



Análisis y origen de la mitología griega y de Alétheia como concepto en la obra de arte: desde el pensamiento filosófico presocrático a la creación plástica

Alumna:
M^a del Rocío González Palacios

Tutor:
J. F. Cárcelos Pascual

Trabajo Fin de Máster
Máster Universitario en Arte: Idea y Producción
Facultad de Bellas Artes - Universidad de Sevilla



Análisis y origen de la mitología griega y de Alétheia como concepto en la obra de arte: desde el pensamiento filosófico presocrático a la creación plástica

Trabajo de Fin de Máster

para optar al Título de Máster Oficial en Arte: Idea y Producción por la Universidad de Sevilla



Autora:

M^a del Rocío González Palacios

Firma de la alumna:

Tutor:

Juan Francisco Cárceles Pascual

Vº. Bº. del Tutor:

Sevilla, 15 - 12 - 2014

RESUMEN:

El estudio desarrollado se configura bajo dos términos principales: el Mito griego y Alétheia. Estos principios básicos son una reminiscencia de la filosofía presocrática que ahora rescatamos en un diálogo relacionado con algunas de las propuestas más relevantes de los siglos XIX, XX y XXI. Avanzamos desde los usos del mito y su repercusión cultural hasta particularizar en la figura de Alétheia, cuya forma dio nombre a la filosofía, traducida hoy como «verdad, ser o existencia». Rescatamos a Alétheia e indagamos en su origen desde las palabras de grandes filósofos para así construir un diálogo que se identifique con la realidad actual. Enfatizamos en la importancia del mito como herramienta de diálogo, comunicamos a través de su tradición y elevamos las claves heredadas de su cultura.

ABSTRACT:

The study is set developed under two main lines: the Greek Myth and Alétheia. These basic principles are reminiscent of the pre-Socratic philosophy now rescued in a dialogue related to some of the most relevant proposals of the XIX, XX and XXI centuries. We move from the uses of myth and its cultural impact to particularize the figure of Alétheia, whose form named the philosophy, translated today as «truth, being or existence». Alétheia rescued and we investigate its origin from the words of great philosophers in order to build a dialogue that resonates with today's reality. We emphasize the importance of myth as a tool for dialogue, communicate through their tradition and raise the key legacy of their culture.

PALABRAS CLAVE:

Mitología griega/ Alétheia/ Ser/ Existencia/ Filosofía presocrática/ Mito contemporáneo.

KEYWORDS:

Greek mythology/ Alétheia/ Being/ Existence/ pre-Socratic philosophy/ Contemporary myth.

2.4.5. <i>Nous de Anaxágoras</i>	72
2.5 El des-ocultamiento. Origen y destino de Alétheia	»
2.5.1. <i>Alétheia, Heidegger y la obra de arte</i>	77
3. CONCLUSIONES	81
4. FUENTES DE CONSULTA	83
A) Fuentes principales	»
B) Fuentes secundarias	84
-Fuentes digitales	»
5. RELACIÓN DE FIGURAS	85

INTRODUCCIÓN

Justificación

La vigencia de la mitología griega sigue estando presente en la actualidad, y sus derivados se utilizan con frecuencia. Como dijo Ortega “la mitología es de una tenacidad terrible” (Ortega y Gasset, 1989: 80), puesto que todavía llamamos Mercurio a un metal, los madrileños siguen paseando por la plaza de Neptuno o nombramos venéreas a las enfermedades de transmisión sexual, en muchas ocasiones sin saber que provienen de Venus.¹

La desvinculación con la antigüedad supondría un retroceso social y cultural, puesto que la base del pensamiento filosófico y por consiguiente del arte y de las demás disciplinas, se apoyan en las columnas de las doctrinas inmediatamente anteriores, y así sucesivamente.

El pasado confina con el futuro porque el presente que idealmente los separa es una línea tan sutil que sólo sirve para juntarlos y articularlos (Ortega y Gasset, 1989: 12).

La mitología surge como un antídoto para calmar las preguntas que al hombre griego le asaltaban en torno al mundo, la historia y la naturaleza. En un ir y venir dialéctico en torno a deidades y héroes se conforma un ordenado cosmos que provenía de un desordenado caos. Los dioses eran luz y eternidad, que daban explicación a los fenómenos meteorológicos, históricos y de diversas índoles. Poco a poco el hombre va tomando consciencia del mundo que le rodea y los dioses del Olimpo bajan su categoría suprema para convertirse en símbolos y herramientas que ayudan a los pensadores a exponer su doctrina de una manera más literaria.

Estos nuevos pensadores serán conocidos como presocráticos siendo ellos los primeros filósofos de la antigüedad.

Es evidente la relación entre filósofos y artistas, ya que cada cual en su área, se dedica a indagar, pensar, razonar; con la finalidad de plasmar en su obra un mensaje propio, logrado tras el análisis, el estudio y la experimentación de cada cual en su materia. Por esta razón en el siglo VII a. C. a los artistas también se les llamaban Sofós (sabios), ya que eran expertos en su disciplina y la dominaban con maestría.

[...] también el artista, el poeta y el músico, así como el vidente y el médico, el maestro de una ciencia, reciben el apelativo de sofós. Lo común a todos ellos es que dominan una técnica y su aplicación (Nestle, 2010: 12).

