

FRANCISCO A. MUÑOZ
MARIO LÓPEZ MARTÍNEZ
(eds.)

HISTORIA DE LA PAZ.
TIEMPOS, ESPACIOS Y ACTORES

GRANADA
2000

Reservados todos los derechos. Está prohibido reproducir o transmitir esta publicación, total o parcialmente, por cualquier medio, sin la autorización expresa de Editorial Universidad de Granada, bajo las sanciones establecidas en las Leyes.

- © LOS AUTORES.
 - © UNIVERSIDAD DE GRANADA.
 - © CAJA GENERAL DE AHORROS DE GRANADA.
- HISTORIA DE LA PAZ. TIEMPOS, ESPACIOS Y ACTORES.
ISBN: 84-338-2693-X. Depósito legal: GR./1.009-2000.
Edita: Editorial Universidad de Granada.
Campus Universitario de Cartuja. Granada.
Fotocomposición: Taller de Diseño Gráfico y Publicaciones S.L.
Imprime: Imprenta Comercial. Motril. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

LA EXPRESIÓN ESTÉTICA DE LA PAZ EN LA HISTORIA

M^a ELENA DÍEZ JORGE

Instituto de la Paz y los Conflictos

Universidad de Granada

La motivación a incluir en este libro un capítulo dedicado a la expresión estética de la Paz se distancia de una mera corroboración e ilustración de los diversos paradigmas de la historia por medio de símbolos visuales. Lejos de esta idea, partimos de la participación activa del arte en el proceso de socialización. Es este aspecto y no otro el que hace que pueda ser relevante interrogarnos sobre la Paz en el Arte. La socialización supone un proceso en el que el individuo puede satisfacer sus necesidades, y donde el ámbito artístico es una instancia más que elabora sus propias propuestas y mecanismos para tales fines. Las emociones individuales y grupales encuentran en el desarrollo de la aptitud estética una vía adecuada para su comunicación. Esta característica de la comunicación social —ya sea interindividual o intergrupalmente— genera procesos de inferencia y estereotipización en los que el arte ofrece un horizonte visual de primera magnitud. Esta cognición generada a través de los símbolos visuales y de las fuentes teóricas artísticas, ya sea del entorno social como de la naturaleza y del individuo, ofrece tanto fórmulas de represión y violencia como pacíficas y de cohesión grupal.

Partiendo de que el placer sensitivo y la actitud reflexiva se aúnan en la obra de arte, podemos rescatar desde estas vías de la emotividad y del juicio moral la evocación y justificación que de la Paz se ha hecho a través del Arte. Junto a la Paz hay que analizar otros valores como el de

la igualdad, el amor, la amistad, la fraternidad, la solidaridad, o actitudes y modelos de comportamientos transmitidos como la justicia social, la crítica y reflexión social ante las desigualdades, o el respeto cultural y religioso, por mencionar algunos de los más atractivos. Esta transmisión de valores que forman un campo semántico en torno a la Paz se enriquece aún más al expresarse a través de unas determinadas soluciones materiales y formales, haciendo de la obra de arte un punto de proyección de sugerencias y propuestas sociales. Si a ello unimos la imbricación real en una misma obra de arte o en un mismo tratado artístico de actitudes creativas y alentadoras al deseo y realidad de Paz así como de la justificación y consolidación de actitudes violentas, no haremos más que enriquecer las múltiples lecturas de una obra.

Teniendo presente esta riqueza y complejidad semántica de la obra de arte, analizamos en las siguientes páginas algunas construcciones mentales y sus materializaciones plásticas en torno a la Paz. Habitualmente no vamos a encontrarnos con una clara disertación sobre el valor de la Paz y el Arte sino que en ocasiones la función y rol social que al arte se atribuye o que desde el arte se propone nos desvelan esas instancias y percepciones sobre el Arte y la Paz. El estudio a través de algunos textos y tratados seleccionados nos permite completar la apreciación de los principios epistemológicos que a través de la manifestación y expresión artística no sólo formulan artistas sino también pensadores de la más diversa procedencia.

1. LA PAX ROMANA

La influencia del concepto y de la representación de la *Pax* romana en la posterior historia occidental hace relevante que nos detengamos a analizar la variedad semiótica que asume la Paz en la antigua Roma.

1.1. *La Pax como objetivo político y deseo social*

El mensaje que se observa en algunas manifestaciones artísticas de la Roma Imperial es que la *Pax* constituye una virtud deseable y a la que se aspira, una situación deseable que el Emperador ofrece como horizonte utópico al pueblo romano. Por tanto, no es difícil constatar que esta virtud permanece ligada al Emperador como aquél que puede hacer realidad la

consecución de la Paz. La *Pax*, personificada por medio de una mujer, aparece como atributo del Emperador en multitud de monedas imperiales. El presente histórico se simboliza en el anverso con el retrato del Emperador reinante; el valor de la Paz, presentado de forma atemporal, en el reverso de la moneda. Esta *Pax* identificada como atributo de poder, vive complejas asociaciones y significados que se expresan por medio de los símbolos visuales: la *Pax* como un apretón de manos, la *Pax* como una *Victoria* alada, la *Pax* asociada con los atributos de *Felicitas*, *Aequitas*, *Fortuna*, la personificación de la *Pax* con la de Roma y con el Emperador...¹ Esta multiplicidad semántica se consigue por medio de la combinación de los epígrafes con los atributos asignados a la *Pax*. Más allá de aparecer con la tradicional rama de olivo y el caduceo, también es representada con la cornucopia, el laurel, la serpiente, el timón, o quemando armas. No sólo se personifica sino también se cosifica por medio de otros signos como un altar dedicado a la Paz, o bien un templo cerrado, atendiendo éste último al valor simbólico dado a cerrar el Templo de Jano en tiempos de Paz.

El hecho de que se resalte la Paz como un valor político responde, sin duda, a su repercusión y deseo social. Es en este punto donde radica la relevancia del discurso simbólico de la Paz. Su dimensión social —deseo, necesidad e interés por la Paz— es la que incita que ese discurso se abra continuamente, que ofrezca nuevos valores, que sea, en definitiva, un valor político y social dinámico y vivo. Y es que la paz beneficia a todos, es sinónimo de abundancia y felicidad para todos ya que implícitamente la Paz va a ir ligada al concepto de armonía política y social.

Esta idea es expresada claramente a través del cuidadoso programa iconográfico e iconológico diseñado por el Senado para el *Ara Pacis* de Roma. En el Campo de *Marte*, dios de la guerra, se eleva simbólicamente un altar dedicado a la *Pax*. El altar nos descubre una Paz correspondiente semánticamente con la Abundancia, expresándose esta sinonimia a través de la representación de *Tellus*, una mujer con corona de espigas y amapolas que sostiene dos niños y rodeada con otros símbolos alusivos a la abundancia — espigas, amapolas, res, cordero—. Este relieve se completa con las guirnalda y zarcillos que recubren los paneles inferiores del altar. El conjunto del altar

1. Un estudio sobre las diferentes tipologías y significados en MUÑOZ, Francisco A. y DÍEZ JORGE, M^a Elena (1999) *Pax Orbis Terrarum*. La *pax* en la moneda romana. *Florentia Iliberritana*, 10, 211-250.

representa algo idílico pero no inalcanzable ya que el poder imperial, presente en una larga procesión dinástica, y con el beneplácito de los dioses, puede hacer realidad ese horizonte anhelado.² La alusión a Roma se lleva a cabo en el otro panel frontal junto al acceso, en que aparece su personificación sobre armas militares. Esta identificación entre la Paz y la Abundancia la encontramos en otras obras del arte romano, tanto algunas que siguen la tradición del *Ara Pacis* como otros relieves en los que se alude a la fecundidad y a la paz en la naturaleza, o bien a paisajes bucólicos que asocian la paz con el bienestar.³

1.2. *Pax y Victoria*

Es habitual la simbolización de la consecución de la *Pax* por medio de una victoria militar, por un triunfo en la guerra. El ejército, la conquista y la victoria son circunstancias que aparecen unidas con frecuencia a la *Pax*. Este binomio configurado por los conceptos de Guerra y Paz no son percibidos como dos polos contrapuestos sino como dos valores complementarios. La guerra, entendida desde el triunfo militar de Roma, es propuesta desde el poder político como una de las vías necesarias para alcanzar la Paz. En las monedas, y a través de la leyenda, se relaciona la Paz con una victoria militar —personificación de la *Victoria* con sus atributos de guirnalda y palma, Niké alada, *Victoria* en biga y con látigo—.

Es importante la asociación de la Paz con la *Victoria*, especialmente cuando ésta última adquiere una gran relevancia social. Las acciones militares no implican para Plinio un mero «barbarismo» ya que se respetan las artes liberales como ejemplifica la historia. El rey Demetrio se negó a incendiar Rodas para salvaguardar la pintura de Yaliso que pintaba Protógenes.⁴ Del mismo modo, cuando el rey Cambises, hijo de Ciro el grande, fue a conquistar la ciudad egipcia de Heliópolis y los incendios llegaban hacia el gran obelisco de Sesostris I, ordenó que se apagara el fuego en señal de respeto hacia el

2. Cfr. HOLLIDAY, Peter J. (1990) Time, History, and Ritual on the Ara Pacis Augustae. *The Art Bulletin*, LXXII, nº 4.

3. Véanse al respecto algunos relieves estudiados por ZANKER, Paul (1992) *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, pp.208-216.

4. Protógenes no dejó de pintar ya que *el rey estaba en guerra con los rodios pero no con las artes*. Cfr. Plinio, 35, 104-105. Incide también en ello en 7, 126.

obelisco.⁵ Y es que no sólo la conquista militar es la que engrandece a Roma sino estos actos de respeto a la cultura, su propia civilización. Para Plinio es necesario *examinar las manifestaciones pacíficas de sus 800 años* —se refiere a las obras de arquitectura de Roma— *y mostrar que esto ha vencido al orbe de las tierras. Quedará patente que las victorias han sido tantas como las maravillas mencionadas.*⁶

No obstante la exaltación de la victoria militar como medio para la consecución de la Paz, no implica que negar la presencia de los horrores de la guerra. En el mundo simbólico recogido en la literatura se hacen alusiones a los malos presagios y a las masacres de una guerra, como en la *Pharsale* de Lucano.⁷

Esta asociación llega a un nivel en el que algunas representaciones pictóricas y escultóricas son interpretadas al unísono como símbolos de Paz y de Guerra. Plinio recoge de la escultura de Jano la veneración que hacia ella se produce tomo símbolo de la paz y de la guerra.⁸ Del mismo modo, *Marte*, dios de la guerra, es frecuentemente interpretado como pacificador del orbe. El Templo de la Paz, se erigió con motivo de la conquista de Jerusalén, adquiriendo un significado simbólico que conmemoraba la supuesta pacificación de Oriente.⁹ En la *Gemma Augustea* del Museo de Viena observamos la definición de la *Pax* como atributo imperial y conseguida por medio de la victoria militar. Esta última pieza se divide en dos registros: en el inferior se representan los soldados romanos con los bárbaros sometidos mientras que en la parte superior aparece Augusto entronizado junto a la personificación de Roma; frente a Augusto algunos

5. Plinio, 36, 66.

6. Plinio, 36, 101.

7. Estructura imaginaria de la *Pharsale* de Lucano en CROISILLE, Jean-Michel (1982) *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens. Recherches sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque impériale*. Bruxelles, vol. I, p. 411-416.

