

IMÁGENES, O EL DESQUICIO DEL RELATO. SOBRE ALGUNOS DERROTEROS DE LA MIRADA EN EL LIBRO DE FILÓSTRATO**Images, or the madness of the narration. About some courses of the view in Philostratus' book.****Autor:** Ana María Risco¹**Filiación:** Universidad Alberto Hurtado**Email:** arisco@uahurtado.cl**RESUMEN**

El libro *Imágenes de Filóstrato el Viejo* (s.III d.C) contiene sesenta y cinco descripciones de pinturas que ofrecen la visión de lo que pudo ser una galería de arte en la antigüedad. Redescubiertas a partir del siglo XVI, estas descripciones dieron lugar a célebres traducciones pictóricas y, a partir del siglo XVIII, a una expectativa sobre el promisorio material documental que ellas podrían aportar a la naciente historia del arte. Sin embargo, la existencia de las imágenes que inspiraron a Filóstrato nunca se comprobó, lo que inauguró en el siglo XX una nueva manera de considerar el escrito, más centrada en lo que éste dice o puede decir sobre los protocolos visivos y teorías de la imagen en el mundo pre-medieval. Siguiendo esta línea, este ensayo aporta observaciones sobre la organización de las imágenes al interior del libro y ofrece algunas vías para leer en esta organización una estrategia deliberada del autor para poner en escena, sin abundar en declaraciones explícitas, las propiedades diferenciales que presentan la imagen y la palabra cuando el objetivo es contar una historia.

Palabras clave: Filóstrato, Imágenes, écfrasis antigua, écfrasis.**ABSTRACT**

Philostratus the Elder's *Images* contains sixty-five descriptions of paintings that offer an idea of what could have been an art gallery in ancient times. Rediscovered from the sixteenth-century onwards, these descriptions gave birth to legendary pictorial interpretations. Furthermore, from the eighteenth-century they generated expectations of what could have been the oldest group of art historical primary sources. The very existence of Philostratus' contemporary paintings was not ascertained, however. The twentieth-century inaugurated, thus, a new focus on this text centered on what the author might have said in relation to viewing strategies and image theories in a pre-medieval world. Following this line, this essay provides observations about the organization of the images inside the book and gives some ways for reading in this organization an author's deliberate strategy to put on, without explicit statements, the different properties that present both the image and

the word when the goal is to tell a story.

Keywords: Philostratus, Images, old ekphrasis, ekphrasis

Cualquier intento por aproximarse al libro *Imágenes (Eikones)* de Filóstrato el Viejo², escrito con gran probabilidad en el siglo III de nuestra era, enfrenta la tentación de tomar por anécdota autobiográfica el breve relato que cobra relieve en el pasaje introductorio. Piedra angular del escrito, el fragmento narra en primera persona la historia de un viajero que, alojado en la estancia de un rico comerciante napolitano durante su errar por Italia, es conminado por el hijo del huésped para que le instruya sobre las pinturas que se encuentran albergadas en la elegante galería de la residencia. El narrador relata cómo, tras acceder a la solicitud de niño, convoca también a sus amigos e inicia así un recorrido instructivo del que surgirán las sesenta y cinco fascinantes y detalladísimas descripciones de pintura que conforman el libro. Habiéndose conservado a través de los siglos, esas descripciones constituyen hoy uno de los más valiosos documentos de la literatura artística antigua, y se cuentan entre los pocos vestigios sobre pintura que, junto a los fragmentos materiales encontrados en Pompeya y Herculano, se conservan hasta hoy como testimonio del arte pictórico de la antigüedad.