¿Qué es la verdad? Esa es una pregunta que el hombre se ha hecho desde el principio de los tiempos, pero la cuestión se complica aún más cuando se enfatiza en la verdad del ser, una verdad existencial, encarnada por Alétheia. Y es que desde que se inició la serie dialéctica,² el ser humano no ha dejado de buscar la realidad del mundo que lo rodea, y la verdad de sí mismo. Es por eso que en esta investigación además de defender la importancia y la vigencia del mito, nos centraremos en la figura de Alétheia para entender mejor su significado, analizarlo y observar cómo se ha manifestado en la creación artística y con qué finalidad.

¹ Estas relaciones son descritas por Ortega y Gasset, enumerando formas etimológicas que seguimos asociando –a veces, de manera inconsciente– de algunas de las figuras más relevantes de la mitología griega.

² Ortega y Gasset hace constantes referencias a la «serie dialéctica» como aquella “sucesión de «aspectos» o fragmentos de realidad. ORTEGA Y GASSET, J. (1989): *Origen y epílogo de la filosofía*. Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid, p. 19.

Por último, nos topamos con Heidegger y una constante referencia a Alétheia en su obra más destacada *Ser y tiempo*, en relación al «ser» y la «existencia». Al mismo tiempo, el autor lleva a cabo algunas reflexiones sobre la misma Alétheia en relación a la obra de arte en *Caminos de bosque* donde también nos introduce en la serie realizada por Van Gogh en torno a las *Botas de labranza*. La posterior construcción de Magritte sobre las teorías de Heidegger con base en la obra de Van Gogh, será muy interesante pues nos pone de manifiesto el interés del autor por sobrepasar los límites de la plástica y abordar cuestionamientos que mucho tienen que ver con el mito griego, en un contexto muy distinto del que en principio fue creada lo que hoy conocemos por Veritas.

Referencias

-Plásticas

Algunas de las referencias plásticas que aquí se mencionan también han sido descritas y desarrolladas en relación al mito en el apartado número dos. A lo largo de diversos capítulos los siguientes autores toman un gran protagonismo por haber recurrido al mito, haciendo uso de sus personajes para entablar diálogo con la cultura de su momento. Estos autores son Rubens, Velázquez, Tiziano, Odilon Redon, Picasso, Dalí, Pérez Villalta o Manolo Valdés. No serán los únicos, destacaremos las representaciones en las vasijas, las pinturas

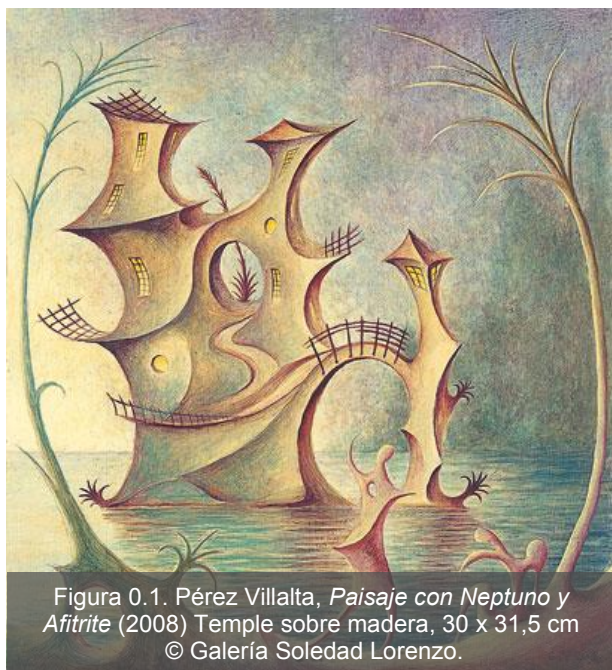


Figura 0.1. Pérez Villalta, *Paisaje con Neptuno y Afritite* (2008) Temple sobre madera, 30 x 31,5 cm © Galería Soledad Lorenzo.

murales pompeyanas y otras representaciones escultóricas. Si únicamente tuviésemos que citar las alusiones al mito en la creación artística, con probabilidad, ocuparíamos un número demasiado amplio de páginas, es por ello que nos centramos en algunos autores destacados, cuyo uso del mito ha supuesto un cambio en la visión de la tradición mediterránea, transformada en simbolismo, surrealismo u otras tendencias que poco tienen que ver con la antigüedad clásica. Nuestro interés por estos autores también viene dado por la innovación que representa su obra en la interpretación del mito, cuya búsqueda parece continuar a la par que se desdibuja en el tiempo.

Si bien, de forma genérica, el uso del mito se extiende a lo largo y ancho de la historia del arte, cuando intentamos particularizar en la imagen de Alétheia,

resulta complicado encontrarlos con su figura. En este caso, es más probable toparnos con Veritas o Alicia, una forma evolucionada de aquella Alétheia de origen griego.

-Teóricas

Apoyarnos en las teorías de Cappelletti, Nestle, Ortega y Gasset y Heidegger, nos ha permitido avanzar por las irregulares formas del mito griego, cómo sus personajes se interrelacionan y trazan complejas redes como reflejo de su contexto social y cultural. Y es que el mito y sus usos, desde Homero y Hesíodo, continuando con Tales de Mileto o Heráclito, va a ser el medio del que se servirán, en primer lugar la poesía y más tarde la filosofía, para ejemplificar algunas de las preguntas que moralmente nos hacemos desde el

principio de los tiempos. Más allá de este carácter que huye de la didáctica, encontramos en el mito un uso que se diferencia de la narrativa popular, éste es la capacidad que tiene para servir a las masas de lazo dialéctico. Un hilo conductor entre baja y alta cultura, donde las propias deidades van a tomar partido en las historias de aristócratas y humildes aldeanos.