8. *...Jano bifronte dedicado por el rey Numa que se venera como símbolo de la guerra y la paz y cuyos dedos componen una figura que significa los 365 días del año, indicando así que se trata del dios del tiempo y de la duración*, Plinio, 34, 33. Para la obra de Plinio Segundo hemos utilizado la edición de TORREGO, M^a Esperanza (1988) *Textos de Historia del Arte*, Madrid.

9. Plinio recoge algunas obras que se encontraban en este templo como un héroe que pintó Timante (35, 74), el héroe rodio Yaliso del pintor Protógenes (35, 102), la pintura de Escila del pintor Nicómaco (35, 109), y una escultura anónima de una Venus que Vespasiano consagrara para el Templo de la Paz (36, 27).

altos dignatarios militares, y detrás de él una personificación de *Tellus* con el cuerno de la abundancia.

Aunque con menor incidencia, en la Antigüedad tardía seguiremos encontrando estas identificaciones entre paz, abundancia y victoria. Así, en el marfil conocido como *Políptico Barberini*, se representa en alto relieve la figura del Emperador Justiniano vestido como un militar, sobre un caballo y derrotando a los «bárbaros»; sobre su cabeza sobrevuela una *Victoria* con la palma; sujetando el pie del Emperador está la Abundancia con su característica cornucopia.

Estas reflexiones se centran principalmente en la esfera del poder, en un ámbito público y oficial, tanto por las obras seleccionadas para su estudio como por las reflexiones que sobre el arte hace Plinio el Viejo, exclusivamente en torno a un arte oficial y público, un arte realizado por y para los hombres libres.¹⁰ Por tanto no se pueden generalizar a otros ámbitos sociales ya que, sin duda, las obras más populares presentan diferencias.

Pero el círculo de lo público, las victorias y triunfos militares acaparan la escena simbólica, como bien recoge Plinio. El tratadista latino enumera diversas pinturas en las que se representan victorias y asedios y que se exponían públicamente, como el cuadro representando el combate y victoria sobre los cartagineses que se colocó en la curia Hostilia, la victoria asiática de Lucio Escipión que representó en un cuadro expuesto en el Capitolio, el plano de los asedios a la ciudad de Cartago que Lucio Hostilio colocó en el foro y que él mismo iba explicando, hecho que según Plinio le llevó en los siguientes comicios a conseguir el consulado, o los cuadros que representan la efígie de la guerra y el triunfo que Augusto colocó en la parte más visitada del foro.¹¹ En estas victorias y hazañas militares, y su necesidad de exponerlas al público, encuentra Plinio una relación con el origen del retrato ya que, según el autor, se consagraba en un lugar público y sagrado un escu-

10. La importancia de Plinio radica en que su obra constituye el tratado más antiguo de arte que nos ha llegado. Según Plinio la pintura era un arte de hombres libres y estaba vetado a los esclavos, 35, 77. Este carácter oficial del arte está unido a la victoria militar; no hay que olvidar que Plinio era un hombre ligado al ámbito militar ya que fue prefecto de algunas legiones romanas. Este hecho le lleva a criticar que los generales invictos que abandonaron el arado para someter pueblos y devolver la victoria a Roma no tengan mayor honor artístico: así, frente a Gayo o Nerón, las casas construidas para los generales eran más pequeñas que los baños privados de estos emperadores, 36, 111-112.

11. Plinio, 35, 22-23 y 27.

do de los usados para combatir en cuya parte central se narraba la victoria, o bien se representaba un retrato y, como él mismo explica, *es esta-una etimología llena de valor guerrero: reproducir en el escudo el rostro de aquel que se ha servido de él.*¹²

1.3. El Pacto

Pero la *Pax* no sólo se consigue por la hazaña militar, no significa la única vía posible. Desde las mismas esferas de poder se tienen presente otras realidades para alcanzar la Paz. Nos referimos concretamente al pacto o acuerdo entre las partes en conflicto cuya presencia simbólica observamos a través de la literatura romana y específicamente en el imaginario de la guerra.¹³ En un fragmento de las *Púnicas* de Silius Italicus, se describe la contemplación de Aníbal delante de un friso pintado de un templo y en el que se narran los episodios de las Guerras Púnicas.¹⁴ El énfasis de la obra está en indicar el valor y la hazaña histórica pero también el fin de la guerra: aparecen los cartagineses en actitud suplicante frente a los latinos tras lo cual se firma un pacto delante del altar, presentándose la alegoría de la Paz y de Júpiter cuya ubicación no es precisada aunque probablemente se ubicaran en un lugar celeste.¹⁵ Es una concepción del pacto en la que el vencido aparece en actitud inferior con el fin de exaltar la victoria del vencedor.

Esta idea del pacto difiere de otras concepciones que hallamos en otras tipologías artísticas. Así, en las monedas romanas desde el período republicano se identifica la *Pax* con un apretón de manos. Se trata de dos manos derechas que simbolizan dos partes diferentes que llegan a un pacto, a un acuerdo.¹⁶ Esta tipología se emplea con frecuencia durante el período de las Guerras Civiles en la ceca de Hispania. En una de estas monedas se representa en el anverso la personificación de Roma sentada sobre una

12. Plinio, 35, 13.

13. Véase al respecto el estudio ya citado de Croisille en el que nos ofrece el imaginario a través del análisis de la literatura y su correspondencia con las artes figurativas.

14. *Púnicas*, VI, 658-697. Cit. en CROISILLE, Jean-Michel. *Op.cit.*, vol.I, p. 301-302.

15. *Púnicas*, VI, 689-97. Cit. en CROISILLE, Jean-Michel. *Op.cit.*, p. 304

16. Vid. Lámina I.

montaña de armas y llevando una victoria; en el reverso, las manos se aprietan. La victoria de Roma se ubica en la parte principal, pero el deseo de amistad y concordia en el reverso¹⁷ Estos acuerdos y pactos asociados con la *Pax* son también sinónimo de felicidad. En una moneda de la ceca de Hispania se escribe en el anverso la leyenda *Bon event et felicitas* y la imagen del busto de una mujer, en el reverso aparece la identificación de la leyenda *Pax* con un apretón de manos.¹⁸

2. PAX SOCIETATIS EN EL MEDIOEVO

Sin duda, el arte religioso domina el período medieval, aunque ello no implica negar la existencia de un importante desarrollo artístico en el ámbito civil. El mundo de lo divino y lo teológico inunda la esfera del pensamiento. En las ideas estéticas se produce una clara aproximación entre lo bello y lo bueno. Dios es la belleza suprema, caminando hacia él se alcanza la paz última y verdadera. En torno a esta idea, planteada con claridad en las *Confesiones* de San Agustín, giran las reflexiones estéticas. La idea del *pulchrum* como belleza domina la escolástica medieval. Es en esta asociación de lo bello y bueno donde podemos apreciar valores próximos a la paz. La idealización del paraíso como un mundo de amor, paz y abundancia se erige con fuerza frente al infierno, representado muchas veces a partir del tema del Juicio Final o del Apocalipsis y donde figuran escenas de violencia, desolación y muerte. En el ámbito religioso, la Paz ocupa presumiblemente ese mundo del bien, aunque las referencias a ella como objetivo social y político sean más bien escasas. Sí encontramos valores y virtudes que pueden estar relacionados con la Paz, como la Caridad y el Amor hacia los más débiles y marginados que encontró en el movimiento de San Francisco de Asís su más clara realidad social.

Centrándonos en el término y concepto de Paz observamos que ésta adquiere diversas dimensiones semánticas durante la Edad Media. Por un lado podemos citar la Paz espiritual, como sinónimo de Dios, como estado que se alcanza en el camino hacia Dios. Por otro lado, una de las aportaciones más relevantes que se producen en el medioevo occidental se basa en la

17. Moneda recogida en SUTHERLAND, C.H. y CARSON, R.A.G.(1984) *Roman Imperial Coinage (RIC)*. Vol. I, London, n°34.

18. *Ibidem*, n° 10.

consecución de Paz por medio de la regulación de las violencias a través de dos conceptos que gozarán de inestimable consideración: nos referimos a la «Paz de Dios» y la «Tregua de Dios». Estos conceptos definen unas situaciones y períodos en los que queda pactada la prohibición de la guerra, confirmándose con ello que entre los valores de la Paz medieval se mantiene una percepción de ésta como ausencia de la guerra.

Visualmente, la definición de la guerra y la paz no asume por lo habitual el carácter de un valor y objetivo regio. No vamos a ver frecuentemente una personificación de la *Victoria* o una alegoría de la Paz como atributos del poder. Hay por tanto un cambio significativo respecto a Roma, al menos durante la Alta Edad Media. Sí es más habitual encontrar la idea de Paz en las fuentes literarias y documentales como un estado conseguido por el gobernante. Las artes plásticas del medioevo van a preferir la representación de escenas de batallas que encuentran su punto contrapuesto en las escenas cortesanas. En las armaduras del medioevo de la Península Ibérica, tanto de palacios como de edificios religiosos, se desarrollan escenas que representan la lucha entre caballeros cristianos, o bien entre cristianos y musulmanes, junto con escenas de amor, baile y danzas cortesanas. Las pinturas de los alfarjes del claustro de la Abadía de Silos o las pinturas del alfanje de la Catedral de Teruel son buen ejemplo de ello. También en el género de la miniatura encontramos representaciones de las batallas y luchas campales, de saqueos y ataques a fortalezas, junto con escenas de trovadores y festejos.

Pero la paz es ante todo una máxima y deseo para la sociedad. Así, otra de las dimensiones interesantes que encontramos en la Paz medieval es su unión con la Justicia social. Tanto en el *Libro del Peso de los alarifes* de Sevilla como en las *Ordenanzas* medievales de Toledo se recogen las cualidades que deben tener los alarifes: sabiduría en geometría, entendido en hacer ingenios, y que sea capaz de crear Paz en los pleitos.¹⁹ La virtud destacada es que el alarife sea capaz de establecer Paz en la comunidad ya

19. El texto medieval del *Libro del Peso de los alarifes* fue copiado en las Ordenanzas de Sevilla de 1632, *Ordenanzas de Sevilla que por su original son ahora nuevamente impresas, con licencia del señor asistente. Por Andrés Grande, Impresor de libros, Año de mil y seiscientos y treynta y dos.* (1975. ed.facsímil) Sevilla, fol. 141 vto.-146 vto. Para las de Toledo, Ordenanzas de Toledo de 1400. Archivo Municipal de Toledo, Alacena 2, legajo 6, nº 4, fol. 181 r.

que eran habituales las disputas entre vecinos a tenor de los ruidos creados por los talleres, o por perjuicios entre construcciones colindantes, erigiéndose el alarife como un mediador de las desavenencias comunales. El sentido que aquí adquiere la Paz entra dentro de una de las dimensiones sociales que se asocia con más frecuencia desde fines del XIV al atribuírsele como característica la Justicia social. Se estima que la consecución de esa Paz y Justicia social debe ser regulada bajo unas normas cívicas y de policía urbana por las que ha de velar el alarife de la ciudad, adquiriendo conjuntamente el sentido de prevención dentro de un marco normativo.

