira, político importante del XVII imbuido de plutarquismo y lecturas erasmianas. El mote, *Lucernam alat, qui luce opus habet*, por primera vez incluye el nombre latino para la lámpara (debe mucho al adagio de Erasmo comentado en el trabajo ya referido⁴) y su esquema compositivo es bastante completo: aparece en el centro Anaxágoras (ya descubierto) incorporado sobre su cama y señalando con ambas manos hacia la lámpara que sostiene un joven criado en la parte izquierda de la imagen, mientras vuelve la cabeza hacia Pericles que está de pie en la parte derecha de la imagen. Éste aparece caracterizado con corona de rey y conversa con el filósofo hacia el que dirige levemente la mano derecha. Nada en su cara ni en el gesto denota la intensidad emotiva a que se refiere Plutarco y, excepcionalmente en las representaciones que conservamos sobre la anécdota, el político-rey está acompañado de un séquito de personajes (como corresponde a un rey de la época) de los que el artista reproduce de cuerpo entero solamente los dos primeros. La figura del rey y el séquito de su corte evidencian el sesgo político que Solórzano quiere dar a su interpretación de la anécdota, que, más allá de enaltecer la importancia de la amistad, aconseja al rey asegurarse la fidelidad de sus ministros mediante el generoso aceite de los premios y honores. Centrado en estos intereses, el artista prescinde de los

instrumentos profesionales del sabio (no hay ni libros ni escritorio) y nos muestra como Zingref una lámpara que cuelga del techo encendida (*quae paupertinum tuguriolum illustrabat* añade como elemento de la imagen del emblema a su paráfrasis del texto de Plutarco-Erasmo) y, en este caso, alimentada por un joven criado. Tanto este detalle de la lámpara colgada y encendida como la rejilla de la ventana que hay detrás de ella me parecen condicionadas (aunque el autor no haga referencia a ello en el comentario) por la figura del emblema de su antecesor alemán.

2

Más ajustadas al espíritu y la letra del texto plutarqueo son las escenas que vemos en los pocos (pero significativos) ejemplos que nos ha dejado la pintura histórica neoclásica de finales del XVIII y comienzos del XIX. Al relativo éxito de la anécdota en esta época debió contribuir tanto la importancia simbólica de Pericles entre los revolucionarios franceses⁵ como la popularidad de las *Vidas Paralelas*, tan leídas por ellos y por los hombres de cierta cultura, entre los que se cuentan estos artistas, en la magnífica traducción de Amyot. Son significativas en esas escenas pictóricas algunas variaciones icónicas con respecto al emblema de Solórzano, que las hacen sin duda más

⁴ Cf. PÉREZ-JIMÉNEZ, 2018, en prensa.

⁵ Vid. BOUCHÉ-ROUX, 1834 y 1836, CAMBIANO, 1974, DUBUISON, 1989, ROSENBERG, 1989, MOSSÉ, 1989, GRELL, 1995, WISNER, 2000, pp. 90-93 y AZOULAY, 2014, pp. 118-191 y 206-210.

fieles al texto del Queronense. El único ejemplo que se recrea en el dolor de Pericles al encontrar a su maestro en tan lamentable situación, de los que conservamos y hemos podido ver, es un cuadro firmado por Jacques-Louis

David (fig. 3), que V. Rakint data entre 1784 y 1787⁶. En la escena conviene advertir que la lámpara, situada sobre un pedestal, está apagada, lo que sin duda simboliza la ausencia de amistad y subraya la crítica de Anaxágoras

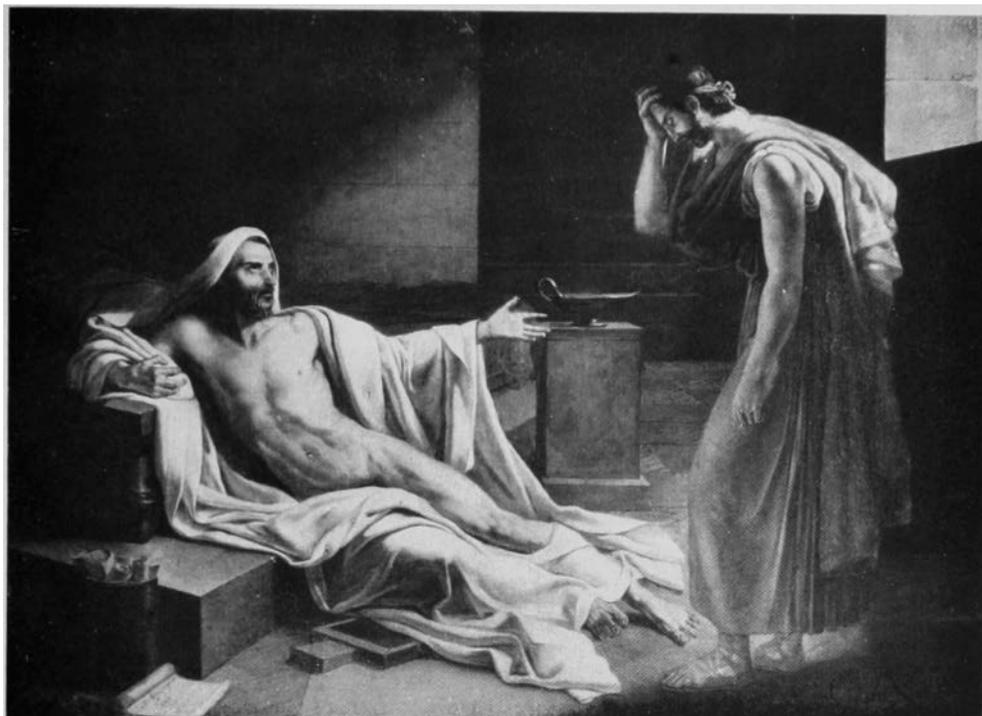


Fig. 3. Jacques-Louis David (óleo, 96cm x131cm). Anaxagore et Périclès, c. 1784-1787. Collection particulière (Stockholm), repr. de Rakint, 1936, p. 253.

a Pericles por el abandono; por otra parte, la luz que inunda el espacio entre ambos personajes viene de la ventana a espaldas de Pericles y no de la lámpara; esto permite al artista centrar nuestra atención sobre la desnudez del sabio que

refuerza la idea de abandono expresada en la anécdota de Plutarco y sobre la tensión del personaje, concentrada en la rigidez de su mano derecha que, libre ya del manto, nos sitúa en un momento inmediatamente posterior al descrito

⁶ RAKINT, 1936, p. 255.

por Plutarco, donde las palabras son simultáneas al acto de apartar el manto de su cara. En cuanto a Pericles, despojado de sus atributos militares, es un ciudadano sin más, un discípulo y un amigo que no ha cumplido con sus deberes como tal (de espaldas a la luz que representa la amistad), pero cuyo arrepentimiento y dolor capta bien el artista en la actitud del político: inclinado (como humillándose) baja la cabeza con los ojos cerrados y se echa la mano derecha a la cabeza. Como en Zingref, y a diferencia de Solórzano, el pintor decora la habitación con los atributos profesionales del filósofo y aparecen en primer plano, junto a la cama o tirados por el suelo, rollos, libros e instrumentos⁷ alusivos a la tarea intelectual de Anaxágoras. La lámpara

adopta ya la forma de las *lucernae* clásicas y se encuentra, por primera vez, no colgada del techo, sino sobre un pedestal (aparentemente de madera), iniciando así una nueva tradición en la evolución artística del tema.

Más concreta es la datación de otro óleo conservado en el Museo de Arte de la Universidad de Princeton, donde figura como “late 18th century”, pero catalogada por Sandoz como de Nicolas-Guy Brenet⁸ (fig. 4). En él adivinamos el momento en que Pericles con casco de general, de pie, inclinando su cuerpo hacia adelante y con el brazo izquierdo en alto, trata de apartar (con el gesto y sin duda también con las palabras) al sabio de su decisión de dejarse morir (el dolor de la pieza de David ha dado paso a la acción). Anaxágoras, reclinado

⁷ RAKINT, 1936, p. 255, que ha visto el original y describe sus colores, distingue entre esos objetos un compás y dice que en el rollo de abajo a la izquierda a medio desenrollar figura el título del cuadro, Ἀναξαγόρας καὶ Περικλῆς.

⁸ No es nada extraño que Nicolas-Guy Brenet, igual que David, que Perrin (del que trato a continuación) y Belle, haya pintado un cuadro con este tema (WISNER, 2000, p. 90, da la noticia de que presentó esta obra al Salon de 1791; y, aunque no figura en los catálogos de obras presentadas a este Salon, un óleo con este tema se menciona en la venta tras su muerte (1792) con el nº 6 (con referencia a dicha exposición) y el estudio preparatorio con el nº 11. El cuadro de Princeton es sin duda ese, catalogado por Sandoz, 1960, p.40 (nº 126) y 1979, pp.127-128 (agradezco las orientaciones sobre la catalogación de este cuadro a la doctoranda de la Sorbona, Marie Fournier Yvonneau). Efectivamente, muchos detalles de la composición y ejecución del cuadro parecen confirmar esa autoría, como el gusto por la combinación del color blanco con el rosa pastel y los mantos rojos en otras obras de Brenet (“Continencia de Escipión”, 1788), por la mano alzada en señal de detención o para señalar (como el personaje que suplica a Escipión en el mismo cuadro, Etra en el de “Teseo cogiendo las armas de Egeo”, Isaac en el de “Isaac bendiciendo Jacob” y el personaje que aparece junto al juez en la “Acusación de sortilegio de Cayo Furio Cresino”) o por el brazo que (como el de Anaxágoras) baja inclinado para señalar algo en la representación del personaje que hay bajo la tribuna en el mismo cuadro de Cayo Furio Cresino.