Son numerosos los autores, tanto filólogos como filósofos, que han dedicado su esfuerzo al estudio e interpretación de los textos homéricos y presocráticos, los cuales nos aportan una idea más cercana de lo que constituyó el mito en su tiempo y cómo se sirvieron de él para el adoctrinamiento de las masas. Algunas revisiones nos llegan de parte de Cappelletti, Nestle, Ronchi y Ortega y Gasset, relacionando la concepción del mito con la obra de arte y su repercusión social. Será Heidegger y su profuso estudio acerca de Alétheia una de las bases en las que nos sustentamos para hablar de su figura, su relevancia y la necesidad de devolverla a la contemporaneidad.

Hablamos de referencias sin poder evitar hablar de todos los autores que se cruzan en este trabajo, pues son una parte sólida de lo que empezamos a vislumbrar como el origen de la idea en la que se fundamenta la obra artística que llevamos a cabo y sin la cual, este discurso no tendría el menor sentido.

Objetivos

Generales

-Reivindicar la importancia de la simbología mitológica en la creación artística contemporánea.

-Estudiar los orígenes de la mitología griega y su evolución hacia la filosofía.

-Argumentar la afinidad existente entre filósofos y artistas.

Específicos

-Analizar la figura de Alétheia, y corroborar su importancia como concepto en la creación artística.

-Justificar el uso de la mitología y de Alétheia en nuestra obra.

-Confrontar aportaciones artísticas y argumentaciones teóricas.

Metodología

El proceso metodológico seguido se ha basado fundamentalmente en cuatro fases:

1- **Elección del tema y esquematización de objetivos:** para determinar el estudio y posterior desarrollo del trabajo se precisaba concretar el tema central, potentemente relacionado con las aportaciones que se han presentado anteriormente. Justificaremos en gran medida el interés por la evolución del mito griego y cómo éste se involucra en la filosofía presocrática. Esto dará lugar a representaciones posteriores, las cuales se estudiarán y clasificarán a lo largo del trabajo.

Dicho esto, era ineludible la necesidad de esquematizar algunas inquietudes sobre el tema, las cuales serían llevadas a un esquema que hemos subdividido según llevamos a cabo un avance desde aspectos generales hasta concretar en Alétheia, escogida por su relevante influencia en el origen de la filosofía, así como las múltiples representaciones que de ella se han llevado a cabo a lo largo de la historia del arte. Así, avanzamos desde la utilidad del mito griego –en representaciones artísticas y propuestas teóricas– hasta la figura de Alétheia –Veritas–, nacida de las lecturas presocráticas y las historias que heredamos de la antigua Grecia.

2- Recopilación documental de aquellas publicaciones relacionadas con el tema central: decidimos que para elevar la imagen del mito era necesario remontarse a sus orígenes, conocer su importancia en el contexto griego y su posterior transformación en filosofía con las propuestas de Tales de Mileto y autores posteriores. Comprender que la importancia de la mitología griega no se limita únicamente a las representaciones de carácter artesanal y artístico, o a creencias de origen pagano. El mito griego profundiza y muta en favor del pensamiento clásico, trasladándose hasta nuestros días. Al ser así, ha sido necesario estudiar la filosofía presocrática, enfocando su atención en la figura que dará nombre a la propia filosofía, subyaciendo, oculta pero nunca olvidada: Alétheia. Este nombre, denominación o concepto, podrá encontrarse en las palabras de José Ortega y Gasset, Rocco Ronchi, Wilhelm Nestle y Martin Heidegger, entre otros. Pero leer lo que estos autores tienen que decir sobre los usos actuales del mito o Alétheia, no completa el origen de su figura. Así, nos introducimos en la filosofía presocrática y los autores que poblaron con una lógica natural, la antigüedad clásica del mediterráneo. Todo ello, será advertido en las numerosas representaciones artísticas que existen sobre el mito, centrándonos en dos autores primordiales del Barroco –Velázquez y Rubens– y en autores que se aproximan en gran medida a nuestro tiempo, desde Odilon Redon hasta Manolo Valdés, una selección de éstos fruto del desarrollo de la temática mitológica en sus creaciones. De esta forma, nos apoyamos en un planteamiento teórico sobre el mito y sus usos, así como en su consecuencia directa que es la plasmación física, la experiencia práctica, en relación al mito griego y su reflejo en la sociedad de los siglos XIX, XX y XXI.

3- Análisis de la información encontrada: podría decirse que éste es un planteamiento doxográfico del trabajo, pero no nos hemos limitado a enumerar teoría y práctica. Encontramos aspectos que ponemos de relieve, sobre todo en la imagen de Alétheia y su escasa referencia en las representaciones artísticas actuales. Escudriñamos en cómo se ha banalizado el mito, lo cual avoca a una pérdida paulatina de la tradición que heredamos de la cultura mediterránea. Al mismo tiempo, llevamos a cabo una relación directa con las aportaciones artísticas que son desarrolladas de forma conjunta con mi compañera Sara Ramírez Domínguez, y el intento de reavivar la utilidad de la cultura griega como herramienta que favorece el diálogo con el espectador. Durante el análisis de la información encontrada sobre el origen y usos de la mitología griega, nos cuestionamos sobre los autores que encontrándose próximos a nuestro siglo, siguen preocupándose por sus representaciones y sobre todo, cómo interactúan con el mito y lo re-versionan o interpretan. Será aquí donde radique de manera fundamental la opinión propia, destacando qué aspectos parecen resultar más relevantes para la creación artística que se lleva a cabo con Sara Ramírez y cómo esto repercute en la evolución de nuestro discurso.