Pese al tono biográfico del pasaje introductorio, que trampea al lector curioso instándole a iniciar la lectura con ánimo documental, la visita guiada a la galería napolitana que proponen las descripciones del libro frustran rápidamente cualquier expectativa de capturar información concreta sobre obras de arte alguna vez realizadas y admiradas por hombres reales. Como una de sus cualidades menos evidentes y más significativas, sobresale en ellas la ausencia total de datos propiamente informativos o históricamente referenciales sobre las imágenes descritas³. Ni el nombre de los pintores, ni las fechas o circunstancias de su realización figuran en el texto, como tampoco hay en él mención alguna del tamaño o ubicación al interior de la galería, ni dato que pudiera ayudar verdaderamente a reconstruir la historia material de ésta, su ubicación geográfica o la identidad o carácter del coleccionista. Tales precisiones, que darían felicidad al historiador del arte, han sido omitidas en el relato descriptivo, lo que por cierto desesperanzó durante siglos a aquellos que buscaban en Filóstrato una fuente para los estudios del arte, llevando finalmente a sus seguidores más fieles a la idea de que no es sino en el espacio literario donde esta prestigiosa pieza sobre imágenes de la antigüedad tiene su principal residencia. Inserta ella misma en el mundo de la literatura filosófica, no es de extrañar que la mayoría de las imágenes pintadas a las que refiere encuentren, a su vez, un imaginario común en la tradición literaria del mundo griego. Las imágenes que describe Filóstrato provienen fundamentalmente de la imaginación de Homero (en quien la tradición de la ékfrasis reconoce un referente principal), de Hesíodo y Arquíloco; de Eurípides y Esquilo, de Esopo, es decir, son imágenes que provienen de contextos literarios que las explican, les otorgan un sentido y, también, una monumentalidad. Todas ellas forman parte de alguna narración que podemos reconocer como relevante dentro de la literatura griega del período arcaico o clásico. Todas ellas forman parte de una historia que las identifica con un momento preciso de un acontecimiento legendario o mitológico formulado por la palabra. Sin embargo, no existe (al menos no en la edición que ha llegado hasta la actualidad, que bien podría estar alterada respecto del original) un hilo conductor que explicita o ponga en evidencia los

aspectos que vinculan entre sí a las imágenes del libro, restaurando en él la forma plena del gran relato literario del que provienen y del que dan cuenta. De una escena de *La Iliada* que nos muestra a Aquiles luchando con el río Escamandro, podemos ser arrojados a un cortejo de Como en las Bacantes de Eurípides y de allí a una imagen de Esopo tejiendo una fábula y así sucesivamente, lo que no encierra mayor misterio si se piensa que el orden de una galería de pintura depende de lógicas que no se atienen necesariamente a un guion narrativo. Mucho se ha especulado sobre el aparente caos de las descripciones, e interesantes teorías sobre la eventual disposición real o imaginaria que pudieron tener las obras descritas al interior de la galería napolitana han salido de estas especulaciones⁴. La notoria diversidad de criterios al respecto conduce a pensar que finalmente no estuvo entre las prioridades del plan literario de Filóstrato la idea de restaurar secuencias narrativas “contadas” por las imágenes, pero tal vez sí la de hacer aparecer en la imaginación de la joven audiencia implicada en la ficción (y de los lectores del libro, como receptores diferidos de las descripciones que somos, cada vez que lo revisamos hoy) hitos fulminantes, cortes, saltos, visiones fugaces de una historia legendaria, que sería así referida como un cuerpo literario extinto o fragmentario.

Durante las primeras lecturas del libro de Filóstrato resulta difícil percibir algo más que el caótico vínculo descrito hasta aquí, en la relación de unas imágenes con otras. Especialmente porque son diversos los recursos discursivos con que el rétor nos distrae durante el desarrollo de su discurso ecrástico. Entre estos recursos, sobresale la voluntad del despertar reiteradamente los cinco sentidos de su audiencia. Su descripción reclama superar una recepción centrada en el ojo del cuerpo y de la mente, llamando a palpar la suavidad de tales o cuales rizos, a escuchar la algarabía de una fiesta de Baco, a inhalar el penetrante aroma de unas uvas o de unas manzanas que hacen parte de la escena representada. Encandilados por ese festín de estímulos, dirigido antes que a nosotros a estimular la expectación de la joven audiencia destinataria del discurso al interior de la ficción, tardamos mucho en comenzar a preguntarnos si no es posible que exista en realidad, una lógica interna que ritme las descripciones⁵. Desde cierto ángulo que pretendo esbozar aquí, esta lógica interna no es descartable y podría proponerse incluso como una clave para acceder al más amplio de los anillos concéntricos que, en este libro, articulan la reflexión de Filóstrato en torno a la imagen.