Fig. 4. Nicolas-Guy Brenet (?). Pericles and Anaxagoras, late 18th. Imagen cedida por el Princeton University Art Museum, y1930-438.

en el lecho, pero descubriéndose con su mano izquierda, señala con la derecha la lámpara que hay sobre la mesita, al mismo tiempo que parece responder con su famoso proverbio al político que lo tiene abandonado.

En mi opinión esta imagen, más llena de fuerza que la del emblema de Solórzano (donde Anaxágoras ya aparece descubierto) y que la de Jacques-Louis David, se ajusta mejor que ésta a la anécdota del Queronense. Pericles está caracterizado con sus atributos políticos y militares, con casco y vestido con una túnica blanca bajo su armadura de general y un manto púrpura; su gesto responde perfectamente a la función que le reserva Plutarco en la anécdota: el brazo izquierdo en alto, con la mano abierta y la palma hacia el filósofo, acompaña claramente con el gesto las palabras que presta al cuadro el personaje de Plutarco, para poner fin a la decisión de Anaxágoras. Este se encuentra recostado sobre la cama, vestido (como el de Solórzano) y dirige su mirada hacia Pericles, mientras con la mano izquierda tira suavemente (ha desaparecido el encrespamiento de la mano del cuadro de David) hacia abajo del manto para dejar al descubierto su cara (tal como dice Plutarco) y con la derecha señala la lámpara; la lámpara, como en David, es también una *lucerna* e, igualmente apagada, se encuentra sobre una mesita de época junto a algunos utensilios entre los que llamo la atención sobre una vasija alta y un

cuenco o tazón; junto a la mesita y la cama hay un recipiente cerrado granate, aparentemente de piel y destinado a guardar los rollos del filósofo, de los que dos están por el suelo, cerrados y montados perpendicularmente uno sobre el otro. Aprovechando tal vez el recurso de David, la luz se proyecta sobre Anaxágoras desde la espalda de Pericles, posiblemente simbolizando también su descuido con respecto al amigo. En general la escena, pese a la tensión contenida de Pericles, respira serenidad y equilibrio en toda su composición, haciendo honor al estilo neoclásico en el que se enmarca el cuadro, ya que Brenet renunció pronto a su formación en el estilo rococó para abrazar la orientación neoclásica de Nicolas Poussin. Como fondo, obsérvese (pues volveré sobre ello más adelante) una cortina verde que da unidad a toda la escena y que, fijada por su parte superior con cuatro nudos al muro de la habitación forma tres suaves ondas y (como se observa bien en la parte central que corresponde a los dos personajes) largas líneas de arrugas que convergen hacia el vértice que es el punto de sujeción.

Comparte algunos de sus rasgos el cuadro de Perrin (fig. 5), en el que Pericles con menos ímpetu, pero también con un gesto más de amigo que de general (la ausencia de casco tal vez va en esa línea), muestra su preocupación por el maestro, tratándolo de envolver cariñosamente con sus dos brazos extendidos al mismo tiempo hacia él en

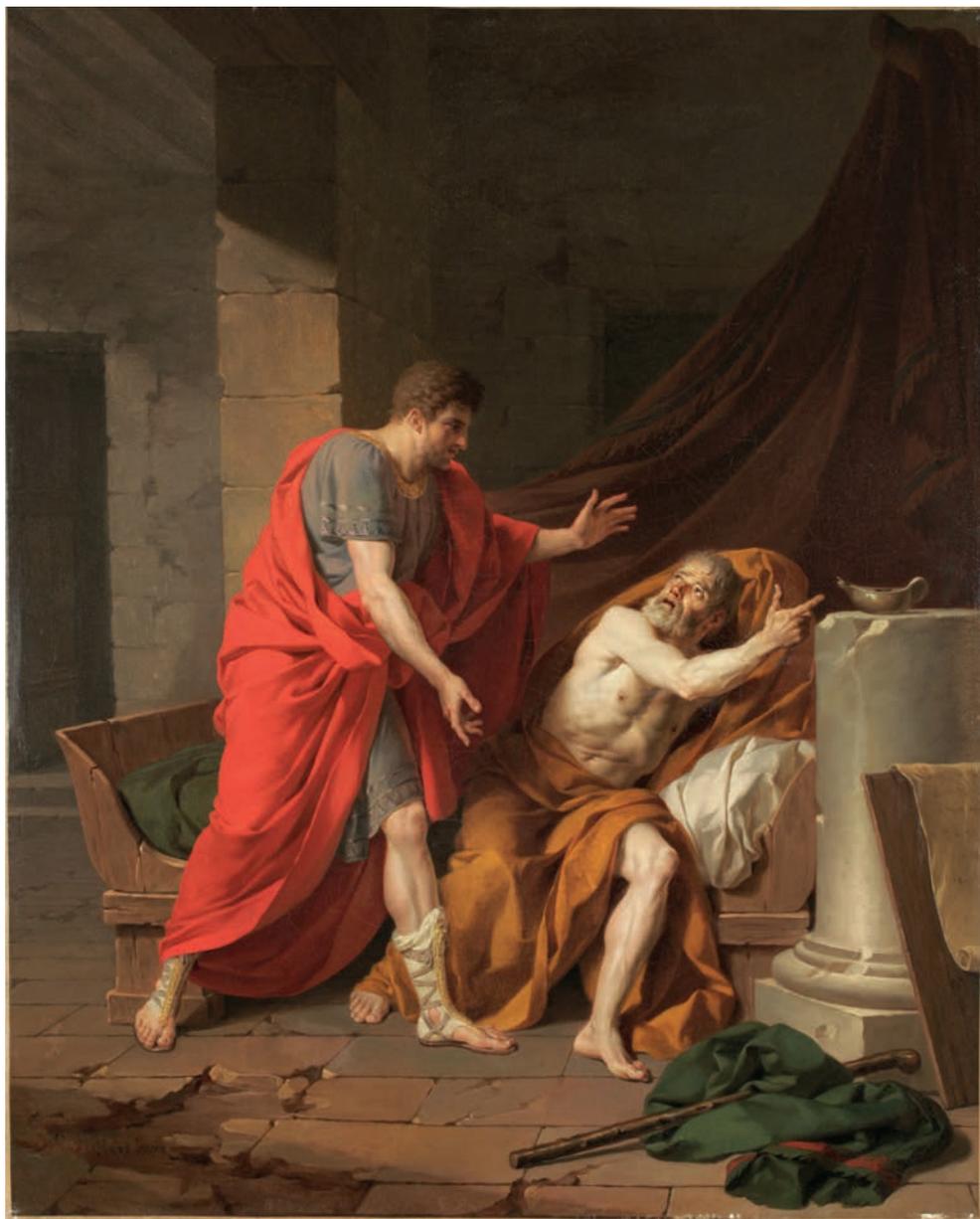


Fig. 5. “L’amitié de Périclès pour Anaxagore” (óleo, n^a 775 du Salon de 1791). Charles Nicaise Perrin. Cliché J. Faujour/Musée Girodet, Inv. 989.6. Foto cortesía del Museo

forma de V. Como en el caso de Brenet, parece estar hablando, pero sus palabras más que ordenar (a diferencia del gesto de mano alzada que las acompaña en el Pericles del cuadro anterior), tratan de persuadir con razones al filósofo, hacia el que se adelanta serenamente y sin estridencias. Ni hay casco en el personaje ni hábitos militares, sino tan solo una túnica, que lo caracteriza como político y un manto rojo, en lo que coincide con el de Brenet. Anaxágoras ya no está tumbado en la cama ni vestido, sino que, con el torso desnudo, sus piernas, a medio cubrir por el manto, se apoyan en el suelo y él queda sentado en el borde de la cama, sobre los pies desnudos, mirando a Pericles de abajo arriba y señalando con su mano derecha (la izquierda no se ve, sino que probablemente levanta el manto por detrás de la cabeza) la lámpara. Como es habitual desde el cuadro de David y de Brenet, está apagada y colocada sobre un trozo de columna (motivo más clásico que el pedestal de David y la moderna mesita de Brenet), a cuyo pie vemos un bastón y un manto verde oscuro tirado por el suelo⁹; pero todo el protagonismo de la composición se orienta hacia la lámpara, vértice del ángulo formado por dos líneas oblicuas: la superior va desde

la cabeza de Pericles hasta ella, pasando por la mano derecha del político y el borde superior del manto sobre la cabeza de Anaxágoras; y la inferior parte del pie derecho de Pericles y cruzando la rodilla derecha del filósofo, sube por el ángulo que forma el torso con el manto que cubre su muslo izquierdo para, continuando por uno de los pliegues del manto y el marmol roto de la columna, acabar en la base de la lámpara. La cortina del fondo, que arranca del antebrazo, inicia un ascenso, en paralelo con la línea inferior del ángulo antes comentado y, con sus grandes pliegues elevándose hacia otro vértice situado en la parte superior derecha, marca la vertical de la lámpara, dando así cierta proyección optimista al encuentro de los dos amigos. Ambos están iluminados ahora (pero todavía menos Pericles y más Anaxágoras) por una luz que entra ligeramente hacia el costado (no a la espalda) del político y hacia la cara, el torso, el brazo y la pierna descubierta del maestro, cuyo mayor protagonismo queda resaltado de ese modo. Por último, también en ese borde derecho del cuadro, hacia el que tiende toda la composición, se despliega, sobre una tabla apoyada en la columna, un rollo escrito, símbolo de la profesión del filósofo.