4- Redacción de lo estudiado e interrelación de conceptos: la redacción del trabajo se lleva a cabo una vez ha sido revisada la información recogida, procurando establecer una relación entre los autores mencionados y su repercusión en la creación artística. Intentando así establecer un diálogo entre los análisis que estos autores han realizado sobre el mito, la filosofía en el mito y la figura de Alétheia en la obra de arte.

Grado de innovación

Este trabajo se centra en la particular forma de lo que los griegos denominaron «verdad» bajo el nombre de Alétheia. Avanzamos desde términos generales, relativos al mito griego y su desarrollo, concretando en Alétheia y cómo ésta repercute en la obra desarrollada en torno a su figura.

Las investigaciones que comprenden estos conceptos son numerosas. Desde los primeros filósofos nos llegan cuestiones en torno a la mitología y su utilidad, así como el origen de Alétheia, el cual se nos presenta difuminado en las palabras de Parménides, y cercano a nuestro siglo bajo la forma de Veritas. Sin embargo, nosotros rescatamos su figura en un intento por rememorar la importancia que tuvo «aquella que dio nombre a la filosofía», y utilizamos su concepto para hablar sobre nuestra identidad dual –en lo que respecta a la creación conjunta, desarrollado por mi compañera en su estudio– y la importancia de la memoria, cultura del mediterráneo que debemos seguir promocionando.

Así, hablamos de Alétheia desde un punto de vista artístico, cómo su imagen se transforma, adaptándose a las necesidades de diálogo que surgen en la práctica artística que desarrollamos conjuntamente. Si bien es cierto que podemos encontrar algunas referencias a Alétheia, Veritas o Alicia, existen muy pocas representaciones con este nombre y cuyo fin sea la identificación con un momento que se aleja de la antigüedad clásica, transportando el mito como herramienta a las propuestas contemporáneas. Así, hemos querido adentrarnos en su figura desde un interés que se extiende más allá de la plástica para construir un discurso que se identifique con nuestro marco histórico y cultural. Diferenciándose esta propuesta de análisis anteriores, con un claro foco en relacionar la herencia greco-romana con los planteamientos de nuestro siglo.

PRIMERA PARTE

(Aportaciones artísticas)³

³ Las propuestas artísticas aquí relacionadas son fruto del trabajo conjunto que llevo a cabo con Sara Ramírez Domínguez, por lo que deberá tenerse en cuenta que las imágenes mostradas en el primer pliego (catalogación de la obra) son una parte del proyecto que hemos construido en nuestro paso por el Máster en Arte: Idea y Producción. De esta forma, la propuesta no podría entenderse en su totalidad sin la debida implicación de su otra parte integrante, motivo por el cual incluimos la totalidad de las imágenes, haciendo referencia a esta particular circunstancia.

1. APORTACIONES ARTÍSTICAS

1.1. Aportación 1:

1.1.1. Aportación 1: Catalogación de la obra

Pulsiones vida-muerte
Dimensiones variables
Imagen digital
2014







Figura 1.1. Pulsiones vida-muerte, políptico completo.

1.1.2. Aportación 1: Proceso de creación-producción

La primera propuesta, titulada *Pulsiones vida-muerte*, está compuesta por un total de seis piezas: cuatro desnudos femeninos y dos composiciones sobre fondo negro, respondiendo a la ordenación de cuatro cuerpos inanimados.

De esta forma, extraemos algunas figuras protagonistas de la mitología griega: Deméter, Perséfone, Leto y Mnemósine; con sus respectivos «productos» fruto de su unión con Zeus - el nexo en sus historias-. Éstos van a ser:

- Deméter: Perséfone
- Perséfone: Yaco -Baco-. «Dos veces nacido».
- Leto: Apolo y Artemisa
- Mnemósine: Las nueve musas de la cultura y la historia.

Así entramos en un bucle en torno a los relatos sobre estos personajes, sus relaciones y la forma en que el mito los reordena para crear tensiones en torno a ellos. De este modo, lo titulamos *Pulsiones vida-muerte* haciendo alusión no solo a Hegel en su *Fenomenología del espíritu*, sino a la dualidad que conforman estos personajes. Podemos dividir el políptico en dos grupos, el primero se encontraría conformado por Deméter y Perséfone, madre e hija. El segundo por Leto «olvido» y Mnemósine «memoria». Elegimos estos personajes no sólo por sus relaciones con Zeus, sino por componer un círculo que dialoga y se nutre de pulsaciones en favor de la vida y la muerte. Tal será el caso de Baco, dos veces nacido. O Mnemósine, cuya muerte le fue dada por el propio Zeus. Hemos creado una relación que se gesta en los contrarios y la lucha por oposición al Otro.



Figura 1.2. Pieza nº 2: Perséfone

1.2. Aportación 2:

1.2.1. Aportación 2: Catalogación de la obra

Epistème tès alétheias

(Proyección) Dimensiones variables / (Cuerpo proyectado): 26 x 26 cm.
(2 unidades)

Proyección/ Serigrafía 2 tintas + impresión digital.

2014

Proyección de dos imágenes superpuestas.





Figura 1.3. Proyección Rostro 01.



Figura 1.4. Proyección Rostros 01 y 02, superposición de imágenes. Punto de vista lateral derecho. La proyección de los rayos -y la superposición de los mismos- provoca que la imagen se transforme conforme nos movemos en torno a ella. Véase Figuras 1.7 y 1.10.