Esta práctica social de la Paz como acuerdo entre vecinos de una misma comunidad, o vecinos colindantes territorialmente, se plasma en algunas miniaturas. En el *Vidal Mayor*, compilación de los fueros aragoneses del siglo XIII, en el apartado que hace referencia a la tregua y la paz, se representa una escena política en la que aparecen seis hombres; uno de ellos es el rey coronado que media entre dos bandos enfrentados.²⁰ La forma de representar este pacto se hace mediante el acercamiento de las manos. El rey asume la capacidad política de negociar y poner paz entre las partes. Ya indicamos la existencia de esta representación de la paz como pacto mediante un apretón de manos en la época romana. Es interesante anotar como esta misma representación mediante el apretón de manos es empleada en otras instancias sociales que reflejan un pacto, una *pax societatis*. Por ejemplo, la escena «*De homagio*» del mismo fuero donde se dan la mano y un beso —el beso asume aquí el valor de amor no sólo entre enamorados, como es frecuente en otras miniaturas medievales, sino también de lealtad y amistad—,²¹ o la escena «*De pactis inter emptorem*», en la que el acuerdo amistoso entre comprador y vendedor se simboliza «*faziendo la palmada*».²² Es curioso señalar que en las representaciones de los matrimonios éstos se visualizan mediante el pacto con las manos, así lo constatamos en la escena que precede a «*De iure dotium*»²³ y la de «*De contractibus coniugum*».²⁴

Es a partir del siglo XIV, con el ascenso de la burguesía y la consolidación del poder regio y el aumento de poder de los concejos municipi-

20. Disposición 326, *De tregua et pace. Vidal Mayor*. (1989. ed.facsímil) Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, fol. 237 r.

21. *Vidal Mayor*, disposición 319, fol. 230 r.

22. *Ibidem*, disposición 240, fol. 184 vto.

23. *Ibid.*, disposición 271, fol. 197 vto.

24. *Ibid.*, disposición 270, fol. 196 r.



Lámina I.- AMBROGIO LORENZETTI.
Detalle Pax del Buen Gobierno, 1338.

pales, cuando la Paz vuelve a tener más presencia en el mundo de lo simbólico y visual como un valor político a exaltar. Entre 1337 y 1340, Ambrogio Lorenzetti pinta para la Sala del Consejo de los Nueve (o de la Paz), en el Palacio Comunal de Siena, las alegorías y efectos del Buen y Mal Gobierno. Estos frescos siguen las pautas políticas delineadas por Aristóteles y después por Santo Tomás de Aquino. En la alegoría del Buen Gobierno, la Justicia aparece inspirada por la Sabiduría, generando Concordia entre los ciudadanos y por tanto un buen gobierno. La simbolización del municipio sienés se lleva a cabo mediante la figuración de un monarca imperial entronizado que aparece rodeado por las virtudes teologales —Fe, Esperanza y Caridad— y de las personificaciones de la Justicia, la Temperanza, la Magnanimidad, la Prudencia, la Fortaleza y la Paz. La Paz está representada por una mujer con cabellos rubios identificada bajo el epígrafe de *Pax*.²⁵ Está en actitud recostada, apoyando su cabeza sobre su brazo, siendo frente a las otras cinco virtudes la única que aparece en esta posición; bajo el almohadón sobre el que se recuesta así como bajo sus pies, hay cascos y corazas como símbolos de guerra. En su mano izquierda una larga rama de olivo, y sobre su cabeza una corona de olivo. Vestida de blanco y con sinuosos pliegues, llama la atención sobre el resto de las personificaciones.

Los efectos del buen gobierno, entendidos con estas cinco virtudes, ofrecen una ciudad que abre sus muros al campo donde se cultiva y recolecta, una ciudad con un comercio activo y donde la gente pasea y baila, todo ello representado bajo la personificación de la *Securitas*. El mal gobierno está representado por el demonio de la Tiranía junto con la Avaricia, la Soberbia y la Vanagloria; en su corte hace acto de presencia la guerra, representada por un soldado con un escudo que lo identifica por medio de la leyenda, junto con el Furor, la División, la Crueldad y el Fraude. Este mensaje político ofrecido por Ambrogio Lorenzetti no hacía más que anunciar los ideales del Renacimiento en torno a la Paz como un valor político del gobernante en beneficio de toda la sociedad. Esta idea también era plasmada por Marsilio de Padua en la obra *Defensor Pacis*, escrita en el primer tercio del XIV para el emperador Luis de Baviera, y en la que plantea la Paz como un estado idóneo para vivir y al que ha de aspirar todo Príncipe.²⁶

25. Vid. Lámina I.

26. La obra de Marsilio de Padua se terminó de escribir en 1324. Hemos manejado la edición de PADUA, Marsilio de (1989). *El defensor de la Paz*. Madrid.

3. LA PAZ EN LA CIUDAD IDEAL DEL RENACIMIENTO

El ideal que se ensalza en los tratados urbanísticos y de arquitectura del Renacimiento es el de conseguir la Paz en la ciudad. A este deseo último se debe dirigir la arquitectura. Este objetivo de alcanzar la Paz en una ciudad no parte de utopías lejanas a la realidad, ni siquiera de cambios bruscos, sino que es un ideal que parte de la propia realidad. En este sentido, Alberti y Palladio son conscientes de la existencia de diferencias en la organización social y partiendo de esas desigualdades pretenden democratizar las esferas de poder. Alberti, y siguiendo a Platón quien se basaba en la existencia de un estado pacífico o bien combativo dependiendo de quien lo dirija, mantiene la idea de una sociedad formada por aquellos que toman decisiones, los que las ponen en práctica y los que hacen acopio de medios; a cada uno de ellos corresponderá un tipo edificio.²⁷ Palladio, en sus cuatro libros de arquitectura ofrece su ideal de un tipo de vida para los gentilhombres basado principalmente en la comodidad y belleza.²⁸ Partiendo ambos tratadistas de la realidad de unas diferencias sociales, su pretensión es conseguir la máxima armonía posible desde sus diseños.

3.1. *La Paz como virtud de todo Buen Gobernante*

Ya señalamos como en el medioevo encontramos asociaciones de la Paz con el gobernante. En realidad, desde la época romana no se ha dejado de plantear la relación entre la consecución de la paz y el máximo poder político. Pero es en el Renacimiento, y principalmente en la primera mitad del XVI, cuando alcanza una máxima identificación. La paz se convierte en una *virtu* indispensable que ha de favorecer el monarca. Las ideas de Erasmo de Rotterdam sobre el Príncipe de la Paz encuentran eco en las diferentes cortes europeas. En España, Alfonso Valdés, Ginés de Sepúlveda, o Luis Vives, próximos a la corte carolina, son buen ejemplo de ello.²⁹ Su trascendencia política no hace más que reflejarnos que era un

27. El tratado fue redactado en 1452 pero publicado en 1485. Hemos manejado, ALBERTI, León Battista (1991) *De Re Aedificatoria*, Madrid, Libro IV, cap. I.

28. Los cuatro libros fueron publicados en 1570. Hemos manejado, PALLADIO, Andrea (1988) *Los cuatro libros de arquitectura*. Madrid, Libro I, *Proemio a los lectores*.

29. Para algunas reflexiones sobre la imagen en las artes plásticas de Carlos V como Príncipe de la Paz vid. CHECA CREMADES, Fernando (1987) *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, especialmente pp. 80-86 y 124-149.

valor de relevancia social para ser exaltado políticamente, era un deseo que formaba parte de una realidad social, aunque en la práctica política se entendieran «guerras justificadas».

Ya en el *Quattrocento*, algunos tratadistas destacan la Paz como el valor principal de todo buen gobernante elegido democráticamente. El tirano, no elegido de buen grado, se verá obligado a defenderse en mayor medida ya que contará con enemigos internos.³⁰ El tirano es un elemento extraño para un estado regulado, para tener posibilidades reales de conseguir la Paz.³¹ En este sentido, Alberti presenta la arquitectura como un medio capaz de transformar las realidades más que de perpetuarlas; antes que un movimiento armado, la moderación o *mediocritas* es la que puede transformar la realidad ante la violencia de un tirano.

La proclamación de la Paz como virtud del Príncipe no supone un rechazo frontal a la guerra. De hecho los tratadistas distinguen entre los tiempos de paz y tiempos de guerra como algo habitual en una ciudad. En los de paz se encarga del común el senador y el juez, en los de guerra, el general y el almirante.³² Los mismos edificios están destinados al «*entrenamiento propio de la paz y del ocio, que otros lo están a fomentar la guerra y las ocupaciones, en el primer caso es indudable que se estimula y se alimenta el vigor de la inteligencia y de la mente, en el segundo se acrecienta a las mil maravillas la fortaleza y la firmeza del espíritu y de la fuerza física, en ambos casos existe un camino seguro y constante que contribuye de una manera significativa a la integridad y el honor de la patria*».³³ El buen gobernante debe hacer uso de la guerra en pro de la Paz de un territorio.

30. Alberti, Libro V, cap.I, p. 195 ss. La existencia de un tirano implica para el tratadista italiano la posibilidad real no sólo del enemigo externo sino además de un enemigo interno en la ciudad y por tanto se ha de cuidar la disposición interna por medio de muros.

31. Alberti denosta con frecuencia la presencia de los tiranos: *no apruebo el proceder de quienes han colocado almenas y pináculos en las casas de ciudadanos particulares; tales elementos son, en efecto, propios de las fortalezas, sobre todo de las de los tiranos, extraños a pacíficos ciudadanos y a un Estado regulado, dado que son indicativo de un temor asumido y una patente actitud agresiva*. Alberti, libro IX, cap.IV.

32. Alberti, libro V, cap. VI.

33. Alberti, libro VIII, cap.VII.

3.2. Paz, Seguridad y Defensa en la ciudad del Renacimiento

Alberti considera que la esencia y motivo de elevar una ciudad es que sus habitantes puedan llevar en ella una existencia pacífica y en lo posible libre de incomodidades.³⁴ La arquitectura es un factor de gran incidencia en el agrupamiento, en la cohesión de los individuos, de tal manera que no fue tanto el fuego o el agua como la arquitectura lo que unió a los hombres en sus orígenes.³⁵ Del mismo modo, Palladio parte de la socialización para ser verdaderamente feliz, de tal modo que el hombre en un principio vivía sólo y dándose cuenta de que necesitaba la ayuda de los demás para ser feliz deseó y amó la compañía con los otros. Para ambos arquitectos, la ciudad debe encerrar esa Paz social a la que ellos quieren contribuir por medio del diseño urbanístico y de la arquitectura.