La modernidad de una imagen sin pasado

Conviene a estas alturas aclarar que las descripciones de Filóstrato comenzaron a emerger a la modernidad gracias a la traducciones que hacia principios del siglo XVI impulsó Isabella D'Este de Mantua (cuyo hermano, Alfonso D'Este encargó enseguida obras basadas en las descripciones para el Camerino de Alabastro, en el palacio de Ferrara)⁶. Ya a inicios del siglo XVII, en pleno auge del libro de estampas grabadas, una traducción al francés a cargo del humanista Blaise de Vigenère mereció una edición ilustrada por conocidos estudiosos y cultores del tema helénico, como el artista Antoine Caron. A partir de este exitoso reflote editorial (la edición francesa se imprimió cinco veces entre 1614 y 1637) Filóstrato se convirtió en una referencia importante para pintores de la modernidad, que encontraban en él poderosa inspiración para sus obras de tema clásico. Rafael, Giulio Romano, Baldassarre Peruzzi, Caravaggio, Poussin y Rubens, fueron artistas que se beneficiaron de la exhumación editorial de Filóstrato, proponiendo imágenes sacadas de su repertorio, que a su vez se tornaron modelos de nuevas imágenes. Fue así como las descripciones se

convirtieron en referencia para la representación moderna del mundo helénico y su imaginario. Cabe pensar que al concebir sus imágenes inspirándose en la prosa de Filóstrato los artistas de los siglos XVI en adelante creyeron estar procediendo según modelos realmente propuestos en la pintura antigua. Sin embargo, pese a las intensas discusiones surgidas entre fines del siglo XVIII y principios del XIX en torno a la existencia de la galería napolitana a la que refiere el escrito, es significativo tener en cuenta que esta existencia nunca se probó. En la época en que se prestigiaba el descubrimiento arqueológico de vestigios de la antigüedad, y ello daba impulso a la moderna historia y teoría del arte, la imposibilidad de encontrar visos de realidad en las imágenes de Filóstrato le trajo a éste mala fama⁷. Como afirma Norman Bryson, para muchos se convirtió en un “ingenioso mitómano” (Bryson 1994) y los créditos de su prosa bajaron notoriamente. Sin embargo, su écfrasis había comenzado a influir en los programas iconográficos de la pintura moderna y eso era un fenómeno irreversible. Documento histórico o pura ficción, la potencia de su visualidad, construida literariamente, se había traducido en imágenes reales del repertorio helénico, concebidas por y para el mundo moderno.

Si en alguna medida Filóstrato puede considerarse un mitómano con notable imaginación; si sus imágenes nunca existieron o corresponden más a evocaciones que a observaciones directas de una galería histórica, parece justo concordar con Norman Bryson en que ello no altera el valor que tienen como testimonio de los hábitos y protocolos visivos de la antigüedad y, paralelamente, como testimonio de una forma de meditación antigua sobre las relaciones de imagen y escritura⁸. Más aun, la sucesión de imágenes propuesta por Filóstrato aporta un importante dato a partir del cual explorar las consideraciones que el sofista de la segunda escuela hizo sobre las cualidades distintivas de la imagen como medio de expresión de una historia, es decir, de una sucesión de acontecimientos que evolucionan en el tiempo. Si la lectura demorada de las écfrasis –cada una de las cuales solicita una enorme erudición en asuntos de cultura clásica y helénica– nos permite entrar en un grado de contacto con la estructura menos evidente del libro y sus imágenes, comienza a asomar en él un diagrama compositivo que desdice el aparente caos de la primera impresión. En el museo imaginario de Filóstrato las imágenes espejean entre sí ya sea porque son la cara o la contracara de una misma historia o porque la construyen al modo del diálogo o el juego de planos. Las imágenes no se hilan temáticamente; el conjunto comprende juegos y acertijos visuales que representan una manera específica de citar y restituir el mundo griego ante los ojos de un receptor que lo ha perdido como referencia plena. Ocurre, por ejemplo, que a la imagen del guerrero Aquiles acometiendo su brutal cacería sobre los troyanos, con cuya sangre tiñe las aguas del río Escamandro (Escamandro 1:I), responde secretamente otra imagen, llamada “La crianza de Aquiles” (2, II), ubicada en otro momento del libro: allí, el que se llama “este Aquiles”, recibe la enseñanza del Centauro Quirón, quien le premia tiernamente por llevar hasta él una liebre, como trofeo de caza. Siendo la cacería el tema de ambas imágenes, lejanas entre sí en la ficción literaria y en el libro de Filóstrato, ellas trazan de un modo polarizado, en dos instantáneas inconexas, al mismo tiempo la historia, el drama y el destino guerrero del personaje.