⁹ Como señala MICHEL, 1989, p. 17, “la colonne rompue est l’emblème séculaire de la Force ou de la Fermeté, par allusion a Samson, qui brisa celles du Ternple”. En cuanto al bastón y al manto, se asemeja así Anaxágoras al filósofo cínico Diógenes (cf. MICHEL, 1989, p. 18), reproduciendo los rasgos que Ripa atribuía a los filósofos, voluntariamente pobres, con la cabeza descubierta, el cuerpo casi desnudo y los pies descalzos (p. 75 del vol. III de la edición publicada por Piergiovanni Constantini, en Perugia, 1765).

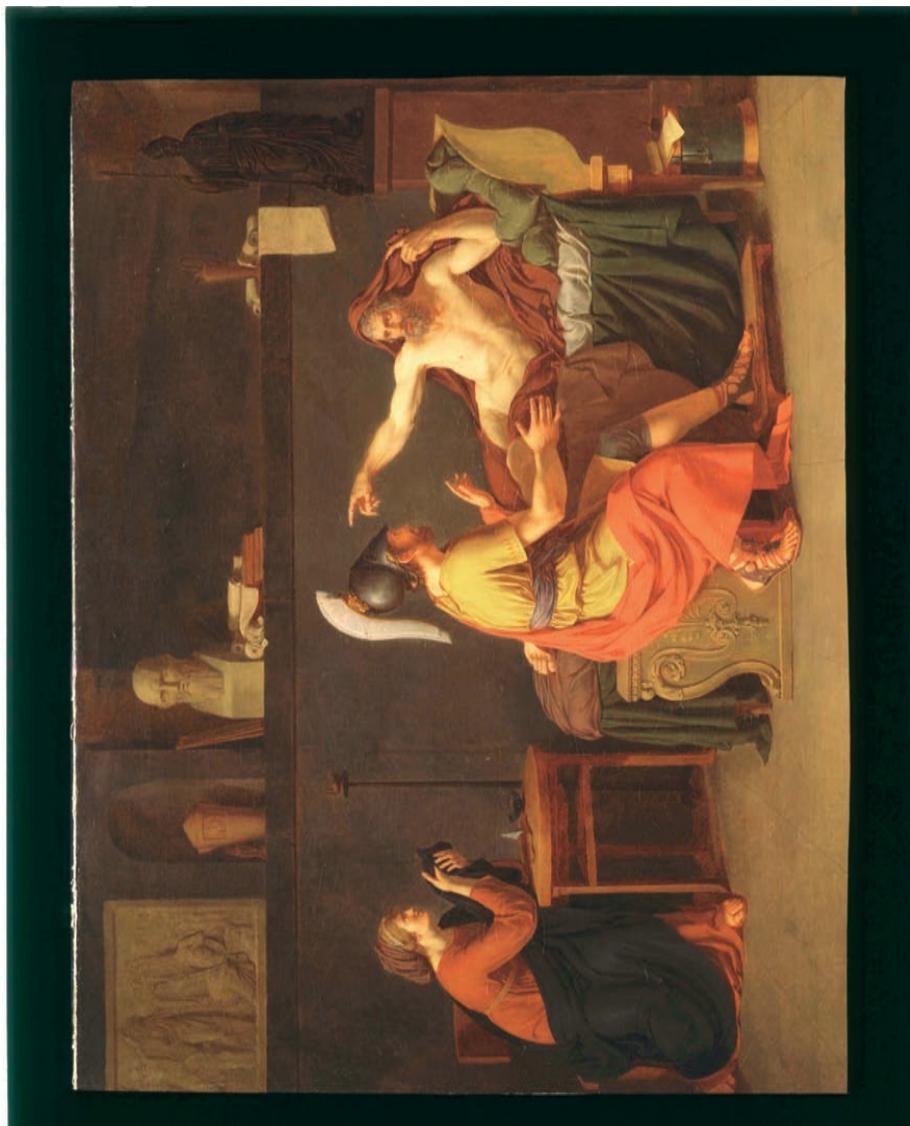


Fig. 6. Anaxagore et Périclès (óleo 76cm x 98cm, Salón de 1793, nº 386). Augustin-Louis Belle.

Foto cedida por The Matthiesen Gallery of London.

En cuanto al óleo (más famoso) de Augustin-Louis Belle, presentado a los Salones de 1793 (fig. 6) y 1796 (versión mayor, de 276cm x 243 cm, expuesto en el Louvre, Inv. 2397), apuesta definitivamente por la serenidad frente a la fuerza expresiva del de Brenet, aunque vuelve a marcar las distancias sociales entre el político-militar y el filósofo al cubrir de nuevo a Pericles con su casco. Belle combina también acertadamente las acciones indicadas en el texto de Plutarco (petición de Pericles, aquí sentado a los pies del lecho, y palabras y gesto de Anaxágoras, que, como en Brenet, se descubre al mismo tiempo la cabeza); pero la composición ha dado lugar a pretendidos simbolismos que remarcarían el enfado del maestro por el abandono de su discípulo. En efecto, el brazo derecho del sabio está levantado y señalando a la altura del casco de Pericles, aparentemente ignorando la lámpara, lo que ha llevado a Azoulay a sugerir que tal vez Anaxágoras indica a Pericles que salga de la habitación¹⁰. Nada más lejos. La lámpara en realidad se encuentra en alto, sobre un largo pie metálico (probablemente innovación de este pintor por las necesidades compositivas a que nos estamos refiriendo), como ocurrirá en las pinturas conservadas del XIX (al menos en la de Menjaud y Odorico Politi) y queda a la altura del índice de Anaxágoras que la señala con su dedo

mientras pronuncia su famosa frase para Pericles, siendo, en esto y así, tan fiel al texto de Plutarco como artistas anteriores. En cuanto al casco, llamo la atención sobre los siguientes detalles: es liso (sin adornos) y el penacho sale de una esfinge (concesión quizás a la egiptomanía de la época, conciliable con la tradición griega del monstruo).

El cuadro de Belle es, por otra parte, más rico que los de sus coetáneos en detalles simbólicos relacionados con el sentido de la escena plutarquea y con la filosofía de la naturaleza por la que fue famoso Anaxágoras. En primer lugar (fig. 7), detrás de Pericles hay una mesita con un pequeño bol de cerámica (no una lámpara) y una barra de pan con un cortador metálico clavado en el centro (como para partirlo en dos trozos); delante hay sentada una joven (que se ha interpretado como una sirvienta de Anaxágoras que lo ayuda en su enfermedad) vestida de rojo con un manto negro entre sus manos y que dirige su mirada con cierta melancolía hacia arriba, en mi opinión hacia la lámpara y no hacia Anaxágoras como se lee en algunas descripciones. La mesita con el pan y el cuenco, la mujer y la lámpara forman así un conjunto autónomo al margen y detrás del encuentro de los dos “amigos” que interpretan el texto de Plutarco. Pienso que estos detalles permiten sugerir una intención

¹⁰ 2014, p. 190 (“Anaxagoras’s extended arm was highly symbolic; it was as if the philosopher was bidding the stratēgos to exit from the scene”).



Fig. 7. Detalle de la figura 6 (¿Alegoría de la Amistad?).

alegórica por parte del pintor, una alegoría de la amistad fallida en las relaciones entre maestro y discípulo que es el tema principal de la anécdota. A ello apunta la tristeza de la joven, su mirada hacia la lámpara apagada (aunque, el detalle deja ver en ella un punto rojo, luz tenue como símbolo de que la amistad no está totalmente apagada) y tal vez el pan no partido del todo y un solo cuenco (no dos) como para dar a entender (pan y agua o vino son símbolo de lo que comparten los amigos) una amistad incompleta.