El primer aspecto que se destaca para conseguir la Paz en una ciudad es la defensa ante posibles ataques militares. El arte tormentaria o militar es el que permite proteger y acrecentar una ciudad. Se vislumbra claramente que el sentido que adquiere la convivencia pacífica parte en primer lugar de la defensa ante posibles ataques enemigos. Es decir, un concepto de Paz unido al de la Seguridad y Defensa. Para ello, y frente a las dotes de mando de un general, vale más la inteligencia de un arquitecto, y *lo que es más importante, el arquitecto consigue la victoria con un ejército escaso y sin víctimas.*³⁶

Para levantar una ciudad hay que buscar un lugar idóneo, pensando para ello en un sitio estratégico. Los tratadistas recogen que algunas ciudades no fueron conquistadas por rodearse de lugares inhóspitos, por no tener vecinos, como fue el caso de los árabes, asirios, egipcios y germanos. Los lugares ricos y que dan frutos para el placer sólo engendrarán hombres incapaces de guerrear. Alberti se decanta por un término medio: un territorio con productos que no la hagan depender del exterior y protegida por fronteras naturales que la defiendan de un enemigo pero que permitan que se pueda engrandecer aún con la oposición del enemigo. Partiendo de esta idea, Alberti dedica todo un capítulo a la ubicación de la ciudad, cuidando en gran manera los posibles ataques de enemigos: que

34. Alberti, Libro IV, cap.II.

35. Alberti, apartado bajo el epígrafe *Comienza el De Re Aedificatoria*.

36. *Ibidem*.

las montañas estén cerca del mar porque un ataque hostil marítimo se presencia mejor, que no haya una montaña cerca porque puede ser tomada por un enemigo y acosar desde allí... Para Giorgio Vasari II Giovane, la ubicación de la ciudad también parte de un terreno fértil y con buen aire, cerca de un río navegable que sirva para el comercio y también de defensa en caso de guerra.³⁷

Esa posible guerra o ataque militar no sólo es producto de un enemigo externo. Hay que estar preparados para un eventual enemigo interno, siendo necesario para ello un ordenamiento de la ciudad: *quando pure per guerre civili, e divisioni della Città, si può temere delle dette scorrerie di cavalli, si deve ricorrere alio sbarrare le strade, ò yero serrarle con catene, ò altro come si vede in Siena*.³⁸ Esta defensa de la ciudad ocupará un importante número de capítulos en los tratados de Palladio y Alberti con el estudio de la planta de la ciudad, las murallas, las calzadas militares, los puentes, las puertas y fortalezas y los campamentos. Incluso Palladio rememora antiguos valores de Grecia y Roma como la valerosidad y la guerra al ensalzar las palestras o *xustós*, donde los jóvenes se preparaban para la lucha, lo que hizo que pocos hombres bien entrenados pudieran vencer a ejércitos numerosos.³⁹ Pero además de una buena ubicación y ordenamiento, para el bien de los habitantes de una ciudad, para atender al culto divino, a los estudios de las letras y al comercio, se debe cuidar primeramente su defensa y conservarla en Paz y para ello debe haber una buena fortaleza.⁴⁰

Pero la Paz no es únicamente la ausencia y prevención ante una guerra o un ataque militar; para procurar la Paz debemos servirnos de la Justicia.⁴¹ La injusticia y desigualdad provocan actos violentos, pero en este punto los tratadistas no proponen cambios ni vías que corrijan estas diferencias y desigualdades estructurales. Su máximo empeño se centrará en prevenir y

37. La obra de Vasari il Giovane, sobrino del célebre autor de las *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores*, fue publicada en 1598. Hemos manejado, VASARI, Giorgio (II Giovane) (1970) *La città ideale. Piante di chiese (palazzi e ville) di Toscana e d'Italia*. Roma, p. 61.

38. Vasari, p. 62.

39. Palladio, Libro III, cap. XXI.

40. Vasari, p. 64.

41. Alberti interrelaciona la justicia como un don divino que debe mover a dar a cada uno lo que le corresponde según sus méritos, de ahí que se dedique al culto religioso la basílica, antiguo espacio para la administración de la justicia. Libro VII, cap.I.

defender la ciudad de esas otras violencias diversas a la guerra, de tal manera que los graneros estarán protegidos frente a acciones violentas de ladrones, revoltosos y fechorías.⁴² No obstante, Alberti apunta un aspecto que nos llama la atención y que creemos interesante recoger. Para el tratadista italiano, el inconveniente de una ciudad viene motivado a veces por sus vecinos colindantes, pero no por un posible ataque sino por otro tipo de violencias existentes en las estructuras sociales de los vecinos: *y esta acción no sólo la llevan a cabo mediante las armas y la violación del derecho, cuales son las acciones que se les achacan a los pueblos bárbaros y salvajes, sino que también causan daño con la amistad y los vínculos de hospitalidad*. Para esta idea se vale del caso de la ciudad de Pera, colonia de los genoveses situada en el Ponto, donde cada día, y por su trato con los genoveses, reciben transportes de esclavos *consumidos no sólo por la tristeza de ánimo sino sobre todo por su situación y falta de higiene*, hecho que hace que con frecuencia azote la peste a la ciudad.⁴³

3.3. La tradición greco-romana

Algunas de las ideas sobre la Paz en época moderna son transmitidas desde el legado de la Antigüedad greco-romana.⁴⁴ Así, tanto Alberti como Palladio rescatan la idea de los antiguos para quienes los dioses protectores de la paz

42. Alberti, Libro V, cap. XIII.

43. Alberti, Libro I, cap. VI.

44. La transmisión del legado de la Antigüedad tiene lugar por la propia observación de las obras de griegas y romanas —ruinas de ciudades, edificios, monedas—, por la lecturas de los textos de la Antigüedad —Virgilio, Vitruvio— y por los múltiples tratados que analizan el legado romano, entre ellos mencionamos la *Iconología* de Cesare Ripa que constituyó una fuente básica a partir de la cual el pintor llevó al lienzo complejas alegorías y pasajes figurativos de gran parte de la antigüedad. Sin lugar a dudas esta «recuperación» del legado de la Antigüedad tuvo un referente importantísimo a través del estudio de las medallas y monedas antiguas, como en el caso de Ripa, aunque la interpretación en ocasiones gire en torno a justificar actitudes posteriores. Así, en 1589 Juan de Horozco y Covarrubias describía la personificación de España a tenor de las medallas antiguas que la representaban con un manojo de espigas, dando a entender la abundancia de frutos, y con escudo y saetas, como *belicosa y guerrera como se vio siempre y en este siglo se ha mostrado tanto habiendo extendido su imperio por el nuevo mundo y sujetándole con hazañas nunca vistas*. HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de (1589) *Los emblemas morales*. Segovia, cap. VIII, fol. 39.

debían situarse en el interior de la ciudad y los que provocaban las disputas fuera. En la época de ambos tratadistas, todos los templos se ubicarán en el interno de la ciudad, considerando de esta forma que todas las iglesias son símbolos de la Paz y el pudor.⁴⁵ Palladio especifica cómo los templos que se dedicaban a *Venus*, *Marte* y *Vulcano* se tenían que situar fuera de la ciudad como correspondía a quienes implicaban la lascivia, las guerras y los incendios, mientras que en la ciudad se debían situar los que cuidaban del pudor, la paz y las buenas artes.⁴⁶ Por otro lado, al igual que en la Roma Imperial, los monumentos conmemorativos rememoran las hazañas y victorias militares por conseguir con ellas la pacificación de un territorio.⁴⁷ De estos monumentos conmemorativos, símbolos de la victoria y la paz, hará alarde Carlos V en sus entradas triunfales, tal como recogerá en diversas ocasiones el cronista Pedro Girón.⁴⁸ Del mismo modo, hay una repristinación de las imágenes romanas de la Paz, aunque lógicamente adquieren matices diferentes, tanto formales y estilísticos como semánticos.

Temas, personajes y atributos de la *Pax* romana reaparecen en los lienzos de los cuadros, como es el caso de la pintura de Tintoretto para la Sala del *Anticollégio* en el Palacio Ducal de Venecia en el *que Minerva*, diosa de la Sabiduría, aleja a *Marte*, dios de la guerra, de las alegorías de la Paz y de la Abundancia. La Paz es personificada como una mujer semidesnuda coronada con ramas de olivo y bajo ella armas y corazas depuestas; la Paz conversa con la Abundancia; tras ellas, una rama cargada de frutos maduros y un brillante sol. La Sabiduría aconseja alejar la Guerra en provecho de la Paz, sinónimo de abundancia. De igual modo, en el Triunfo de Venecia para el Palacio Ducal de Venecia, Veronés hace uso del antiguo legado. Pinta la personificación de Venecia entronizada en el momento de ser coronada por una *Victoria* alada. A sus pies, y entre otras virtudes, la Paz con una rama de olivo, la Prudencia con el caduceo y la Abundancia con la cornucopia y un manojo de espigas. En uno de los lados hay un personaje masculino vestido como un soldado y coronado

45. Alberti, Libro VII, cap.III.

46. Palladio, Libro IV, cap.I.

47. Alberti, libro VII, cap.XVI.

48. Hemos manejado, GIRÓN, Pedro (1964) *Crónica del Emperador Carlos V*. ed. de SÁNCHEZ MONTES, Juan, Madrid. Otras entradas triunfales, como la de Messina, en CHECA CREMADES, Fernando. *Op.cit.*, pp. 96-97.

con laurel y llevando una larga rama de olivo. Todo ello viene a simbolizar la Paz como consecuencia de una victoria militar.⁴⁹ Por tanto, la imagen de la Paz mantiene algunos de los valores y atributos asignados desde la Antigüedad —personificación en una mujer, rama de olivo, armas depuestas...— así como algunos de sus significados —atributo del poder regio, sinónimo de abundancia, asociación con la victoria militar...— pero con un lenguaje plástico nuevo basado en las formas renacentistas a la hora de interpretar la composición y el canon de la figura humana.

Pero no sólo se reinterpreta el legado de la Antigüedad, y por tanto el de los valores sobre la Paz transmitidos desde entonces, sino que en las composiciones artísticas podemos apreciar también la continuidad de la concepción medieval entre lo bello y bueno como sinónimo de Paz. La Paz es algo superior y celestial frente a la guerra terrenal. Tanto en los grandes frescos murales como en las más reducidas dimensiones de una tabla o tela, las escenas de guerra y batallas suelen ocupar el registro inferior. Es el caso del programa mural de la Historia de la Vera Cruz realizado por Piero della Francesca en la Iglesia de San Francisco de Arezzo; en la parte inferior ubica las escenas de luchas como la Batalla de Heraclio y Cosroes, las escenas cortesanas ocupan la parte media, y las escenas al aire libre y del paraíso, como la representación de Adán y Eva, en la parte superior. De igual modo, en el cuadro citado de Veronés, Triunfo de Venecia, ubica la figuración de algunos soldados en la parte inferior, mientras que en la superior a las virtudes, entre ellas la Paz y la Victoria. En definitiva, la guerra se percibe visualmente como un hecho exclusivamente terrenal, humano y dinámico, es el caso, por ejemplo, de la extraordinaria composición de Paolo Ucello en sus cuadros sobre la batalla de San Romano pintados hacia 1465. La Paz representa la tranquilidad, el reposo y el estado superior al que se debe aspirar socialmente.⁵⁰

49. Para la Sala *Collegio* del mismo Palacio pintó *Venecia dominadora con la Justicia y la Paz*, representándose ésta última con dos grandes ramas de olivo en ambas manos.

50. Esta asociación de la Paz con la *Tranquilitas* arranca desde la Antigüedad y tuvo un profundo arraigo en el medioevo. Ya Marsilio de Padua hacía constantes identificaciones entre ambos conceptos, siendo una idea que perdura hasta hoy día en contraposición al dinamismo de la guerra.

4. PAZ, LIBERTAD Y EDUCACIÓN EN LAS ARTES DEL XVIII

La complejidad y pluralidad del pensamiento del siglo XVIII se aprecia con claridad en las diversas tendencias estéticas que se desarrollan en este momento. Junto al mantenimiento del lenguaje barroco, surgen otras corrientes como el clasicismo académico y el Neoclasicismo. Tal panorama se completará con la aparición a finales del siglo XVIII de otras corrientes artísticas como el Romanticismo. En todas estas corrientes estéticas siguen teniendo relevancia algunos de los valores semánticos y formales atribuidos y adquiridos por la Paz desde la Antigüedad pero también se producen innovadoras aportaciones.