En otras oportunidades, lo que propone una descripción es un plano reducido o lateral de un episodio cuyo sentido se encuentra agazapado en otro punto del libro, que pudiera ser también otro lugar de la galería ficcional. Ocurre así, con las écfrasis “Meneceo” (4:I) y “Anfiarao” (27:I), donde el asedio de la ciudad Tebas por siete jefes aliados se separa en dos visiones que mutuamente se refieren: en una de ellas, la descripción se centra en la

inminencia del ataque a Tebas y el sacrificio redentor de Creonte narrado en la tragedia Las Fenicias de Eurípides; en la otra, en absoluto inmediata, cifra su atención en la caída de uno de los jefes asaltantes al interior de una grieta tras la derrota. Según la fuente literaria, esta caída en la grieta convierte a Anfiarao en oráculo, en un adivino ubicado en una zona intersticial entre la vida y la muerte, pero el personaje, profeta de su propia transformación, ya había entrevisto con pánico su infortunio en la imagen precedente. Desconectando estas dimensiones de la historia que se presentan de modo continuo en la fuente literaria, y proponiendo jerarquías diversas de acontecimientos repartidos en panorámicas y detalles, en historias épicas e íntimas o en pequeñas fracciones de otras fracciones narrativas, la écfrasis de Filóstrato renuncia a un discurso hilado en función de la secuencia narrativa literaria, y en lugar de mostrar el tiempo del mito o la ficción en un transcurso continuo que apela a un sentido global, nos lo muestra desintegrado en diversas perspectivas, en una especie de mosaico construido con esquirlas de la letra clásica; una dispersión simultánea que nos hace pensar a ratos en una mnemotecnica delirante o en el modo en que precisamente han ido desintegrándose en miles de detalles los contornos del relato clásico en la modernidad.

Pero además de este singular modo de componer por medio del corte y la interrupción que domina el museo imaginario del sofista, son de subrayar otras estrategias a través de las cuales imita y medita estas distinciones del medio visual, frente a los modos declarativos de la palabra. Norman Bryson ha develado una de ellas, observando con detalle dos descripciones con idéntico nombre, “Regalos de hospitalidad”, que se encuentran igualmente distanciadas, una de otra, en la secuencia del libro *Imágenes*. Ambas écfrasis comentadas por Bryson (2005), aluden a un género conocido como Xenia por el mundo romano y que podría traducirse entre nosotros como “naturaleza muerta”. En la primera “Xenia” (31:I), la escritura es grácil e inspirada, su objetivo es mostrar a la naturaleza misma en la pintura como ofrenda de hospitalidad: cuanto vemos/leemos en esa imagen de Filóstrato proviene de un paisaje que se ofrece gratuitamente a nuestra mirada y a nuestro apetito. Hay derroche y don, tanto en la naturaleza pintada como en las palabras que la describen. Los frutos semiabiertos por el calor del verano son voluptuosos en su entrega. Todo lo contrario ocurre en la segunda Xenia (26:II), donde la descripción es controlada y está cruzada por la idea de explotación y apropiación de los recursos naturales: las palabras calculan en ella rigurosamente sus movimientos, y enseñan cómo cada figura representada en la pintura oficia como ingrediente o materia prima para la preparación de un producto por la mano del hombre. Todo en esta segunda “Xenia” nos dice que hay artificio y necesidad, que hay lengua y economía humana operando tanto en la escena que sirve de modelo como en la imagen que la representa. Así, la mutua referencia de ambas imágenes, entregadas al ojo en su contraste por la palabra, refiere al bienestar y el malestar de la técnica como artificio que media entre hombre y la naturaleza. Y digo técnica aquí, en un sentido amplio, que incluye por cierto a la pintura y la literatura como artificios tensionados y distinguidos por la lógica compositiva de Filóstrato.