En cuanto al resto de los elementos que habitualmente figuran en otros pintores (hasta ahora en David, Brenet y Perrin), Belle mantiene a la derecha y al pie de la cama de Anaxágoras el objeto (parecido al de Brenet) para guardar los rollos del filósofo con uno



Fig. 8. Detalle de la fig. 6 (rollo con dibujos astronómicos).

abierto sobre él. Pero enriquece la composición con otros detalles: la estatua de Atenea-Minerva que se eleva sobre un alto pedestal por encima de la cabeza de Anaxágoras sugiere tanto la Atenas clásica donde se produce el encuentro, como la sabiduría del maestro de Pericles. El resto de objetos se encuentra ordenado a lo largo de una repisa que hace la pared del fondo y que va desde la estatua de Atenea hasta el extremo izquierdo (desde la perspectiva del observador) del cuadro, encima justo de la joven que he interpretado como alegoría de la amistad. De esos elementos me resultan especialmente

interesantes dos detalles: uno es el rollo desplegado (fig. 8) que cae entre la estatua y Anaxágoras y que alude a la dedicación científica (astronómica) del filósofo, pues se distingue al menos una representación del Sol (en la parte superior izquierda del rollo desplegado) y dibujos en el centro alusivos quizá al diseño del cosmos. El otro detalle (fig. 9) es más importante, ya que no se trata de un busto de Sócrates ni de ningún otro filósofo ateniense (como se ha sugerido alguna vez¹¹), sino de Anaxímenes, cuyo nombre en griego está escrito (al menos esa es mi interpretación) en la base del busto. Y Anaxímenes no sólo es el que con



Fig. 9. Detalle de la fig. 6 (busto de Anaxímenes)

¹¹ En la descripción de la página web sobre el cuadro de la Mathiesen Gallery (http://matthiesengallery.com/work_of_art/anaxagores-and-pericles), tal vez tomada de ROSENBERG, 1974, p. 255 y 1989, pp. 852-853.

su teoría del aire dio origen a las doctrinas meteorológicas que hicieron famoso a Anaxágoras¹², sino que fue considerado su maestro¹³. Su presencia aquí con los escritos, cerrando el espacio de la repisa que abría la estatua de Atenea y que enmarca por la parte superior el encuentro de Pericles y Anaxágoras, además de subrayar la relación entre maestro-discípulo que asocia a estos, hace honor a la fidelidad de Anaxágoras hacia el viejo maestro al que mantiene presidiendo su habitación y da unidad a las dos escenas compositivas del cuadro: la del encuentro y la de la joven ante la mesa; de hecho, la mirada de esta se prolonga después de la lámpara hasta el busto de Anaxímenes, vértice superior del triángulo que se forma con la joven y el filósofo.

En cuanto a los otros objetos que figuran sobre la repisa, a la izquierda del busto de Anaxímenes, la fotografía del cuadro, pese a su calidad, no permite una interpretación definitiva, aunque sí podemos formular alguna hipótesis, a falta de la observación directa del cuadro.

El primero parece ser un vaso funerario (fig. 10) que podría relacionar-



Fig. 10. Detalle de la fig. 6
(vaso funerario).

se con la decisión de Anaxágoras de dejarse morir de hambre¹⁴. En el relieve que figura en la parte más ancha de la urna se distinguen vagamente una gran imagen femenina a la derecha y, al menos, otras tres (tal vez masculinas) a la izquierda, una más pequeña de pie junto a la femenina y otras dos sedentes (la mayor de frente y la de la izquierda mirando hacia la derecha). Propongo (con las lógicas reservas) dos hipótesis que tienen que ver con Anaxágoras

¹² Tema que forma parte esencial del relato de Plutarco concerniente al magisterio de Anaxágoras sobre Pericles, como puede verse en nuestro comentario de esta anécdota (PÉREZ-JIMÉNEZ, 2018, en prensa).

¹³ Por ejemplo, D.L., II4: Θαλοῦ μὲν γὰρ Ἀναξίμανδρος, οὗ Ἀναξιμένης, οὗ Ἀναξαγόρας, οὗ Ἀρχέλαος, οὗ Σωκράτης ὁ τὴν ἠθικὴν εἰσαγωγόν (= “Pues de Tales fue discípulo Anaxímanandro, de este Anaxímenes, de éste Anaxágoras, de éste Arquelaos, y de éste Sócrates, que iontroudujo la ética.”).

¹⁴ Debo esta sugerencia a la Dr^a Eva Falaschi, de la Scuola Normale Superiore di Pisa, Le agradezco a ella y al Prof. Carlos Alcalde-Martín la lectura previa del manuscrito y algunas otras interesantes observaciones, relacionadas, en este caso, con el segundo objeto.

y/o Pericles. Una es que se trate de una escena relacionada con el estudio de Fidias: la imagen de la derecha correspondería a la estatua de Atenea Parthenos, pudiendo ser los otros personajes la estatua de Zeus¹⁵, un joven esclavo o ayudante y el escultor o Pericles. La otra, más verosímil, es que tenga relación con el mito de Prometeo, representando la figura femenina (mayor) a la diosa Atenea, las otras dos a Prometeo (lo que parece un palo en su mano izquierda podría ser la cánula del fuego) y el hombre modelado por él; y, la de la izquierda, probablemente a Zeus observando la escena. Junto al vaso hay

lo que parece una estatua hierática, que se adecua a la egiptomanía de la época.

El otro objeto pintado es una tablilla de mármol o cerámica con una escena también en relieve (fig. 11), de interpretación más clara. En el centro está sentado Prometeo (tal vez con la antorcha del fuego). La imagen pequeña femenina, que hay sobre él y que parece ofrecer una jarra podría ser Pandora. La figura femenina que hay a la izquierda es una diosa (sin duda Atenea, con peplo y con casco); Entre la diosa y Prometeo se adivina una figura pequeña que puede ser el hombre de pie sobre las piernas del Titán (la pierna izquierda casi pegada



Fig. 11. Detalle de la fig. 6 (placa con relieve).

¹⁵ La identificación con Zeus me es sugerencia de Eva Falaschi. Por otra parte, la representación del estudio de Fidias no es ajena a la pintura histórica del XVIII-XIX: un tema similar (la visita de Pericles al estudio del escultor) sería motivo de un cuadro de Louis Hector Leroux (1883) en que aparece también la estatua de Atenea.

a la antorcha). Si así es, el conjunto reproduce con bastante parecido, pero en espejo, la versión tardía del mito de Prometeo modelando al hombre con ayuda de Atenea que impone su mano sobre la cabeza para dotarlo de inteligencia del sarcófago de Prometeo del Museo del Prado y del sarcófago Albani del Museo Capitolino (fig. 12a y b). El pintor puede haber incluido dos detalles adicionales de la historia: sobre la supuesta cabeza de Prometeo hay una figurita femenina, adornada que extiende su mano hacia una posible jarra y que sería Pandora; y, en cuanto al desnudo

masculino, un gigante o un titán con los brazos abiertos, detrás de la diosa, tal vez sea el propio Prometeo, pero ahora encadenado a la roca. La representación del mito tanto aquí como en el vaso funerario (si se acepta mi interpretación al respecto) estaría justificada por tratarse de un tema querido para la filosofía del siglo V a.C. y que utilizó el propio Anaxágoras; y, si la escena del vaso tiene que ver con la estatua de Atenea de Fidias, no debemos olvidar que, por lo que nos dice Pausanias, la historia de Pandora estaba representada en la base de esa estatua¹⁶, con lo que



Fig. 12a y b. Creación del hombre por Prometeo con la ayuda de Atenea (Minerva) de dos sarcófagos romanos: a) Museo del Prado, inv. E00140 (c 185 d.C.) y b) Museo Capitolino, MC 329 (III d.C.).

¹⁶ Paus., I24.7: ἔστι δὲ τῷ βάθρῳ τοῦ ἀγάλματος ἐπειρασμένη Πανδώρας γένεσις. πεποιήται δὲ Ἡσιόδῳ τε καὶ ἄλλοις ὡς ἡ Πανδώρα γένοιτο αὕτη γυνὴ πρώτη· πρὶν δὲ ἢ γενέσθαι Πανδώραν οὐκ ἦν πῶ γυναικῶν γένος (= “Está representada en la base de la estatua el nacimiento de Pandora. Se dice en el poema de Hesíodo y de otros que precisamente Pandora fue la primera mujer; y antes de nacer Pandora no existía la especie de las mujeres”).

la escena de la placa sería un adecuado complemento.

Por último, si en la pintura de Belle los gestos de Pericles todavía conservan cierta intensidad en su intento por salvar la vida de Anaxágoras, el del cuadro de Menjaud (fig. 13) no sólo ha perdido esa energía, sino además, como en los de David y Perrin, los atributos de estadista (el de Perrin al menos conservaba las grebas) para convertirse en un contertulio (igual que el de Belle, también

está sentado delante de Anaxágoras) que conversa tranquilamente con su amigo, sin mostrar ningún gesto de prevención. Según he dicho, Menjaud aprovecha las ventajas compositivas de la lámpara de pie que, en este caso, situada entre los dos interlocutores e iluminando una escena en la que no parece estar en tela de juicio la amistad, adquiere el protagonismo que da Plutarco a la anécdota y aumenta la serenidad neoclásica de la composición: se logra así un extraordinario equilibrio del



Fig. 13. Anaxagore et Périclès (Oleo, 1819, 148 cm x 180 cm). Alexandre Menjaud. Musée des Beaux-arts - Ville de Draguignan (desde 1872). Reproducción autorizada por el Museo.

conjunto, donde el filósofo, eso sí, queda ligeramente por encima y hace gala con el gesto del brazo (que a la vez señala y reprende) de su autoridad sobre el político.