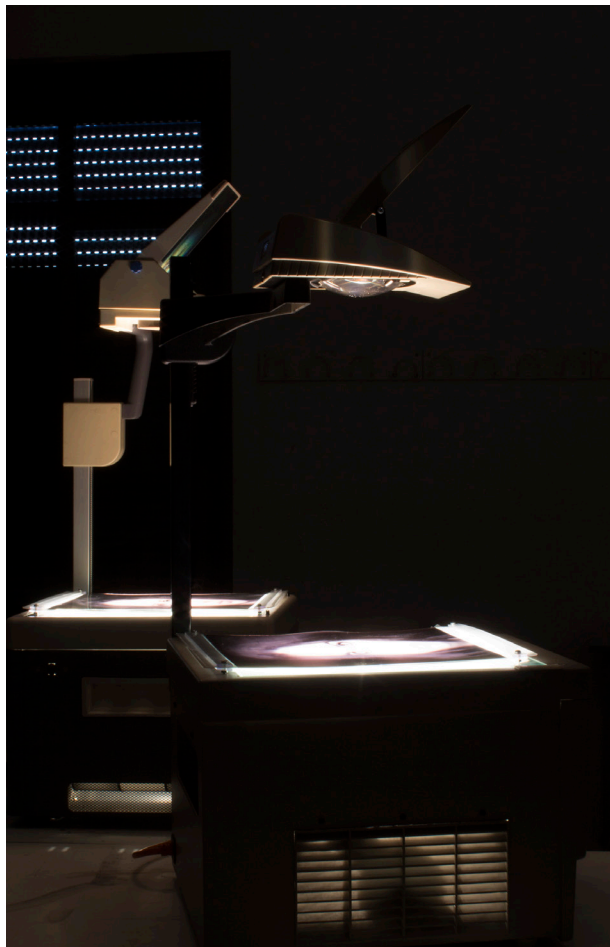
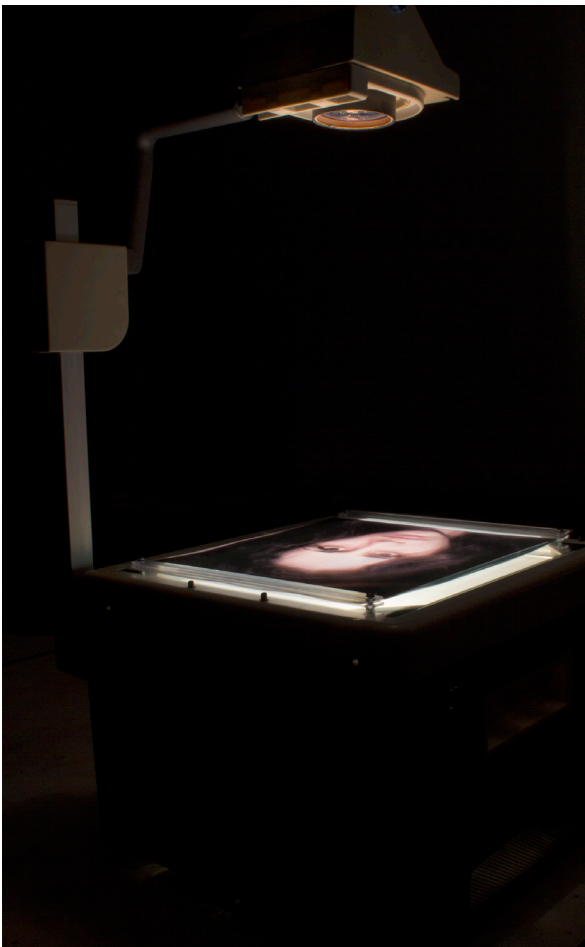
Figura 1.5. Proyección Rostro 02.



Figura 1.6. Proyección Rostros 01 y 02, superposición de imágenes. Punto de vista lateral izquierdo. Idem anterior.



Figura 1.7. Vista general de la proyección. Dos proyectores de transparencias cuyos focos se superponen.



Figuras 1.8. y 1.9. Sobre ambos proyectores son colocados los soportes de metacrilato, compuestos por serigrafía a dos tintas + impresión digital Inkjet (cada unidad).



Figura 1.10. Vista frontal de la proyección. Dos proyectores de transparencias cuyos focos se superponen.



Figura 1.11. Detalle de la proyección.

1.2.2. Aportación 2: Proceso de creación-producción

Epistème tès alétheias, es resultado de la conjunción de dos focos de proyección mediante el uso de (dos) proyectores de transparencias. Los cuerpos proyectados corresponden a los rostros de cada una de sus autoras (M^{ra} Rocío González Palacios & Sara Ramírez Domínguez) llevados al medio serigráfico e intercalados con la impresión digital sobre film transparente. Esta construcción de la imagen nos permitirá suplantar los nuevos procesos tecnológicos para recuperar el uso de los espejos contenidos en cada proyector en consonancia con la plasticidad de la serigrafía. Descubrimos una construcción en la deconstrucción de nuestros rostros a partir de la cual se nos «revela» una imagen distinta de las originales. Los focos superpuestos, de luz proyectada, van a permitir que el espectador, a la par que se mueve en el espacio en torno a la imagen, perciba un cambio. Gracias a la traslación, el ojo descubre una mutación real en la imagen. Así, si nos colocamos a un lado u otro de la sala, no podremos nunca observar el mismo rostro.

Este proyecto surgió con la intención de materializar fielmente la figura de Alétheia, a la que ambas le hemos dedicado un especial interés en nuestros respectivos estudios, encontrando en su figura un cúmulo de posibilidades coincidentes con nuestros principales intereses.