4.1. *Pervivencia de la tradición clásica*

En las alegorías de la Paz sigue estando presente su personificación como una mujer con algunos de los atributos y significados tradicionales: la *Pax* con la rama de olivo, la victoria y la Paz conseguidas a través del monarca... Sin embargo, otros tipos son menos frecuentes o no aparecen. Es el caso de la representación del templo de Jano, o del pacto con el apretón de manos. Siempre que se hace referencia a la Paz, ésta va ser personificada tal como hemos descrito, a lo sumo se hará alusión a ella simplemente con la rama de olivo. Por tanto, a nivel visual estas imágenes —especialmente la rama de olivo— debían ser los símbolos de la Paz más reconocibles, los mayoritariamente aceptados como valor e identificación de la Paz.

Algunos de los significados visuales que asume la paz en el XVIII, están presentes en otros momentos estilísticos y cronológicos, aunque lógicamente la dimensión social que adquieren y que representan es bien diversa. Por tanto, y no obstante esta similitud en temas e iconografía con el legado de la Antigüedad, es importante no olvidar que las sociedades no son las mismas y que los símbolos visuales adquieren y asumen otras connotaciones aunque externamente se empleen los mismos vocablos. En este sentido, los intelectuales más críticos del XVIII, denostarán la desmesurada imitación de lo greco-romano, argumentando las grandes diferencias sociales del XVIII con respecto a una Antigüedad en ocasiones percibida como una Arcadia.⁵¹

51. Por ejemplo, para Winckelmann en Grecia ...donde desde la juventud se consagraban al placer y a la alegría, donde nunca un cierto bienestar burgués dio lugar,

Una de las dimensiones de la Paz que ya era habitual desde la Antigüedad y que encontramos a lo largo de este siglo XVIII es el carácter asignado como atributo del poder. A inicios del XVIII, Fray Martín Sarmiento, en su obra sobre el sistema de adornos del Palacio Real de Madrid, hace un estudio de los valores y virtudes que han de tener los reyes y que han de expresarse por medio de la pintura y escultura. La Paz es una virtud más junto con la Fortuna, la Fama y la Victoria, pero son superiores los valores de la *Justicia*, *Prudentia*, *Magnanimitas* y *Religio* para el rey, y la *Clementia*, *Pudicitia*, *Liberalitas* y *Pietas* para la reina.⁵² Sin duda, la Justicia va ser una de las máximas reales, y junto a esta Justicia podemos apreciar en algunos de los grandes programas regios la representación de la Paz. Corrado Giaquinto, en su pintura sobre la Justicia y la Paz para el Palacio del Buen Retiro, representa ambos valores personificados en dos mujeres y donde la Justicia abraza a la Paz.⁵³ Ésta última lleva una rama de olivo y pisa un saco rebosante de frutas maduras recolectadas; en sus proximidades diversos amorcillos recogen las frutas maduras y las espigas junto a una oveja, todo ello en clara alusión a la abundancia. El atento león simboliza la idea de Virgilio de que en tiempos de paz los leones y los corderos podrán vivir juntos y sin hacerse daño. Al fondo, un templo circular y una paloma pueden hacer alusión a la diosa Venus-Paz. A los pies de la Justicia y la Paz, varios amorcillos queman las armas.

Diferentes connotaciones adquiere la Paz en el cuadro de José Aparicio *Godoy presentando la Paz a Carlos IV*. Seguidor de las normas neoclásicas propuestas por David, José Aparicio pintará una alegoría de la Paz cercana al poder real. En un primer plano aparece Godoy llevando de la mano a la Paz y presentándola a Carlos IV, sentado sobre un trono y próximo a él los atributos reales. La Paz es personificada como una mujer vestida con vaporosas telas blancas y que camina aligerada, rompiendo cierta rigidez compositiva. La Paz lleva una rama de olivo y próxima a ella un amorcillo

en nuestros días, a la libertad de costumbres, allí la bella naturaleza se mostraba sin velos para el mayor provecho de los artistas. Hemos manejado la edición: WINCKELMANN, Johan Joachim (1987) *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, Barcelona. p. 23.

52. Texto recogido en FERNÁNDEZ ARENAS, José (1982) *Renacimiento y Barroco en España. Fuentes y documentos para la Historia del arte*, Barcelona, pp. 241-249.

53. Vid. Lámina II.



Lámina II.- *CORRADO GIAQUINTO.*
La Justicia y la Paz, (1700-1765).

quema las armas con un antorcha. Al fondo se vislumbra un campamento militar esbozado con una pincelada muy difuminada, sin apenas contornos, y con un tono azulado, simulando una lejanía. Mercurio de espaldas y con caduceo, vuela hacia el cielo una vez que ha llevado el mensaje divino de la Paz; una Paz que acabará con la guerra gracias a la intervención de Godoy y la acogida del rey.⁵⁴

Otro de los valores tradicionales es la asociación de la Victoria y la Paz, presentándose el monarca como vencedor militar y pacificador. Esta idea, sin embargo, había alcanzado mayor irrupción escénica a lo largo del XVII. En 1635, Jan van de Hoecke, en el *Ingreso triunfal del Infante Fernando de España en Amberes*, representa al Infante en una biga romana tirada por caballos blancos. En un primer plano aparece el ejército —soldados vestidos como romanos que llevan como prisioneros al vencido— mientras que Fernando de España es coronado con el laurel. En el registro superior, y culminando toda la composición, la *Victoria* alada y con armas en una mano y una palma en la otra, acoge con su

54. Vid. Lámina III.



Lámina III.- JOSÉ APARICIO.
Godoy presentando la Paz a Carlos IV.

brazo a la Paz, vestida de blanco y con una pequeña rama de olivo. Similar composición se repite en el *Ingreso triunfal de Enrique IV en París* de Rubens, aunque en este caso es el propio rey quien lleva la rama de olivo. En ambas pinturas el triunfo militar por medio del rey trae como consecuencia la Paz.

Esta exaltación de personajes históricos como héroes victoriosos tiene también lugar en pinturas barrocas españolas en las que se emplean dos planos: en el primero y con contornos delineados, aparecen auténticos retratos de los personajes dirigentes y victoriosos de la guerra; en un segundo plano y con pincelada difuminada, la representación del campamento militar o la batalla. En este sentido cabe citar la *Defensa de Cádiz* de Zurbarán o *El Socorro de Génova* de Antonio Pereda. Al igual que con anterioridad, las representaciones de batallas siguen estando llenas de movimiento, aunque con mayor dramatismo acentuado por el lenguaje barroco. Este movimiento caótico lo ofrece Rubens en su cuadro *Enrique IV en la batalla de Ivry* donde la batalla es una gran nube de polvo conseguida por medio de una pincelada muy difuminada. Ligeramente más nítida, aunque también con una explosión de movimiento, es el cuadro de Jacques Courtois del Museo del Prado al representar la

Batalla entre cristianos y musulmanes. Pero más interesante para nuestro estudio es el caso de la *Rendición de Breda* de Velázquez en el que se narra el acto diplomático que pone fin a la guerra por medio del acercamiento de las dos partes, abriendo el vencedor con el brazo la rendición del vencido.

4.2. *Asociación entre la Paz y las Artes*

No obstante esta continuidad en ciertos valores semánticos de la paz, ésta adquiere en el siglo XVIII nuevas connotaciones. Entre ellas hay que mencionar la importancia que adquiere la asociación entre Paz y Artes frente a la destrucción de la Guerra.⁵⁵ Esta idea tendrá más eco en los escritos que en las artes plásticas del XVIII. Ya Rubens la había plasmado en su cuadro *Los Horrores de la guerra* —o *Venus intenta detener a Marte*. En el lienzo se representa por un lado a *Marte* vestido como un militar romano y pisando un libro mientras que tirado a sus pies aparece entre otros un personaje con un instrumento musical así como un arquitecto con sus instrumentos en la mano, aludiendo a la incompatibilidad del arte con la guerra. Los nubarrones del fondo y la paleta oscura transmiten la sensación devastadora de *Marte*, cuyos horrores se traslucen en la madre con el niño al que intenta proteger. Por otro lado, *Venus*, en quien se concentra la luminosidad del cuadro, intenta detener a *Marte*, mientras que una mujer alza los brazos en actitud de pánico. Al fondo, el recuerdo del Templo de Jano abierto. El amor (Cupido y las flechas), la música (el laud) y las letras (el libro) son destruidas por la guerra (*Marte*), como el mismo pintor argumentaría al hablar del lienzo.⁵⁶

55. Realmente esta es una idea constante en los escritos y obras de arte a lo largo del tiempo. No se trata de referencias vagas sino que son reflexiones y percepciones constantes recogidas en los tratados. A tenor de una imagen de la Paz, Cesare Ripa explicaba *cómo la estatua nos muestra que la Paz es ministra de las Artes, las cuales no se pueden ejercer si no es con mucho tiempo y en tranquilo sosiego, sin estar ocupados en pensamientos de guerra; los cuales de ordinario desvían nuestro ánimo de la práctica y adquisición de costumbres virtuosas*. La primera edición vio la luz en 1593. Hemos manejado, RIPA, Cesare (1987) *Iconología*. Madrid, Tomo II, p. 184.

56. En la misma línea, aunque con otros valores semánticos, Rubens había realizado con anterioridad otros cuadros, como el que pinta para Carlos I de Inglaterra titulado *Alegoría de las bendiciones de la paz*, en el que aparece nuevamente *Venus* rodeada de la riqueza, la música y abundantes frutos mientras que *Minerva* detiene a *Marte*. Rubens

Para Winckelmann la libertad y la amistad fomentan las artes.⁵⁷ La cultura clásica creaba instancias de libertad en las que podían opinar todos sin necesidad de ser artistas.⁵⁸ Esta unión de las artes y la libertad se aprecia también en su reflexión sobre la Grecia contemporánea de la que opina que ya no quedaba nada en ella de la antigua libertad y cómo la tiranía que vive lleva a que los monumentos sean poco a poco destruidos.⁵⁹ Pero sin duda, la reflexión más importante para el objetivo de este trabajo, y que veremos en otros intelectuales de la época, será considerar la ligazón de las artes con la educación: *...la superioridad de los griegos parece basarse no tanto en la propia naturaleza, o en el influjo del clima, como en su educación.*⁶⁰ La educación es la que permite que no haya una falta de libertad, la que permite la existencia de un sistema democrático y, en consecuencia, la Paz. En última instancia la Paz conduce al fomento de las Artes.

Esta unión entre Paz, Libertad y fomento de las Artes, así como la disociación entre el genio y la creación frente a la guerra, es clara en algunos de los más insígnis pensadores del XVIII. La historia es la que enseña que la guerra siempre ha sido incompatible con las artes. En este sentido Jovellanos advierte sobre el peligro de caer en la ignorancia, como ejemplifica la historia que enseña los errores pretéritos y a la que hay que tener en cuenta para no caer en ellos.⁶¹ Hay un principio que se destaca y que la historia repite según los

no sólo abogó por la Paz en su pintura sino también en algunas de sus actuaciones «diplomáticas». Un breve estudio sobre la Paz en la pintura de Rubens y en sus intervenciones diplomáticas en TREVOR-ROPER, Hugh (1992) *Príncipes y artistas. Mecenazgo e ideología en cuatro Cortes de los Habsburgo. 1517-1623*, Madrid, pp. 153-201. Del mismo modo cabe citar el estudio de Simón Vosters sobre la relación entre la diplomacia de Rubens y su pintura de Paz, y en el que se recogen diversas pinturas y dibujos referentes a la Paz y a las reconciliaciones. VOSTERS, Simón A. (1992) Rubens, diplomático y pintor de la paz. *Historia 16*, nº 199, pp. 45-62.