Aparte de estas representaciones, evidencia de la fuerza didáctica de la anécdota acorde con las pretensiones ético-políticas de la emblemática del siglo XVII y la importancia que tuvo la biografía plutarquea de Pericles como ideal de conducta para los ideólogos de la Revolución francesa del XVIII y XIX, tengo noticias de otras que no he podido ver, bien por haberse perdido o por no encontrarse expuestas al público ni en museos ni colecciones particulares. Entre ellas (y para confirmar la popularidad del tema en el paso del XVIII al XIX) la visita de Pericles a Anaxágoras fue motivo de

concurso en el *Prix de Rome* de 1799, sección de escultura (*Périclès venant visiter Anaxagore*). Merecieron el primer premio *ex aequo* los relieves de Louis-Marie-Charles-Henri Dupaty¹⁷, y de Antoine Mouton Moutony y el segundo otro de Edme Gaulte. Tampoco he podido localizar un dibujo de Jean-Jacques Lagrenée (“El Joven”)¹⁸, expuesto, como la segunda versión del cuadro de Belle (conservado en el Louvre), en el *Salon* de 1796 (nº 231).

Pero, si en ese *Prix de Rome* la anécdota se propuso para el concurso de escultura, la Academia de Bellas Artes de Brera (Milán) organizó, a su vez, con la misma temática en 1818 otro *Concorso di I classe di Pittura*¹⁹

¹⁷ Que al parecer no se conserva (cf. CAREL, 2015, p. 117), como tampoco tal vez los otros trabajos.

¹⁸ *Collection des Livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800. Exposition de 1796*, Paris, 1871, catalogado como dibujo con el nº 231 y en cuya descripción se indica también que la lámpara está apagada: “Anaxagore, voulant faire comprendre à Périclès qu’il l’abandonnait dans son malheur lui montre sa lampe qui s’êteint faute d’huile”.

¹⁹ Se presentaron 6 trabajos al Concurso, cuyo Programa, bajo el título *La lucerna di Anassagora*, se formulaba en los siguientes términos: “Anassagora, ridotto all’estrema indigenza e colla testa coperta, assistito da uno schavo e circondato da poche e vili suppellettili frammiste a qualche istromento delle arti e scienze da lui coltivate, sta disposto a terminare una vita infelice e cadente; al dolore e alle preghiere del di lui amico Pericle, che dopo lungo tempo visitatolo in tale stato, tenta rimoverlo dall’atroce sua determinazione, si scopre Anassagora, e mostrandogli il tristo lume di una lucerna prossima a estinguersi per mancanza di alimento, gli dà ad intenderte acutamente la parità del caso a cui egli trovasi ridotto” (texto citado por Salvi 1984, p. 557). Participaron en el Concurso 6 cuadros, obteniendo el primer premio el de Politi, que figuraba como sexto, con el epígrafe *Povera e nuda vai, filosofia*. El juicio de la Comisión elogia la composición, el manejo de la luz y el cuidado del dibujo como virtudes que compensan el “notabile difetto fra piccoli altri di aver soverchiamente sacrificata la figura di Pericle”. Las otras

en el que obtuvo el primer premio el italiano Odorico Politi con *La lucerna di Anassagora*, conservada como patrimonio de la Institución (figs. 14 y 15)²⁰ y fuertemente inspirada por la pintura y escultura romana. El cuadro sigue, en algunos aspectos, los recursos compositivos de Belle: ambos personajes están sentados frente a frente conversando (en este caso, como en el de Belle, Pericles aparece cubierto con el casco de general) y la lámpara está igualmente sobre un pie de metal; pero, a diferencia de la obra ya mencionada de Menjaud del año siguiente, Politi rompe la armonía de la composición desplazando la lámpara a la derecha de ambos personajes, según se mira por el observador. Igual que Solórzano y Belle, este óleo incluye un tercer personaje junto a la lámpara, aunque ahora no se trata ni de un niño ni de una mujer, sino de otro anciano que contempla de pie la escena y que no tiene función alguna, ya

que la lámpara no está en su mano, sino sobre el pie metálico. Cumpliendo con el programa propuesto del Concurso, debía tratarse de un esclavo que cuida de Anaxágoras en su enfermedad. Sin embargo, pienso que la intención de Politi fue otra, más adecuada al verso de Petrarca elegido como epígrafe; pues con esta figura establece el pintor una fuerte oposición entre la riqueza del poder político (representada por el manto purpúreo de Pericles) y la indigencia material del filósofo. En mi opinión, con este tercer personaje Politi no piensa en un esclavo, sino en otro filósofo (compañero y amigo de Anaxágoras), posiblemente inspirado por las palabras con que Cesare Ripa describe la voluntaria pobreza de los filósofos en su explicación de la filosofía: “Povera, e nuda vai Filosofia, non tanto per necessità, quanto per volontà; come Socrate, e Apollonio, che andavano vestiti di sacco brutto, scalzi, col capo scoperto”²¹. Vemos, en efecto,

obras presentadas lo hacían con los siguientes epígrafes (según el original manuscrito cuya lectura agradezco a la responsable del Archivo Storico Accademia di Brera (ASAB), Maria Piatto): *Non habet infelix Numitor; quod mittat amico Quintiliae, quod donet, habet* (n° 1); *On apprend par experience* (n° 2); *Semplice ed uno il tuo soggetto sia* (n° 3); *Ove la gloria alle bell' opere è sprone* (n° 4); y *Turpe fuit vinci, quam contendisse decorum est* (n° 5). El juicio es en general muy negativo para cuatro de ellas y sólo merece elogios en lo que se refiere a la composición y a la ejecución del claroscuro y de la cabeza de Anaxágoras la que figura como número 2, aunque no suficiente para superar los méritos de Politi (nota de archivo fechada el 29 de julio de 1819).

²⁰ Agradezco a la Prf. Chiara Nenci, conservadora de los fondos artísticos de la Accademia di Brera, su inestimable ayuda tanto para ver personalmente el cuadro, como para permitirme fotografiar algunos detalles del mismo, así como el grabado correspondiente al premio (fig. 12) y autorizar la reproducción de los mismos. La imagen de conjunto (fig. 11) reproduce la foto del cuadro, tras la restauración de 2005. Debido al oscurecimiento del óleo, algunos detalles son difíciles de captar en el original, por lo que he preferido reproducir también el grabado.

²¹ cf. supra, nota 9.



Fig. 14. La lucerna di Anassagora (óleo 228cm x 166cm, 1818). Odorico Politi.
Imágen cedida por la Accademia di Belle Arti di Brera (Milano).



que tanto Anaxágoras como el esclavo están descalzos y semidesnudos (detalle que se aprecia mejor en el grabado) y éste con la cabeza descubierta, tal como dice Ripa²². Además, con su actitud y gestos parece intervenir también en la conversación, y su figura queda en la composición por encima de la de Pericles y del propio Anaxágoras, algo extraño,

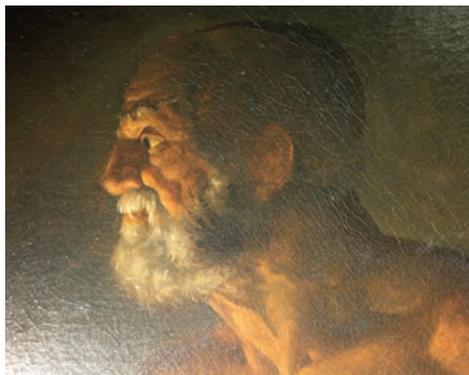


fig. 16. Detalle (Cabeza del esclavo). Foto del autor por cortesía de la Accademia di Brera.

si se tratara de un esclavo. Por otra parte, tanto la nobleza de sus facciones (fig. 16), como el hecho de estar iluminado por la lámpara cuya llama casi tocan sus manos en sintonía con las de Anaxágoras (fig. 17), simbolizan algo más que la realidad de un simple esclavo.

Y es que, a diferencia de todas las representaciones pictóricas anteriores (la de Menjaud es posterior), la lámpara está encendida y, en este caso, es la única fuente de iluminación de la escena.

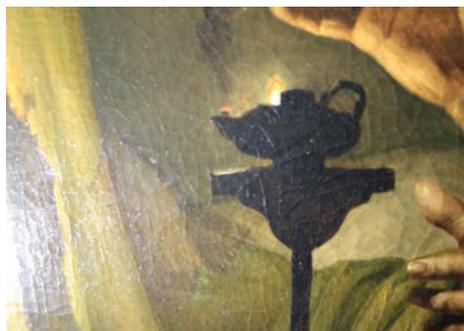


fig. 17. Detalle (lámpara). Foto del autor por cortesía de la Accademia di Brera.



fig. 18. Detalle (Pericles). Foto del autor por cortesía de la Accademia di Brera.

Pericles queda a la izquierda del observador casi perdido en la penumbra

²² Detalle imposible en el caso de Anaxágoras, tanto por exigencia del programa del Concurso, como por la fidelidad al texto de Plutarco.