Alétheia es mito, dualidad, verdad, es luz, oscuridad, lo que permanece oculto y se revela. Es en sí misma dos y una sola, siendo el motivo por el que Alétheia, Alicia, Verdad o Véritas, una y todas, su forma primigenia y su evolución, nos acerca a respuestas más equilibradas desde su simbología.

A través de Alétheia vamos a hablar de su evolución como figura del mito griego, pero también será protagonista de los planteamientos de la «nueva filosofía» y su relación con el Otro. Es por eso que aludimos a la luz, la oscuridad, su forma antagónica «*daimon*» y los cuentos de Lewis Carroll. Una forma compleja de autorretrato, una representación fiel de *alter ego*, del Yo y el Otro.



Figura 1.12. Serigrafia + l. digital / 26 x 26 cm.



Figura 1.13. Serigrafia + l. digital / 26 x 26 cm.

1.3. Aportación 3:

1.3.1. Aportación 3: Catalogación de la obra

Alétheia y mi Otro

32 x 26 x 20 cm.

Serigrafía sobre policarbonato (3 mm.)

(18 tintas/ 9 planchas) + impresión digital.

2014

Las planchas se encuentran superpuestas sobre un soporte de madera, retroiluminadas con luz LED.





Figura 1.14. Alétheia y mi Otro (detalle). Pieza que completa el díptico, aportación 1.3. de mi compañera Sara Ramírez Domínguez.

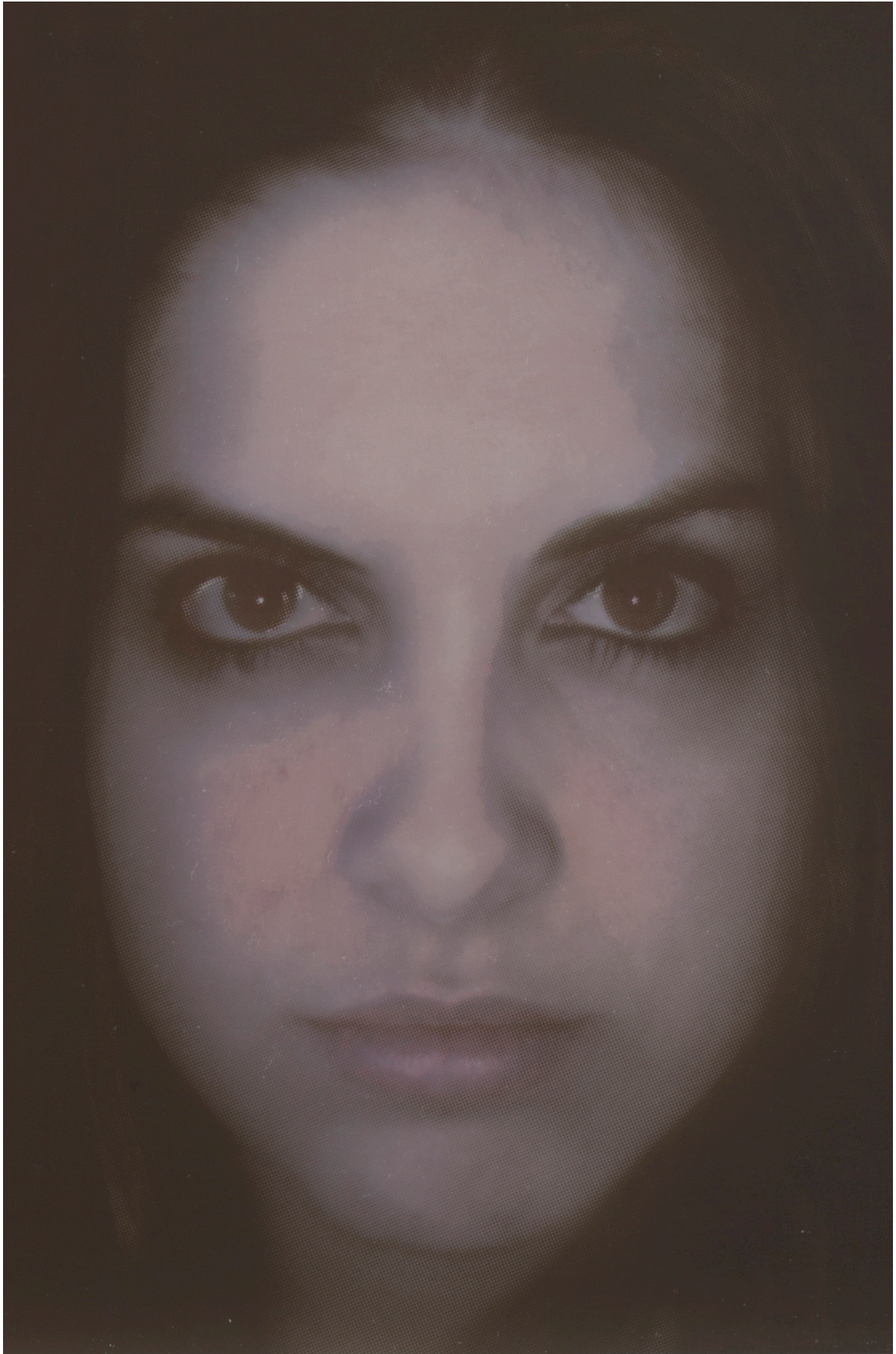


Figura 1.15. Alétheia y mi Otro (detalle).



Figura 1.16. *Alétheia y mi Otro* (detalle). Retroiluminación con luz LED.
Pieza que completa el díptico, aportación 1.3 de mi compañera Sara Ramírez Domínguez.



Figura 1.17. *Alétheia y mi Otro* (detalle). Retroiluminación con luz LED.