57. *...Libertad y amistad son la gran meta final que me ha guiado en todas las cosas. El incremento de las artes bajo Pericles se produjo del mismo modo que su florecimiento bajo Julio II o León X. Grecia se parecía entonces, como después Italia, a una tierra fecunda y no agotada, pero tampoco descuidada que merced a una labranza especial derrama las riquezas que atesora.* Cfr. WINCKELMANN, Johann J. (1964) *Lo bello en el arte*. Buenos Aires, pp. 64-67.

58. WINCKELMANN, Johann. *Reflexiones...*, p. 82.

59. *Ibidem*, p. 114.

60. *Ibid.*, p.107.

61. En las invasiones de los pueblos centroeuropeos la ignorancia, las guerras intestinas [...] y su establecimiento en el imperio, acabaron con las artes en todo el mundo

pensadores del XVIII: la Paz, sólo posible a través de la estabilidad política, es la que conlleva el progreso de las naciones. La historia es la que enseña la necesidad de Paz y estabilidad política. El concepto de Paz se identifica con el progreso en las artes. Frente a ello, el genio de la creatividad es incompatible con un estado de guerra.⁶² La guerra contribuye no sólo a la destrucción de los edificios y obras, sino que principalmente encarcela a la creatividad y al genio: *la guerra civil, grande enemiga de las artes, así por el carácter de ferocidad que comunica a los pueblos como por males y turbaciones en los que envuelve*, sólo las artes pacíficas aseguran la felicidad y verdadera gloria de las naciones.⁶³ El genio de la creación no es compatible con un estado de guerra pero tampoco con ciertos regímenes políticos. El sistema político parlamentario afianzado en la Inglaterra del XVIII era considerado uno de los más adecuados y donde la prosperidad política trae anexa la prosperidad en las artes.⁶⁴

Esta asociación de la Paz con el estudio y las artes se aprecia en cuadro de Vicente López pintado en 1802 y en el que se conmemora la visita de Carlos IV a la Universidad de Valencia.⁶⁵ Ante la familia real aparecen varias Facultades, entre ellas la de Teología, personificada en una mujer con la Biblia abierta. Las Facultades son amparadas por *Minerva* y coronadas por la *Victoria* y la *Paz*. *La Victoria* lleva una casco y una palma, la paz una cornucopia con flores y espigas y varias coronas

culto. Cfr. JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Elogio de las Bellas Artes*. Discurso pronunciado en la Academia de San Fernando el 14 de Julio de 1781, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Tomo 46 (1963), Madrid, p. 351.

62. Al hablar de los astures, Jovellanos menciona que *la guerra y la reconquista, únicos objetos del pueblo asturiano, fijan el espíritu de su constitución, y las costumbres emanadas de este espíritu se hacen con él sencillas y feroces. Sólo reconocen las artes primitivas que puedan conservar la necesidad de una nación guerrera, mientras las artes de la paz y del lujo, ó quedan del todo ignoradas, ó notablemente imperfectas [...], no sirviendo al gusto y a la comodidad, sino a la seguridad y al abrigo*. Discurso leído en 1788 por JOVELLANOS, Gaspar Melchor (1790) *Elogio de don Ventura Rodríguez*, Madrid, pp. 20-21.

63. Cfr. JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Sobre la arquitectura inglesa y la llamada gótica*. Escrito en 1805, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Tomo 87 (1956), Madrid, pp. 365-382.

64. *...No hay un pueblo sobre la tierra de quien se pueda esperar la perfección en las artes tanto como el de los ingleses*. Cfr. JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Sobre la arquitectura inglesa...*, p. 381.

65. Vid. Lámina IV.



Lámina IV.- VICENTE LÓPEZ. *Commemoración de la visita de Carlos IV a la Universidad de Valencia, Siglo XVIII.*

flores, y bajo los pies de la *Victoria* un amorcillo lleva la rama de olivo asociada con la Paz. De este modo la familia real se presenta como protectora del estudio que inventiva la sabiduría para conseguir el Triunfo y la Paz.

5. LOS DESASTRES DE LA GUERRA EN LA PINTURA CONTEMPORÁNEA

En el arte contemporáneo la Paz ya no aparece como una alusión a un atributo del poder sino que por sí misma constituye un motivo temático. La guerra tampoco aparece unida al poder sino que sus consecuencias y desastres se destacan frente a la exaltación de la hazaña militar.

5.1. *La Paz y el fomento de las Artes*

En muchos de los escritos sobre el arte del XIX español dominan las ideas planteadas con anterioridad por Jovellanos. Los períodos de Paz suponen un progreso en las artes, son períodos en los que se libera la creatividad ofreciendo obras de inmenso placer estético. Frente a ello, la guerra supone un claro retroceso en las actividades artísticas. Para los hombres del XIX, la Paz se erige principalmente en aquellos pueblos que tienen una estabilidad política y cuya consecución está unida al concepto de libertad. La libertad hace progresar a las artes, mientras que la guerra las destruye.⁶⁶ Estas ideas decimonónicas también estarán presentes en los pintores del siglo XX. La guerra destruye las artes liberales y, por el contrario, son fomentadas cuando domina la Paz.

66. ...*Con la Libertad prosperan las artes, que el despotismo las envilece y degrada, y la corrompe y acaba. La honra cría las artes [...] y la honra, y la gloria, y la virtud, y todo lo bueno y lo bello dura en los pueblos a par de la Libertad.* Cfr. USOZ DEL RÍO, Luis. ¿Bajo qué sistema de gobierno prosperan más las artes? Estado de éstas entre los antiguos y su carácter, *El Artista*, II. ...*Las guerras y desastres que de tiempo en tiempo han agitado así nuestra patria como todos los demás imperios del mundo, no solamente trastomaron el antiguo orden de las cosas, sino que hicieron desaparecer hasta los vestigios de poblaciones enteras; no es de extrañar que hayan perecido tantos monumentos y producciones.* Cfr. CARDEDERA, V. Bellas Artes, *El Artista*, I. Ambos documentos están recogidos en HENARES CUÉLLAR, Ignacio y CALATRAVA, Juan (1982) *Romanticismo y Teoría del Arte en España*, Madrid, pp. 102 y p. 122 respectivamente.

Esta idea es plasmada en los murales pintados por Picasso para la capilla del castillo de Vallauris en 1952. Son dos grandes murales titulados *La guerra* y *La paz*. En ambos domina la paleta de múltiples colores, las diferencias entre ambos murales vienen determinadas por los símbolos y la narración de la composición. En el mural de la Paz aparece en la parte central un Pegaso alado tirando de un arado guiado por un niño; a la izquierda un brillante y colorido sol, cuyos rayos son espigas de trigo, ilumina entre otros a la maternidad —una madre que lee mientras está amamantando a un niño— y al estudio —un hombre que escribe en actitud pensativa. En el lado izquierdo unas mujeres bailan al son de un hombre que toca la flauta; un niño sostiene la balanza de la igualdad bajo la sabiduría, simbolizada en un búho sobre su cabeza. La balanza tiene a un extremo golondrinas en una pecera, y en el otro una jaula con peces. En esta obra, Picasso interpreta la Paz como sinónimo de fertilidad, como un valor alcanzable con la sabiduría y un período donde se fomentan las artes como la música, el baile y la escritura.⁶⁷ En el mural de la guerra domina en primer plano el enfrentamiento de dos ejércitos, personificados en dos soldados. Uno de ellos está en actitud de atacar, con el escudo lleno de calaveras y el cuchillo ensangrentado y avanzando en un carro tirado por caballos negros. El otro soldado espera preparado para defenderse, cubriéndose con un escudo blanco con la paloma de la paz y la lanza con la balanza de la justicia. En un segundo plano, figuras negras anónimas forman una curva de movimientos descendentes con diferentes armas. La guerra destruye el saber y lo racional, representado en un libro quemado y pisoteado en primer plano por los caballos.⁶⁸

En esta destrucción del arte ante la guerra muchos de los artistas contemporáneos hacen referencia no a cualquier saber ni a cualquier arte, sino a aquél que es libre, libre de los academicismos y libre para que el pintor exprese de un objeto no una representación exacta sino una virtud de él. Partiendo de esta premisa, para André Bretón una excesiva sabiduría puede comprometer la Paz del mundo, y quizás para prevenir tal peligro se destruyó la biblioteca de Alejandría.⁶⁹ Pero en lo que sí está de acuerdo una

67. Vid. Lámina V.

68. Esta idea de la destrucción de la guerra puede estar explicitada en el *Guernica*, donde la flor pintada cerca de la mano del soldado alude a la destrucción de lo bello por la guerra.

69. Texto «Ideas de un pintor», compendio de textos inmediatamente posteriores a la Gran Guerra en BRETÓN, André (1988) *Los pasos perdidos*, Madrid, 1998, p. 80.

gran mayoría es en la confirmación de que la guerra es capaz de acabar con la libertad de elección.⁷⁰

5.2. *Los horrores de la guerra*

El deseo de la Paz viene reflejado en muchas obras del arte contemporáneo a través del rechazo a la guerra. La guerra es presenciada desde muy diferentes perspectivas. Recordemos por ejemplo la serie de grabados de los *Desastres de la guerra* de Goya o el cuadro de los *Fusilamientos del 3 de Mayo*, donde el pintor muestra esa cara poco retratada de la guerra como son sus horribles consecuencias, su irracionalidad.⁷¹ Ello no significa que en otros cuadros, como *La lucha con los mamelucos*, exprese el dinamismo y movimiento, la lucha y la muerte entre dos partes enfrentadas, como era más habitual en este tipo de temas. Pero aún estas últimas narraciones pictóricas no significan tanto una exaltación de la guerra como la plasmación de un hecho. En este sentido podemos citar claramente a Fortuny en cuya obra pictórica, llena de escenas costumbristas, encontramos algunas escenas de batallas como *La batalla de Wad-Ras* y escenas militares elaboradas con gran minuciosidad, como *La batalla de Tetuán*, narrada con las anotaciones del General Prim sobre los puntos donde actuaban las fuerzas militares, o bien pinturas como *Isabel II pasando revista a las tropas* en la que se exhibe la parafernalia de los ejércitos. Estas representaciones del ejército serán calificadas por Baudelaire como simples episodios de la vida militar ya que para el escritor no significan un «arte puro», quedando relegadas para tácticos y topógrafos. No llaman su atención ya que no hacen más que inmovilizar la violencia.⁷² Baudelaire estima más representativo la narración del enfrentamiento a través de la cotidianeidad. Así lo expresa en su escrito sobre un cuadro que señala de Tabar, *Guerra de Crimea, forrajedores*,

70. Texto «Distancias», en BRETON, André. *Op.cit.*, p. 130.

71. Posteriormente otros artistas pintan en una línea similar las consecuencias de la guerra como Otto Dix o Arturo Souto. Éste último recoge en sus trabajos sus impresiones sobre la guerra civil española. Para Souto véase GAMONAL TORRES, Miguel Ángel. Sobre la obra de Guerra de Arturo Souto, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n^o XVII, pp. 131-144.