(fig. 18), lo que más que un defecto tal como opinaba la Comisión es un acierto más del pintor, pues se establece una oposición entre la amistad de los dos ancianos (representada por la luz de la lámpara) y el fallo de ésta que echa en cara el maestro al político. Pericles aparece, igual que en Brenet y en Belle caracterizado con sus atributos de general; pero Politi es original respecto de aquellos: la cabeza del personaje, con casco sin penacho) se ajusta más al modelo escultórico de Cresilas que el pintor pudo ver en cualquiera de las copias romanas que figuran en museos europeos (fig. 19, ya sea el British Museum o, más probablemente, el Clementino Pío del Vaticano).



fig. 19. Detalle del cuadro (cabeza de Pericles) y Busto de Pericles (British Museum). Fotos del autor.

El pintor, valiéndose de la técnica del claroscuro (inspirado en ella por su conocimiento de Tiziano, pero al más puro estilo de Caravaggio y Ribera) subraya el valor ético (representa la fuerza de la amistad) de la luz emitida por la lámpara que ilumina intensamente el torso desnudo del viejo Anaxágoras con la mirada



fig. 20. Detalle del cuadro (cabeza de Anaxágoras). Foto del autor por cortesía de la Accademia di Brera.

dirigida a Pericles (destacamos la fuerza recriminatoria de esa mirada, fig. 20, ante la que la actitud de Pericles, sumido en la oscuridad, refleja con la posición de sus brazos y manos cierto sentimiento de culpa y justificación, *supra* fig. 18). Igual que en el texto de Plutarco y en prácticamente todas las representaciones pictóricas comentadas, Anaxágoras levanta ligeramente el manto de su cabeza con el brazo derecho para mirar a Pericles y, con un giro envolvente del brazo izquierdo (de gran valor simbólico también), señala con su mano la lámpara. Se completa el cuadro con otros dos detalles. Sobre Pericles vemos (oscurecido por el tiempo en el óleo, pero con claridad en el grabado) los utensilios habituales desde Brenet (vasija y cuenco) sobre una repisa que recuerda la introducida por Belle en su cuadro. Y, cumpliendo con los dictados del programa, Politi ha colocado los instrumentos científicos (esfera armillar, compás y escuadra, fig. 21 y, con más claridad, véase fig. 15) en la parte inferior del óleo, junto a los pies de Anaxágoras

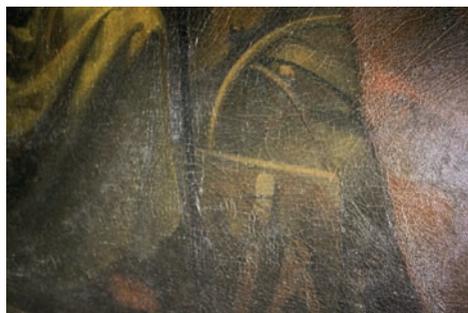


fig. 21. Detalle del cuadro (instrumentos científicos). Foto del autor por cortesía de la Accademia di Brera.

y el “esclavo”, apuntando también con este detalle a su consideración de aquél como otro filósofo de la naturaleza (ya sea que su intención fuera representar a Anaxarco, Parménides o incluso, en un anacronismo evidente pero, si así fuera, de un altísimo valor simbólico, al propio maestro de Anaxágoras, Anaxímenes (lo que no deja de ser una atractiva especulación).

Me consta también la existencia de otro cuadro que no he podido ver y que con el título “Périclès chez Anaxagore”, fue expuesto por el discípulo de Jacques-Louis David, Louis-Alexandre Péron en el *Salon* de 1848²³, canto de cisne de la pintura neoclásica para nuestro tema.

Por último, todavía encontramos una noticia artística en 1888 sobre la anécdota de la lámpara de Anaxágoras como motivo escultórico. En este caso, el académico Émile Guimet, encargado de leer el informe con su decisión sobre

el concurso Louis Dupasquier (Lyon) de escultura de ese año, comenta los méritos de los dos aspirantes, Pierre Devaux (de 23 años) y Jean-Marie Barcet (de 24). Al hacerlo, refiere los méritos previos de ambos concursantes y, a propósito del segundo, confiesa haber visto su maqueta de un bajorrelieve cuyo tema es precisamente el encuentro de Pericles con Anaxágoras. El comentario es crítico, incluso bastante irónico a veces:

A priori j’y ai reconnu Jésus ressuscitant Lazare ; mais, renseignement pris, il s’agissait de Périclès allant voir Anaxagore pour le décider à renoncer à la mort. ... On comprend que le manteau entr’ouvert du moribond peut se confondre avec le linceuil du ressuscité. Mais le vrai motif d’erreur c’est que les figures ne sont pas grecques. Lorsqu’on veut être sculpteur il faut être familiarisé avec l’antiquité, cette grande initiatrice du beau ; il faut vivre avec Homère et Plutarque ; il faut connaître Périclès, au moins de vue ; autrement on est mal armé pour le bon combat.

Pero luego, para suavizar esa crítica tan irónica a la realización temática, el Sr. Guimet subraya los méritos técnicos del conjunto, para no desmerecer totalmente en su decisión de conceder el premio a Barcet, acomodándose al sentir general de los demás miembros de la

²³ MULTAUT, 1856, p. 16.

Academia²⁴. Pese al juicio escasamente positivo de este trabajo, para nosotros al menos tiene el mérito de que atestigua la vitalidad (ya durante un siglo, como hemos visto) de la anécdota de Plutarco en el arte francés y el respetuoso fervor de los académicos por los clásicos griegos, cuyo conocimiento recomiendan encarecidamente a los jóvenes artistas. Y no resultaría muy arriesgado suponer que (por la confusión con Lázaro y Jesús a que se refiere Guimet) Barcet hubiera inspirado su boceto en el cuadro poco conocido de David (fig. 3) cuyo escuálido Anaxágoras con el manto parecido a un sudario bien podía pasar por el resucitado.

3

Mención aparte merecen los relojes franceses coronados por personajes y escenas históricas o mitológicas que, con una tradición que remonta al rococó de comienzos del XVIII²⁵, se pusieron de moda durante el XVIII y XIX. Por lo que a nuestro tema se refiere, se conoce más o menos bien la historia de un reloj

vendido en 1835 por Chopin & Melon, que fue enviado al gran Trianon en 1838: inventariado entre sus objetos en 1839 (GT 2146), aparece todavía catalogado sobre la chimenea del *Cabinet du travail* del gran Trianon en 1886²⁶ y en 1910 fue enviado al Château de Rambouillet (R1353), encontrándose hoy en el Mobilier National (AMN inv. B, 1894, n. 534)²⁷. El reloj en cuestión representa el encuentro entre Pericles y Anaxágoras, aunque falta la figura de Pericles y la lámpara; otras deficiencias de esta pieza serán comentadas a continuación, cuando describamos otro reloj, muy bien conservado, de comienzos del XIX²⁸, que ofrece la escena del encuentro completa (fig. 22). Fue diseñado y cincelado por el artista François-Aimé Damerat y fundido por Étienne-Louis Forestier. Sus medidas son 67cm (altura), 56 cm (anchura) y 20 cm (profundidad). Al parecer se trataba de un encargo del general de Napoleón Louis-Gabriel Suchet²⁹; este objeto se presentó por la Galerie Michel-Guy Chadelaud de Paris en el *Salon international des beaux-*

²⁴ *Mémoires de l'Académie royale des sciences, belles-lettres et arts de Lyon. Section des lettres et arts*, 26 (Paris, 1889), pp. 351-358.

²⁵ El primero que fabricó relojes con figuras alegóricas o mitológicas de relevancia artística fue Charles-André Boulle (1642-1732) con el motivo de la lucha entre Amor y Chronos por el gobierno del mundo (c. 1712-1720). Cf. NIEHÜSER, 1999, pp. 6-27).

²⁶ Cf. ALEXANDRE MONAVON, p. 5, nº 16.

²⁷ Véase la descripción de DUPUY-BAYLLET, 2006, p. 93, con reproducción de la imagen en p. 185.

²⁸ c. 1803-1805.

²⁹ Se conserva la oferta hecha el 27 de mayo de 1807 a este general por el comerciante Lucien-François Feuchère: « Anaxagore et Périclès étant du prix de 2 900 francs », aunque no sabemos si lo compró o no.