1.3.2. Aportación 3: Proceso de creación-producción

Alétheia y mi Otro, se conecta con la propuesta anterior *Epistème tès alétheias*, constituyendo una disgregación del rostro resultado de la imagen proyectada. Así, nos centramos en el análisis de ambas figuras para dialogar en torno a la luz y la oscuridad, también aquí se presentan los opuestos y la simbología del mito.

Tomando como principio la mitología griega, cultura del mediterráneo que heredamos y sigue haciendo eco en las salas de grandes instituciones, escogemos a Alétheia y personificamos la imagen para transformarla en una extensión de las mentes que la inventan.

De esta forma, recreamos por medio de la serigrafía y la imagen digital, dos rostros -los mismos que se proyectan- buscando volúmenes y formas que también mutan con el uso de la luz y los puntos de vista. Ambas «cajas de luz» están compuestas por 9 planchas de policarbonato traslucido que han sido serigrafiadas en anverso y reverso (Fig. 1.13). Recurrimos al uso de estratos semitransparentes, que finalmente conforman el volumen. Jugando a tapar y destapar con la propia tinta algunas formas de la imagen.

Descubrimos a través de la retroiluminación un rostro invertido, cuyo concepto se subvierte. Esta desvirtuación de la imagen es mostrada como transformación, lo que hemos bautizado como Alétheia ahora se convierte en *Daimon*, su opuesto. Y así, en este juego continuo andamos recorriendo la imagen propia, la del Otro, la del mito y los polos que se oponen, las tensiones entre Yo y mi Otro.

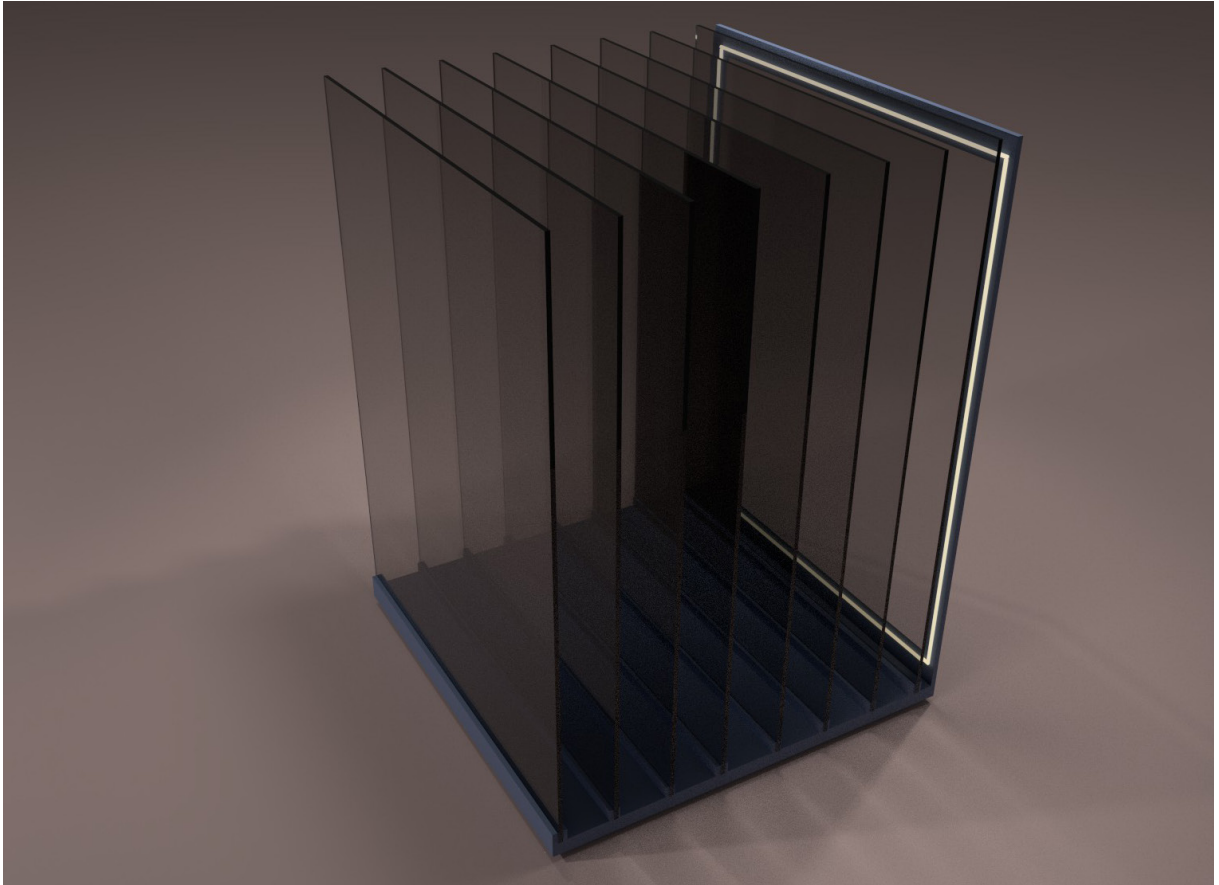


Figura 1.18. Simulación digital 3D en Blender. Construcción de la caja-soporte. Primeros bocetos.



Figura 1.19. Planchas policarbonato 30 x 25 x 0.3 cm. serigrafiadas en anverso y reverso.



Figura 1.20. Mi Otro. 24 x 22 x 20 cm. Primeras pruebas para el proyecto. Serigrafía 4 tintas sobre 2 planchas de policarbonato. (No incluye retroiluminación).