72. ...*Confieso que lo que más me aflige en esa clase de espectáculos no es ni esa abundancia de heridas, ni esa odiosa prodigalidad de miembros mutilados, sino la inmovilidad en la violencia y la espantosa y fría mueca de un furor estacionario.* Texto «Religión, historia, fantasía»; hemos manejado los textos recopilados en BAUDELAIRE, Charles (1996) *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, pp. 257.



Lámina V.- PICASSO. *La Paz de Vallauris*, (1952).

o en su análisis sobre una serie de grabados relacionados con la guerra en los que se narran no sólo las escenas de enfrentamiento sino el dolor de una guerra.⁷³

Los horrores de la guerra deben ayudar a desear y apreciar la Paz, se debe aprender de la guerra. Juan Chabás y Martí, en un artículo publicado en la revista *Cervantes* en 1919, después de la Gran Guerra, identifica ésta como años sangrientos y bárbaros, pero con ella el mundo ha sentido necesidad de Paz, de una Paz reivindicativa que repare lo que destruyó la guerra. Esa Paz debe llevar un cambio en las ideas en las que se clame por la Justicia y por la Democracia; la influencia bélica se ha de traducir en una evolución, en un progreso, de la guerra ha de brotar un mundo de ideas, ha de surgir una filosofía del dolor que recuerde los días trágicos pero que se hermane con la esperanza de una fecunda y bella era benéfica de Paz.⁷⁴ Este halo de esperanza lo supo expresar Picasso en el *Guernica*. El pintor malagueño introduce la esperanza en la mujer con la lámpara; para el dolor, la esperanza y el miedo ha empleado figuras femeninas, por contra la guerra está representada en la forma masculina del soldado; la

73. *Ibidem*, Texto «Los anales de la guerra», p. 369-372.

74. CHABÁS Y MARTÍ, Juan. Orientaciones de la post-guerra, *Cervantes*, 1919. Texto recogido en BRIHUEGA, Jaime (1979) *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*, Madrid, pp. 189-195.

gama cromática en blanco y negro ayuda a plasmar su idea de los desastres de la guerra pero en este caso con una luz o alternativa, aunque sea artificial, como es la representada por el sol oval con la bombilla y a la que sigue, junto a la paloma, la mujer que con el cuerpo oblicuo intenta dominar a la guerra.

5.3. *La condena a la guerra*

La condena a la guerra será una de las características de los pintores y pensadores contemporáneos, expresándose de muy diversas maneras. En 1894, y frente a sus cuadros más costumbristas, Rosseau pintaba su cuadro de *La Guerra*, o *La cabalgada de la discordia*. Con la leyenda *Pasa aterradora sembrando desesperación, llanto y ruina*, pinta a una mujer con una antorcha y una espada vestida de blanco y que contrasta con el caballo negro sobre el que va montada. A su paso va dejando la muerte y la desolación. También como destructiva calificará Kandinsky a la guerra, señalando al hablar de su atmósfera espiritual cómo hay períodos de suicidios y de sentimientos hostiles, y cómo la guerra y la revolución son producto de esta atmósfera contribuyendo a envenenarla aún más.⁷⁵ Chagall, durante la Segunda Guerra Mundial titulaba bajo el epígrafe de *La guerra* un lienzo en el que se representa la huida de unos aldeanos del pueblo. La tensión del momento es conseguida por el contraste de los rojos, azules y amarillos así como con el sentido ascensional de la composición. Como constatamos son varios y de muy diversas tendencias los artistas que pintan la guerra y en la que ya no hay una exaltación heroica sino una reflexión profunda sobre sus duras consecuencias.

André Breton tiene muy presente la dureza de la Gran Guerra que le tocó vivir.⁷⁶ Señala con cierto asombro cómo *Apollinaire, no queriendo considerar nada como pernicioso, se empeñaba en contemplar sin amargura los espectáculos*

75. Para Kandinsky *suicidios, asesinatos, violencia, pensamientos indignos y bajos, enemistad, egoísmo, patriotismo, partidismo, son entes que contaminan la atmósfera, limpiada por el espíritu de sacrificio, ayuda, pensamientos puros y excelsos, amor, altruismo, generosidad, humanidad y justicia*. Edición manejada: KANDINSKY, Vasili Vasilievich (1991) *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, p. 93-94.

76. *...Nosotros, los que en el curso de esta guerra cumplimos los veinte años, es decir, la edad en la que uno sistematiza su vida, tuvimos que tener en cuenta para ello, realidades implacables*. Texto Alfred Jarry, en BRETON, André. *Op. cit.*, p. 37.

de la guerra.⁷⁷ Y es que muchos de ellos vivieron de cerca la guerra. Paul Klee pasó como soldado la mayor parte de la Gran Guerra Mundial en varios campamentos aunque no tuvo que ir al campo de batalla. A pesar de ello, sus *Diarios* y sus dibujos reflejan la profunda huella que una situación, irracional para él, le había llevado a apartarse de su familia, de sus amigos, y en gran manera de sus pinceles. Se siente prisionero en las botas militares, en la anormalidad de la guerra.⁷⁸ Su cansancio y deseo de Paz, aún a pesar de estar en una situación en cierta manera privilegiada en medio de la guerra, se hace sentir con más fuerza conforme van pasando los duros años.⁷⁹

La guerra es un momento turbio anunciado en las artes. Los artistas contemporáneos encuentran en las obras de preguerra el aviso a la crisis que se avecina: *La preguerra. Enjugemos nuestros ojos. El genio renace más bello aún del ramo ardiente de la catástrofe. La resurrección del poeta inaugura la era turbia*». ⁸⁰ ¿Anunciaba la eminente guerra el cuadro de Solana pintado en 1912? En el lienzo, la guerra se difumina en un segundo plano mientras que su consecuencia, la muerte, es reflejada apocalípticamente en un primer plano.⁸¹ Bretón señala la necesidad de cuando en cuando de presenciar el terror y le viene a la mente los cuadros de preguerra pintados por Chirico desde 1912 a 1914.⁸² José Díaz Fernández señala el tremendo choque de la Gran Guerra,

77. Señala su desquiciamiento al pensar en Apollinaire como artillero en Nimes, y cita al caso unos irónicos versos en boca de Apollinaire: *¡Oh! Dios qué bonita es la guerra con sus cánticos y sus largos ocios*. Cit. en BRETON, André. *Op.cit.*, p.22.

78. Con el estallido de la guerra, y antes de enrolarse como soldado en 1916, pinta en 1914 un dibujo bajo el epígrafe *Muerte en el campo de batalla*. Como diría el propio Klee, *lo que la guerra me decía al comienzo tenía más bien naturaleza física: que en las cercanías corría sangre. Que el propio cuerpo podía correr peligro, cuerpo sin el que el alma no existe*. Cit. de sus *Diarios* escritos entre 1898-1918, KLEE, Paul (1987) *Diarios*. Madrid. Diario III, p. 243.

79. El 14 de Enero de 1918 menciona la incertidumbre acerca de la Paz pero la necesidad de la misma: *En cuanto a la paz, no tiene caso perderse en suposiciones. Nadie sabe nada de nada. En cuanto a Rusia, hay que firmar la paz; ambas partes la necesitan. En qué condiciones poco nos importa, puesto que no somos nosotros quienes nos dedicamos a la política*. KLEE, Paul. *Op. cit.*. Diario IV. p. 295.

80. Texto sobre Guillaume Apollinaire, en BRETON, André. *Op.cit.* p. 20.

81. Este cuadro de Solana nos trae a la mente interpretaciones de siglos anteriores como el cuadro *Triunfo de la Muerte* de Peeter Brueghel el Viejo dentro de la pintura flamenca del XVI y que caracteriza a la obra con su realismo al dramatizar la guerra como un ejército de esqueletos que se componen como tropas de ejército que llevan la muerte.

82. Texto Características de la evolución moderna. en BRETON, André. *Op.cit.*, p. 145.

indicando que es producto de la descomposición de ideas iniciada en el último tercio del XIX, de un autoritarismo que impedirá una convivencia social;⁸³ para este autor, ese anuncio de la inminente guerra lo plasmaba en el arte plástico de preguerra. En este sentido podemos incluir la *Premonición a la guerra civil* realizada por Dalí meses antes del estallido de la Guerra Civil española.

Pero la condena a la guerra no es unánime en los artistas contemporáneos. Algunos exaltan la guerra como arma revolucionaria y purificadora. El rechazo a sus consecuencias no es contradictorio con un reconocimiento por parte de algunos pensadores de una capacidad de cambio y dinamismo atribuido a la guerra. Así, y aunque hemos señalado cierta repulsa manifiesta en los escritos de Kandinsky hacia la guerra, el pintor piensa que hay elementos en la guerra y en las revoluciones que limpian *el aire pestífero*.⁸⁴ Como bien recogía Breton, el Dadaísmo exaltaba tanto la guerra como la paz con el ánimo de contradecir: *La paz a cualquier precio era el lema Dada en tiempo de guerra, al igual que en tiempo de paz el lema de Dada es la guerra a cualquier precio*.⁸⁵ Pero sin duda será el primer futurismo italiano el que ensalzará la guerra como vía de cambio social, aunque su euforia cambiará tras la triste realidad de la Primera Guerra Mundial. Para los futuristas italianos, la guerra es la higiene del mundo, tiene la capacidad de purificar, empleando las palabras de su teórico Marinetti.⁸⁶ Este sentimiento es muy contrario al que tendrán los futuristas rusos, quienes manifestarán su repulsa a la guerra a través de las palabras de Maiakovski, uno de sus máximos representantes.

83. FERNÁNDEZ DÍAZ, José (1930) Poder profético del arte, *Nueva España*, Texto recogido en BRIHUEGA, Jaime *Op. cit.*, pp., 432-436.

84. KANDINSKY, Vasili Vasilievich. *Op.cit.*, p. 94

85. Texto Dos manifiestos Dadá, en BRETÓN, André. *Op.cit.*, p. 57.

86. ...*Nosotros queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las hermosas ideas por las que se muere y el desprecio por la mujer.* Manifiesto futurista de Marinetti. Texto recogido en DE MICHELLI, Mario (1993) *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, pp. 369-375.

6. EXPRESIÓN ESTÉTICA DE LA PAZ EN LA HISTORIA

La presencia de la Paz y sus diferentes percepciones en la teoría y obra artística es algo que ha quedado de manifiesto en las páginas anteriores. Visualmente, la Paz aparece preferentemente en el ámbito civil, como atributo de poder, siendo menos frecuente sus referencias en el ámbito religioso. Iconográficamente se presenta como una mujer, aspecto que por un lado la humaniza al personificarla y por otro supondrá en determinados momentos la atribución a la Paz de cualidades que se asocian con la mujer. Según el contexto histórico podemos encontrar a la Paz personificada como Venus, diosa del Amor —una mujer desnuda llena de sensualidad, como apreciamos en cuadros de Tintoretto y de Rubens— pero también aparecerá en ocasiones como una virgen vestal —una mujer vestida con túnicas blancas, como en el fresco de Corrado Giaquinto en el Palacio del Buen Retiro o en el cuadro de José Aparicio.