Fig. 22. Anaxagore et Périclès (reloj neoclásico francés, 1803-1809). Diseñado por François-Aimé Damerat. Reproducción autorizada por la Galerie Michel-Guy Chadelaud de París.

arts et antiquités de Dubayy, celebrado en 2007 (21-24 de noviembre)³⁰. La composición de la escena, con algunas variantes (probablemente motivadas por economía de espacio y funcionalidad escultórica), sigue, en mi opinión, el modelo del cuadro de Brenet (fig. 4), aunque la desnudez de Anaxágoras responde a la tradición iniciada por David y hay evidentes influencias también del cuadro de Belle. Pericles está a la izquierda del observador, vestido de general y con casco adornado con la figura de Escila, coronado en su parte superior por una esfinge, de la que sale el penacho (igual que en el casco pintado por Belle). Se dirige hacia Anaxágoras con el brazo izquierdo levantado, en ademán de exigir al sabio que deponga su actitud (como el de Brenet); sobre ese brazo cae (a ambos lados) el manto, extendiéndose hasta la espalda. El filósofo está reclinado en una litera, totalmente desnudo, con el tronco levantado (haciendo ángulo recto con las piernas). Mira hacia Pericles mientras con la mano derecha se alza un manto (tal como dice Plutarco) que no cubre más que la cabeza y la espalda; y con la izquierda, apoyada a lo largo de la curva del respaldo de la litera, señala la lámpara. Ésta (una *lucerna* como en todos los cuadros del XVIII-XIX) está colocada en un pedestal cuya cara externa, en forma

de trapecio, sirve de fondo (su pátina de dorado es algo más oscura que el resto de la pieza) a una imagen femenina (fig. 23) que, a mi juicio, es (igual que proponía en mi descripción del cuadro de Belle) una alegoría de la amistad; pero, en esta ocasión, está tomada de la *Iconologia*



Fig. 23. Detalle de la figura 21.

³⁰ Agradezco a Mme. Caroline Crouzet su gestión del permiso de reproducción concedido por M. Michel-Guy Chadelaud. El reloj fue subastado por ARTEMISIA Auctions de París el 17 de junio de 2014 de cuya descripción, realizada por Jean-Dominique Augarde (<https://www.auction.fr/en/lot/importante-pendule-en-bronze-cisele-et-dore-representant-6081803#.WjKsvkvllmN>) hemos tomado algunos datos de su historia y descripción técnica.



Fig. 24. Alegoría de la Amistad (Cesare Ripa).

de Cesare Ripa³¹ (fig. 24). En efecto, el italiano describe la Amistad como una mujer de pie, con el torso vuelto hacia su derecha (enseñando casi el hombro izquierdo y el pecho desnudo (como en la figura del reloj) y la mano derecha dirigida hacia el corazón:

*Donna vestita di bianco, ma rozamente. Mostri quasi la sinistra spalla e il petto ignudo. Con la destra mano mostri il cuore...*³².

El detalle que reproducimos de esta imagen nos permite adivinar sobre la mano abierta que la mujer tiene en el pecho la curva superior de un objeto, que podría ser un corazón, con lo que la influencia de la alegoría de Ripa se

confirmaría. Además, lo que parece ser un tronco de árbol (con posible enredadera de vid) que remata toda la parte derecha del cuerpo de la figura podría reproducir el olmo seco circundado de vid a que hace referencia Ripa en su comentario:

*Abbraccia finalmente un Olmo secco circondato de una Vite verde, accioche si conosca, che l'Amicitia fatta nelle prosperità, deue durar sempre...*³³.

El basamento sobre el que reposan el pedestal y las patas de la litera está dividido por el reloj central en dos paneles rectangulares con relieves alusivos a la relación entre los personajes y a la ocasión de la anécdota. El de la derecha del ob-

³¹ p. 86 del vol. I de la edición publicada por Piergiovanni Constantini en Perugia, 1764.

³² *Ibidem*.

³³ *Idem*, p. 87.

servador (que ocupa el espacio entre las 3 y las 6 del reloj) ofrece una clase de astronomía de Anaxágoras (ya maduro) a Pericles joven e imberbe (fig. 25). El joven, de rodillas y meditabundo, con el brazo izquierdo y el codo derecho sobre un bloque (¿de mármol?) cúbico, mira atento las figuras (un compás, un triángulo y dos líneas rectas) que hay sobre una

placa rectangular apoyada con ángulo de aproximadamente 45° en el suelo y en el bloque; hacia ella señala, mientras explica su contenido, Anaxágoras, con barba e inclinado hacia adelante, elevándose por encima del discípulo, como corresponde a la autoridad del maestro. El otro panel (fig.26), cuya anchura va desde las 6 hasta las 9 del reloj, pertenece a los pre-



Fig. 25. Detalle de la figura 22 (Clase de astronomía de Anaxágoras a Pericles).



Fig. 26. Detalle de la figura 22 (Pericles recibe la noticia de la enfermedad de Anaxágoras).

liminares de la anécdota: Pericles, con barba, sentado en un sillón delante de una mesa sobre la que se encuentra el casco (en este relieve la superficie parece lisa y el penacho no sale de la esfinge, sino de dos soportes cilíndricos igual que en el casco de Brenet) y el manto extendido y cayendo hasta el suelo. El general está vestido de militar y gira el torso hacia el frente y la cabeza hacia su derecha, mientras apoya el brazo izquierdo extendido sobre la mesa hasta el casco y el derecho cogiendo con la mano el brazo derecho del sillón. El giro de la cabeza se debe a que un joven viene a informarle de la decisión de Anaxágoras de dejarse morir de hambre. El joven está en actitud de aproximarse al general con el brazo izquierdo extendido hacia él y señalando con el derecho hacia la calle. Sugiero la posibilidad de que el artista haya buscado una lógica temporal en la disposición de ambas escenas, ya

que la clase de astronomía coincide con la hora más temprana (simbolizando la juventud de Pericles) y la escena del anuncio con la hora más tardía (madurez de Pericles). Así las historias de los dos paneles conducen temporalmente al encuentro de ambos personajes que ocupa la parte superior del reloj, o sea, las doce. Todo el conjunto descrito hasta ahora está sostenido por cuatro lechuzas, símbolo de Atenas, el espacio urbano en que tiene lugar el encuentro. Éstas, a su vez, se encuentran sobre un basamento liso apoyado en cuatro pequeñas peanas cilíndricas. El espacio entre las lechuzas, bajo el reloj y los paneles contiene los objetos profesionales de Anaxágoras, igual que en prácticamente todas las representaciones pictóricas: varios rollos (dos semidesplegados), una esfera sobre trípode y un instrumento triangular (posiblemente astronómico³⁴ o masónico, fig. 27).



Fig. 27. Detalle de la figura 22 (Objetos profesionales de Anaxágoras).

³⁴ Es probable que se trate de una forma muy básica de dioptra (instrumento para mediciones) como me sugieren, con las lógicas reservas, los Dres. Galindo y González, del Real Instituto y Observatorio de la Armada de S. Fernando (Cádiz), a quienes agradezco la información.

El reloj sirvió, como he dicho antes, de modelo para el ejemplar de Versalles, que es más tosco y está en peores condiciones: falta la figura de Pericles y la lámpara, como he dicho y las escenas a ambos lados del reloj son las mismas, aunque cambiadas de posición; hay, en cambio, una esfera armillar con dos libros en la zona posterior a la litera de Anaxágoras y el diseño del conjunto cambia, pues ni aparece el pedestal con la alegoría de la Amistad sobre el que está la lámpara en el reloj de Damerat, ni las lechuzas y objetos que hay debajo del reloj (sus números son romanos, como en el original que copia). Por otra parte, no es todo de bronce dorado, sino que la figura de Anaxágoras, los paneles y los adornos tienen color caoba.

El que sí se ha copiado exactamente del reloj de Damerat es otro ejemplar que guarda el Museo del Hermitage de San Petersburgo. Este se vendió al zar Alejandro I para el palacio del Hermitage por la factoría de Jean-Pierre de Landry, que suministró copias de bronce (entre ellos relojes) a la Corte y la nobleza desde su establecimiento en Rusia en 1801 hasta 1807³⁵. El reloj en cuestión entró en el palacio hacia 1804 (fue restaurado en 1827) y es copia, como decimos, del de François-Aimé Damerat. Hay, no obstante, algunas diferencias entre ambos

que se deben a pérdidas de detalles a lo largo de su historia, salvo el hecho de que los números del reloj de Damerat son romanos (como también en la copia de Versalles), mientras que los del ruso son arábigos (probablemente por su modernización cuando fue restaurado). Por los demás, las diferencias accidentales son las siguientes:

a) El Pericles del Hermitage tiene una espada y el peto de su coraza, coincidiendo con la derecha del bicep, está adornado con un monstruo (fig. 28a), detalles ambos que se han perdido en el reloj de Damerat, aunque quedan huellas de su existencia anterior (fig. 28b).

b) El reloj del Hermitage conserva una pequeña vasija y un cuenco dorados (fig. 28) sobre la superficie del basamento posterior a la litera de Anaxágoras (donde el de Versalles ofrece una esfera armillar), a continuación de los últimos pliegues del manto, que faltan, sin duda también por pérdida, en el de Damerat (éste sí conserva los pliegues del manto).

c) La figura alegórica de la Amistad que hay bajo la lámpara tiene como fondo en el ruso una pátina verde oscura (fig. 29), que puede deberse a oxidación o al proceso de restauración. La del de Damerat es más dorada (fig. 23).

³⁵ Según me informan del Museo, el reloj actualmente está en restauración. No obstante, la Sra. Koltsova me ha facilitado su foto a través de la Prfa. Natalia Arsentieva (Universidad de Granada). A ella y a la Dr^a Natalia Skakun (Investigadora “senior” del Institute for the History of Material Culture, Russian Academy of Sciences, San Petersburgo) les agradezco su ayuda en la localización y acceso a este libro (Para detalles y la reproducción completa del reloj, véase SYCHEV, 2003, pp. 100-101).