No sólo por esta curiosa arquitectura interna del libro, propuesta hipotéticamente aquí, sino también por un conjunto de operaciones que acontecen al interior de la prosa ecfrástica y que tiende a configurar una perspectiva de la cultura visual, como gran red de simulacros espejeantes, las descripciones de Filóstrato han de ser leídas con ojos capaces de renunciar sin dolor a su coeficiente documental inexistente. Despojado de tales expectativas, el discurso de Filóstrato se presenta como una ficción ensayística que piensa,

desde el medio literario y con un trasfondo filosófico, la imagen como alteridad de la palabra. A través de un sistema compositivo que reconoce el encuadre, la lógica de los detalles y los planos generales, los acercamientos y distanciamientos, las aberturas y cierres de un lente ficticio y memorioso, recorre en tiempos de romanos la gloria caduca de la literatura griega para hacer surgir de sus fragmentos una noción de imagen. Sin proponérselo, ésta será una guía y una prescripción para la imaginación pictórica moderna de los motivos de la antigüedad.

Bibliografía

- Bryson, Norman. "Xenia". *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Trad. Miguel Angel Coll. Madrid: Alianza Forma, 2005.
- "Philostratus and the imaginary museum", *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Simon Goldhill y Robin Osborne (eds.) Cambridge, 1994. p. 197-223. Impreso.
- Filóstrato y Calístrato. *Heroico, gimnástico y descripciones de cuadros/ Descripciones*. Trad. y notas de Francesca Mestre. Madrid, Gredos, 1996.
- Lehmann-Hartleben, Karl 1941, "The Images of the Elder Philostratus", *Art Bulletin*, XXIII, 1941, pp.16-17. Impreso.
- Stoichita, Victor. "¿Cómo saborear un cuadro?". *Cómo saborear un cuadro y otros estudios de historia del arte*. Trad: Madrid, Cátedra, 2009, p. 55-77.
- Valladao de Matos, Claudia. "Goethe o eikones de Filóstrato e a resistência aos românticos". *Revista USP*, São Paulo, n.71, setembro/novembro 2006, p. 106-115. Web. Marzo 2013: <http://www.usp.br/revistausp/71/11-claudia.pdf>



Frontispicio de *Les images ou tableaux de platte peinture des deux Philostrates, sophistes grecs, et les statues de Callistrate*, libro publicado por primera vez en 1614, por la casa editora de Abel l'Anglier, con traducción de Blaise de Vigenère.



Fiesta de Venus (1518-19). Obra encargada por Alfonso D'Este a Tiziano para el Camerino de Alabastro. Basada en la ékfrasis "Amores", de Filóstrato.



Ilustraciones de la edición francesa para las descripciones "Escamandro" y "La crianza de Aquiles" respectivamente. (Probablemente ambas por Antoine Caron).

Fecha de
Fecha de aceptación: 25/06/13

recepción:

15/04/13

- 1 Ana María Risco (1968) ha escrito y publicado en medios periodísticos y especializados diversos artículos sobre arte y literatura. Es autora del libro *Crítica situada – La escritura de Enrique Lihn sobre artes visuales* (Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2004) y coautora del libro *JAAR SCL 2006* (Actar, Barcelona, 2006) y de los libros de artista *De Langlois a Vicuña* (AFA Editions, Santiago, 2009) y *Desierta* (Eugenio Dittborn, 2010). En conjunto con Adriana Valdés, responsable de la edición del libro de Enrique Lihn, *Textos sobre arte* (Ediciones UDP, Santiago, 2008). Editó, junto a Paula Honorato y Francisca Lange, el volumen *Notas visuales, fronteras entre imagen y escritura*, una recopilación de ensayos sobre la frontera entre arte y literatura producidos por autores locales (*Metales Pesados-UC*, 2010). Doctora en filosofía, con mención en estética y teoría del arte por la Universidad de Chile, enseña en esa misma universidad, en el Instituto de Estética de la Universidad Católica y forma parte del departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado.
- 2 Nacido en Lemnos cerca del año 175 d.C., Filóstrato fue un importante retórico de la llamada “segunda escuela sofista”, cultivada en Roma a partir del primer siglo d.C. Estudió en Atenas y tuvo una vida de viajero como muchos de los sofistas de su época. En Roma integró al círculo intelectual en torno a Julia Domna, esposa de Séptimo Severo y madre de Marco Aurelio. Con la muerte de este último emperador en 217 d.C., Filóstrato regresó a Grecia, donde murió en Atenas en 245 d.C. Su obra más extensa y fundamental es *La vida de Apolonio*, encargada por Julia Domna.
- 3 Cosa que no ocurre por ejemplo en la letra de Plinio el Viejo, Pausanias o Crisóstomo cuyos escritos han aportado valiosas referencias documentales a la historia del arte.
- 4 El más notable intento por dilucidar el trasfondo de la lógica compositiva de Filóstrato fue el emprendido por Goethe en *Philostrats Gemälde*, 1818 (Al respecto ver Valladao de Matos, 2006). Una visión contemporánea acerca del conjunto pictórico imaginado por Filóstrato y su disposición espacial en la galería puede hallarse en Bryson, 1994.
- 5 Entre los lectores contemporáneos de Filóstrato ha sido Víctor Stoichita quien ha notado con mayor agudeza el recurso sensualista y multisensorial que Filóstrato extrema en la configuración literaria de sus imágenes. En el ensayo “¿Cómo saborear un cuadro?” (Stoichita, 2009) sugiere que esta cualidad propia de la ékfrasis de Filóstrato explicaría la recepción entusiasta que un artista como Tiziano hizo de las Imágenes. Despliega el caso ejemplar de “Amores”, una descripción de Filóstrato traducida por Tiziano en la obra *El Jardín de Venus* (1518-19), por encargo de Alfonso D'Este de Ferrara. Según propone Stoichita, el artista habría sabido interpretar con maestría la corriente de estímulos táctiles, olfativos e incluso gustativos que se despliega en la descripción del sofista, al trasladar al centro del cuadro la sensual carnación de los amorcillos tramando juegos de seducción ante nuestra mirada, con lo que desplazó hacia un costado la figura habitualmente rectora y organizadora de la Venus. Stoichita advierte en Tiziano a un lector aventajado de Filóstrato, capaz de traducir en pintura la provocación casi erótica que las palabras hacen a las imágenes en la apasionada prosa de las descripciones.
- 6 El camerino era una estancia adyacente al Estudio de Mármoles del palacio, en el que las imágenes rondaban en torno a temáticas de fortaleza, sabiduría y paz. En oposición a ellas las de la pequeña estancia de alabastro debían ser sensuales y festivas, y de allí que se optara por inspirar el programa iconográfico en la prosa de Filóstrato.
- 7 Según Valladao de Matos, la sospecha en torno a la verdadera existencia de las pinturas descritas fue ya levantada de forma explícita por el primer traductor al francés de la obra, Blaise de Vigenère, y cultivada más tarde por uno de los más conocidos anticuarios de la época, el conde Caylus. Sobre la forma que el debate sobre la existencia de las obras tomó en el siglo XIX y principios del XX, véase Karl Lehmann-Hartleben, 1941, cfr. Bryson, 2005.
- 8 “En un sentido la cuestión es irrelevante respecto de la utilidad del texto de Filóstrato. Si las pinturas no existieron, lo que las Imágenes describen en realidad son códigos de visión en una forma notablemente pura: los protocolos, las expectativas, y las reglas genéricas que gobiernan las formas de ver cuadros, casi haciendo abstracción de sus objetos empíricos. Si, por otra parte, las pinturas descritas realmente existían en la colección de un aficionado napolitano, estas reglas de visión se afianzan en el contexto de la producción artística romana auténtica”. (Brysson, 2005)