Estas diferencias también las encontramos en algunos atributos como la paloma, símbolo en ocasiones de fecundidad y en otros de castidad.⁸⁷ Curiosamente es el siglo XIX, momento de la irrupción con fuerza de importantes movimientos feministas, cuando deja de dominar la personificación de la Paz como una mujer y empieza a ser representada como una paloma, probablemente empleada por primera vez por algunos movimientos religiosos pacifistas.⁸⁸ Sin embargo, esta asociación de la Paz con una paloma es algo que ya se menciona en textos medievales como los de San Isidoro,⁸⁹ aunque artísticamente será la paloma de Picasso la que más repercute visualmente en su asociación con la Paz.⁹⁰ En 1937 Picasso pintó una paloma en el *Guernica* pero será la litografía de 1949 para el cartel del Congreso Mundial de la Paz organizado por el partido comunista la que haga saltar al éxito la *Paloma de la Paz*, repitiendo posteriormente el símbolo de la paloma asociado con la Paz en otros carteles.⁹¹

87. Sobre los diferentes significados de la paloma véase, MARIÑO FERRO, Xosé Ramón (1996) *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Barcelona, pp. 333-337.

88. Un estudio interesante sobre la semiótica de la rama de olivo y la paloma en ROSENTHAL, Peggy (1994) *How on earth does an olive branch mean peace?*, *Peace and Change*, 19, n° 2, pp. 165-179.

89. Cfr. MARIÑO FERRO, Xosé Ramón. *Op.cit.*

90. No obstante, no hay que olvidar que ya las Naciones Unidas había tomado y extendido el símbolo de la paloma desde 1947. Cfr. ROSENTHAL, Peggy. *Art. cit.*

91. Sobre la *Paloma de la Paz* de Picasso vid. CABANNE, Pierre (1982) *El siglo de Picasso*. Tomo II (*La Guerra. Gloria y soledad, 1937-1972*). Madrid, pp. 177-182.

Pero más allá de estas representaciones iconográficas, en mayor o menor medida el valor de la Paz constituye una realidad social, política y religiosa a la que se aspira y se desea. Este anhelo quizás sería el aspecto común que se observa a lo largo de la Historia del Arte en torno a la idea de la Paz. Partiendo de este principio común se abren las diversas dimensiones y multiplicidad semántica que el concepto adquiere y se le atribuye.

En primer lugar, el tradicional sentido de la Paz como ausencia de guerra. Esta ausencia de guerra es conseguida a través de la diplomacia, a través de un tratado político o un pacto que acabe con un enfrentamiento militar. En este sentido se ha optado en ocasiones por plasmar artísticamente la consecución de un tratado que exalte la victoria del vencedor, pero también ha sido frecuente su representación como un acuerdo y una resolución alcanzada entre partes iguales. El apretón de manos en las monedas romanas, las miniaturas que representan las treguas entre bandos medievales, el abrazo o el beso como símbolos de acuerdo y amistad, o el propio cuadro de la *Rendición de Breda* de Velázquez, son ejemplos de la dignidad representada, y alcanzada, por la diplomacia, principalmente por ser una instancia capaz de llegar a una resolución pacífica del conflicto. Los tratados de paz y los pactos reflejan la posibilidad de acuerdos amistosos y de la rendición, no como algo humillante sino como una realidad admisible. En este sentido, Charles Baudelaire criticaba los sentimientos recogidos en las pinturas sobre tratados de paz en las que se exageraba con frecuencia la victoria a costa del que se rinde.⁹²

Pero este estado pacífico conseguido por medio de la ausencia de un conflicto armado no es la única percepción de la Paz. Más interesante nos parece el sentido que adquiere como Paz social conseguida a través de la Justicia. La Paz no es algo exclusivo de una política internacional entre estados o países, sino que la Paz también es un valor interno conseguido al establecer una armonía entre los integrantes de una comunidad. La identificación de la Paz con los atributos de la Justicia y la Igualdad, o bien hermanada con ellas, se perfila desde la Antigüedad y constituye una

92. ...*Los personajes franceses, calzados con botas, con espuelas altaneros, insultaban casi con la mirada a los diplomáticos humildes y azorados; ¡y el texto alababa al artista por haber sabido expresar en unos el vigor moral mediante la energía de los músculos, y en los otros la cobardía y la debilidad mediante una redondez de formas muy femenina!*

Texto «Religión, historia, fantasía», en BAUDELAIRE, Charles. *Op.cit.*, p. 258.

constante en las instancias referidas a las regulaciones ordinarias entre vecinos y ciudadanos. Esta dimensión social adquirida, y deseada, es una de las máximas exigidas a los poderes. No sólo la consecución de una Paz con posibles enemigos militares externos, sino la máxima del gobernante, de un estado democrático o de una comunidad, debe ser ante todo la *Pax Societatis*, esto es, la consecución de la *Tranquilitas* interna. De ahí que la idea de la Paz se asocie con la seguridad y defensa de una ciudad o una población. No es difícil, pues, encontrar las referencias a la Justicia social como Paz tanto en las manifestaciones artísticas más ligadas al gobernante —monedas, programas pictóricos de palacios reales— como en los manuscritos y libros iluminados que recogen las ordenanzas de un municipio. En esta *Pax societatis* se incluye la creación de un sistema democrático y liberal que permita el ejercicio de las artes. Las artes son favorecidas en los períodos de Paz pero, y especialmente a partir del XVIII, esa Paz se entiende con la libertad política y creativa. Es una proclama teórica y plástica de la Paz como un estado que fomenta las artes, que incentiva aquello que hace al hombre más racional frente a la irracionalidad de la guerra.

Este deseo social hace que el valor de la Paz sea simbólicamente un elemento importante a tener en cuenta en la imagen visual y política de un gobernante, sabedor de la relevancia social de vivir en Paz. Por ello es habitual su asociación como un atributo de poder, como una virtud del Príncipe. En el mundo contemporáneo, más que como una virtud del poder, la expresión plástica se decantará por presentar la Paz como un estado deseado al que debemos contribuir todos.

Estas ideas y valores semánticos en torno a la Paz plasman en ocasiones los deseos de una Paz arcádica, lecturas del pasado que presentan utópicas sociedades deseables que se interpretaban como edades áureas de la Paz. En otros casos se presentan alternativas, -ideas movilizadoras hacia una cultura de la Paz. En algunas obras se leen los deseos de un *Reino de Paz*, tomando el título del cuadro de Edward Hicks, predicador cuáquero que hacia 1839 pintó un lienzo en el que se representa la convivencia de niños y animales salvajes así como entre blancos e indios norteamericanos, aludiendo con ello a un mundo ideal en el que reina la Paz.⁹³ Pero sin duda, lo que ha dominado a lo largo de la historia del arte ha sido la crítica social a través de la obra,

93. Vid. Lámina VI.

por ejemplo la injusticia y diferencia de clases criticada en las pinturas de William Hogarth⁹⁴ o en los grabados de Goya, o bien la crítica al colonialismo a través de las caricaturas de artistas contemporáneos.⁹⁵

En definitiva, bajo el epígrafe de la expresión estética de la Paz se encierran multitud de inquietudes que giran en torno al valor de la Paz y los principios epistemológicos que ofrece la teoría artística así como sus materializaciones. La propia dimensión del concepto Paz y la amplitud del proceso estético como actividad propia del pensamiento, nos han llevado a delimitar nuestro objeto de estudio. Abarcando la teoría artística y la formalización material, hemos reflexionado sobre la valoración de la Paz que se recoge y se sugiere en textos y tratados de arte a lo largo del tiempo, así como la proyección de estas reflexiones a través de la propia obra de arte, marcándonos como objetivo el estudio de la presencia y la diversidad de percepciones de la Paz a través del Arte.

Aunque no nos hemos limitado cronológicamente sí lo hemos hecho desde la perspectiva cultural y formal, trabajando exclusivamente en el contexto europeo. Sin lugar a dudas, el estudio de la civilización del Islam, de las culturas del Lejano Oriente, o las del continente americano, por mencionar algunas, ofrecen interesantes propuestas. En el ámbito europeo hemos seleccionado aquellas fuentes y obras que nos ofrecían aspectos más interesantes a resaltar en un libro dedicado a la *Historia de la Paz*. Por otro lado, hemos limitado los interrogantes sobre las expresiones formales, no sólo desde el punto de vista de sus procesos de interculturalidad y transculturación, que en última instancia no hacen más que proponer ejemplos de relaciones pacíficas, intercambios y aproximación de diferencias culturales, sino también desde el interrogante de las formas de representar la Paz y la guerra; un estudio profundo sobre la iconografía e iconología de la Paz nos desvelaría algunas propuestas y percepciones que estuvieron presentes en los grandes paradigmas del pensamiento.⁹⁶

94. La obra de Hogarth quizás sea más clara en el aspecto de la crítica social que sus trabajos teóricos. No obstante, en su análisis de la belleza hace un clara y continua crítica social a los cánones de belleza anquilosados. Su obra teórica vio la luz en 1753. Hemos manejado HOGARTH, William (1997) *Análisis de la Belleza*, Madrid.

95. Vid. LEIGHTEN, Patricia (1990) The White Peril and *L'Art nègre*: Picasso, Primitivism and Anticolonialism, *The Art Bulletin*, n^o 72, pp. 609-630.

96. La catalogación de ICONCLASS nos refleja que la Guerra está mejor definida iconográficamente que la Paz. En relación con la Guerra se recogen diversos aspectos:

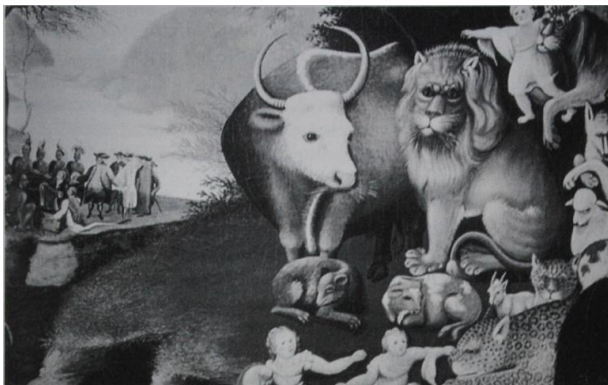


Lámina VI.- EDWARD HICKS. *Reino de la Paz, I* (1839).

Por último, y quizás sea el aspecto más significativo, hemos centrado nuestro estudio exclusivamente en la Paz, sin embargo no hay que olvidar otros valores e instancias muy presentes en el arte y que configuran por sí mismas esferas de la Paz. Nos referimos al intercambio de experiencias y conocimientos de otras culturas por medio de la obra, al deseo de justicia y crítica social plasmada en proyecciones urbanísticas, en pinturas o en caricaturas, o a las construcciones mentales que por medio de la obra o de los proyectos de utopías, tienen capacidad transformadora sobre las realidades sociales. En definitiva, la importancia no radica tanto en cómo se representa formalmente la paz como el trasfondo y contenido que supone su simbolización en su relación con la praxis social. Y es que todas estas ideas son ejemplos del deseo social y la presencia histórica constantes de la Paz.

cuestiones militares, símbolos de guerra, instigación y propagación de guerra, los horrores de la guerra, soldados, armas, caballería e infantería y un largo etcétera. La Paz sólo cuenta con un reducido apartado sobre su iconografía, símbolos y alegorías, así como sobre el pacifismo-antimilitarismo. Por tanto, en los estudios de iconografía, la Paz está menos definida y más dispersa frente a la clara estructuración de la iconografía de la guerra. Vid. VAN DE WALL, H. *Iconclass an iconographic classification system. Bibliography*. Vol. 4, part. 1. Leiden, Institute of Art History.