Fig. 28a. Detalle del reloj del Hermitage



Fig. 28b. Detalle del reloj de Damerat



Fig. 29. Detalle del reloj del Hermitage
(Sychev, 2003, p. 101)

d) Y, por último, en el ruso ha desaparecido la esfera que hay en la zona inferior entre las lechuzas, aunque se conserva el trípode en que estaba incrustada.

En suma, estas escenas y los distintos soportes en que se difundió la anécdota, demuestran su valor didáctico, ético-político de la mano de Pericles y de su importancia para la ideología democrática propiciada por los revolucionarios franceses de la primera mitad del siglo XIX. Pero, al menos este último objeto y sus

copias³⁶ van más allá en la difusión del texto de Plutarco; pues las dos escenas que enmarcan la esfera del reloj (figs. 25 y 26) reflejan con bastante fidelidad los detalles de los primeros capítulos de la *Vida de Pericles* (*Per.* 4.6-5.1 y 16.8) que han sido objeto de nuestro comentario estilístico en el trabajo ya citado. Si, como decíamos, la composición del encuentro recuerda a Brenet, en la misma dirección apuntan algunos de los detalles que acabamos de describir. Así las cortinas que sirven de fondo a la escena de la clase



Fig. 30a. Detalle del reloj de la clase de astronomía (reloj de Damerat)



Fig. 30b. Detalle del cuadro de Brenet (fig. 4)

³⁶ Resulta extraño que NIEHÜSER, 1999, que recoge en su libro ejemplares en los que se representan personajes históricos como Sócrates, Safo, Escipión y Aníbal, Camilo, o el Juramento de los Horacios, no haga mención de ninguno de estos relojes con el Anaxágoras y Pericles de Plutarco.

de astronomía (fig. 30a), tanto por su disposición como por los nudos que las soportan en su parte superior tienen un gran parecido con las cortinas verdes de Brenet (fig. 30b); y la vasija y el cuenco dorados de la copia del Hermitage (*supra* fig. 29) son sorprendentemente muy parecidos a



Fig. 31. Detalle de la fig. 4

los dos objetos que figuran sobre la mesita junto a la lámpara en ese cuadro (fig. 31).

En cuanto a los cascos de Pericles (fig. 32), el del panel de las 6-9 horas sigue la estructura del casco pintado por Brenet, lo que me permite proponer la hipótesis de que el artista al hacer ambos grabados tuvo a la vista este cuadro; sin embargo, el casco de la figura superior (el Pericles de la escena) coincide en parte (pues aquí se ha enriquecido con decoraciones) con el de Belle, donde como he dicho el penacho sale de una esfinge. No tiene nada de extraño, pues de esta forma resulta más elegante y favorece la función decorativa del reloj.



Fig. 32. Cascos de Damerat, fig. 25-Brenet, fig. 4 (arriba) y de Damerat, fig. 20-Belle, fig. 6 (abajo)

Tan bella y lograda representación en la que no falta un guiño a los apoyos de la masonería a la incipiente república francesa³⁷, me sirve a mí para cerrar estas reflexiones sobre la anécdota con que Plutarco nos plantea el conflicto entre amistad y deber público en un texto original suyo. Sus méritos didácticos y de estímulo visual favorecieron sin duda que se propusiera como tema para los artistas de una época preocupada por los valores éticos y las escenas heroicas de la Antigüedad de las que tanto provecho sacaron en el diseño de la sociedad europea que los dioses nos han dado como lote para nuestra vida.

BIBLIOGRAFÍA

AZOULAY, V.,

- *Pericles of Athens*, Oxford, Princeton University Press, 2014 (trad. de *Périclès : La démocratie athénienne à l'épreuve du grand homme*, Paris, Armand Colin, 2010).

BUCHÉZ, P.-J.-B. & ROUX, P.-C.,

- *Histoire parlementaire de la Révolution française, journal des assemblées nationales, depuis 1789 jusqu'en 1815*, vol. 6. Paris, J. Hetzel, 1834.
- *Histoire parlementaire de la Révolution française, journal des assemblées nationales, depuis 1789 jusqu'en 1815*, vol. 26. Paris: J. Hetzel, 1836.

CAMBIANO, G.,

- "Montesquieu e le antiche repubbliche greche." *Rivista di Filosofia*, 65 (1974) 93-144.

CAREL, M.,

- *Cadmos combattant le dragon. Étude et restauration d'un modèle préparatoire en plâtre et cire sur armatures métalliques*. Charles Dupaty. Début XIXe siècle, Bordeaux, 2015.

CATALOGUE

- *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre et du Musée d'Orsay*. École Française. Annexes et index/ index iconographique sous la dir. de Jacques Foucard, liste des tableaux déposés par le Louvre par Elisabeth Foucart-Walter, Paris, 1986.

DUBUISON, M.,

- "La Révolution française et l'Antiquité." *Cahiers de Clio*, 100 (1989) 29-42.

DUPUY-BAYLET, M. F.,

- *Pendules du Mobilier National, 1800-1870*, Dijon, Faton, 2006.

GRELL, C.,

- *Le dix-huitième siècle et l'antiquité en France 1680-1789*, 2 vols. Oxford, Voltaire Foundation, 1995.

MATHEWESON MILIKEN, W. & THRALL SOBY, J.,

- *Sculpture by Houdon, paintings and drawings by David: loan exhibition, February 19-April 10, 1947*, New York: Century Association, 1947.

MICHEL, R.,

- "Perrin ou le philosophe sans le savoir",

³⁷ En la figura 25 observamos que la clase astronómica de Anaxágoras a Pericles es un pretexto para incluir la representación de algunos símbolos de estos librepensadores como el compás, la regla y el triángulo.

- en *Un peintre sous la Révolution, Jean Charles-Nicaise Perrin (1754-1831): 25 juin-15 septembre 1989, Musée Girodet*, Montargis, France: Editions du Musée Girodet, 1989, pp. 11-23.
- MOSSÉ, CL.,
- *L'Antiquité dans la Révolution française*. Paris, Albin Michel, 1989.
- MOULTAT, L.-M.-.,
- *Notice biographique sur Louis-Alexandre Péron*, Paris, 1856.
- NIEHUSER, E. H. CL. VON
- *French Bronze Clocks, 1700-1830: A Study of the Figural Images: With a Directory of 1365 Documented Bronze Table Clocks*, West Chester, Schiffing Publishing, 1999.
- PÉREZ-JIMÉNEZ, A.,
- "Los héroes de Plutarco como modelo en la literatura emblemática europea de los siglos XVI-XVII", en A. BARZANO, C. BEARZOT, F. LANDUCCI, L. PRANDI & G. ZECCHINI, *Modelli eroici dall'Antichità alla cultura Europea*, Roma, 2003, pp. 375-402.
 - "Las *Vidas Paralelas* de Plutarco en la emblemática hispánica de los siglos XVI y XVII", *Humanitas*, 55 (2003) 223-240.
 - "Relaciones entre el sabio (Anaxágoras) y el político (Pericles): Echarle aceite a la lámpara ¿Una anécdota *ad maiorem gloriam Periclis*?", en D. LEÃO & OLIVIER GUERRIER, *Figures de sages, figures de philosophes dans l'oeuvre de Plutarque*, Coimbra, 2018, en prensa.
- RAKINT, V.,
- "Un tableau inconnu de David. Anaxagore et Périclès", *La Revue de l'art ancien et moderne*, 3e Période, 70 (1936) 253-254.
- ROSENBERG, P.,
- *Catalogue des Peintures du Louvre, École Française, XVII & XVIII siècle*, Paris, 1974.
 - *La Révolution Française et L'Europe 1789-1799*, vol. III, Paris, Grand Palais, 1989.
- SALVI, P.,
- "Odorico Politi (Udine, 1785-Venezia, 1846)", en Pinacoteca di Brera, *Dipinti dell'Ottocento e del Novecento. Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca Tomo secondo*, Milano, Electa, 1984, pp. 557-559.
- SANDOZ, M.,
- *Nicolas-Guy Brenet 1728-1792*, Paris, Éditart-Quatre Chemins, 1979.
- STERLING, CH.,
- *French Painting, 1100-1900*, Pittsburgh: Carnegie Institute. Department of Fine Arts, 1951.
- SYCHEV, I.,
- *Russian Bronze (Encyclopedia of Russian Antiques)*, Moscow, Trefoil Press, 2003.
- WINNIPEG ART GALLERY,
- *French Pre-Impressionist Painters of the Nineteenth Century: Paintings, Watercolors, Drawings, Graphics: April 10th to May 9th, 1954*, Winnipeg, Manitoba: Winnipeg Art Gallery, 1954.
- WISNER, D.,
- "Painters and Public Patronage in the First French Republic: the Ministry of the Interior and the Art of the French Revolution", in M. F. CROSS & D. WILLIAMS, *The French Experience from Republic to Monarchy, 1792-1824*, New-york, Palgrave, 2000, pp. 88-106.