Figura 1.21. Mi Otro. 24 x 22 x 20 cm. Primeras pruebas para el proyecto. Serigrafía 4 tintas sobre 2 planchas de policarbonato. (No incluye retroiluminación).



Figura 1.22. Alétheia y mi Otro. 32 x 26 x 20 cm. Serigrafía 18 tintas sobre 9 planchas de policarbonato + impresión digital. Incluye caja con iluminación LED.



Figura 1.23. Alétheia y mi Otro. 32 x 26 x 20 cm. Serigrafía 18 tintas sobre 9 planchas de policarbonato + impresión digital. Incluye caja con iluminación LED.

1.4. Aportación 4:

1.4.1. Aportación 4: Catalogación de la obra

Mi Otro

70 x 50 cm. (Mancha)

Serigrafía (3 tintas) e impresión digital sobre papel Zerkall
2014

Montado entre dos planchas de policarbonato.





Figura 1.24. Mi Otro / Aportación 4



Figura 1.25. Mi Otro - Pieza que completa el díptico, aportación 1.4. de mi compañera
M^a Rocío González Palacios

1.4.2. Aportación 4: Proceso de creación-producción

En línea con las aportaciones 2 y 3, avanzamos hacia una materialización plástica, palpable. Donde los cuerpos representados se muestran en un contexto sobrio, fiel a la realidad de las autoras. Si en *Epistème tès alétheias* «ciencia de la verdad» la imagen final es resultado de una fusión, una irrealidad concebida a partir de la luz y los cuerpos superpuestos, aquí se evidencia la separación de estos cuerpos no como reivindicación del individuo sino parte del estado procesual del proyecto y la relación de ambos sujetos.

Rescatamos el concepto Alétheia como herramienta de diálogo en torno a su figura, la cual ha sido centro de debate desde tiempo inmemoriales. Y la referimos junto a sus formas evolucionadas. No hemos perdido a Alétheia, quizás hemos olvidado su presencia en la historia, siendo ahora una imagen descontextualizada de su forma primitiva; es por eso que elegimos este primer estadio para contemplarla en su magnitud como parte del Ser y parte de lo que juntas representamos: una dualidad.

Incluimos un elemento más en la imagen final, el texto. Un texto que contextualiza, que nos sitúa frente al concepto mismo. Tomamos como partida las palabras de Parménides y otros presocráticos, que nos hablaron de su imagen, y la colocamos junto a lo que somos por separado, en contexto con lo que podemos ser actuando conjuntamente.



Figura 1.26. Fragmentos de la propuesta completa.

SEGUNDA PARTE
(Argumentaciones teóricas)

2. ARGUMENTACIONES TEÓRICAS

2.1. La mitología como explicación del universo

De manera natural, el hombre planteaba cuestiones en torno a los sucesos que le rodeaban, la naturaleza mutaba, existían cambios atmosféricos, la preocupación por la salud y la enfermedad, la explicación de por qué las estrellas iluminaban el cielo cada noche cuando el sol se apagaba, el sueño, el éxtasis, la locura, todos los sentimientos, incluso la vida y la muerte eran motivo de pregunta en este hombre primigenio que no conocía ni la ciencia ni la filosofía, y como consecuencia de este hecho, la religión y la mitología velaban estas cuestiones con historias fantásticas llenas de personajes metafóricos que tranquilizaban las volátiles mentes del ciudadano griego medio, aún desconocedor de un mundo más amplio en conocimiento.

Si estalla una tormenta con rayos y truenos, es Zeus que está lanzando sus rayos, [...] El sol, Helios, recorre por el cielo su camino en un carro de oro; Selene es la diosa amable que ilumina la noche, y que al mismo tiempo se encuentra en relación con todos los misteriosos fenómenos que se desarrollan en la oscuridad. El lucero del alba y la tarde, cuya identidad no era aún conocida, son los dioscuros, los hijos de Zeus, los cuales cabalgan por el cielo en robustos corceles. El dios marino Poseidón sacude la tierra. Deméter hace que crezca el cereal, y Dionisos la uva dorada. Prometeo ha aportado a los hombres el fuego, y Hefesto el arte de la forja, Atenea la construcción de naves y el tejido, Asclepío o Escalapiola medicina. Para explicar la extraordinaria genialidad y capacidad de acción de un Alejandro se dice que es hijo de Zeus, un segundo Heracles, y la sabiduría universal de Platón sólo resulta concebible si fue hijo de Apolo (Nestle, 2010: 17-18).

Tras este ejemplo podemos comprobar que el griego utilizaba la mitología como explicación del mundo, la historia y la naturaleza. Ya que en su primer estadio, en una búsqueda ansiosa de conocimiento se toparon con un amplio abanico de porqués, necesitados de un largo estudio empírico que ayudara al avance en ciertos campos. Y la vía rápida para dar solución a tantas incógnitas fue el mito, que ayudado por las representaciones artísticas, iniciaron una divulgación veloz de estas fantásticas explicaciones del universo.

Tanto las representaciones artísticas como la poesía de ese primer momento eran una mera representación religiosa en la que se contaban las peripecias de los dioses, sin más simbolismo que el que ellos mismos llevasen implícito.



Figura 2.1. Pintor de Amasis, olpe de figuras negras: Entrada de Heracles en el Olimpo (entre Atenea y Poseidón)- (550-530 a.C.) H: 26,40 cm; Ø: 13,50 cm. Atenas. © Museo del Louvre. Paris.

2.2. El inicio del cantar metafórico

La sociedad del «antes de Cristo»; comencemos a contar desde el siglo IX para atrás, y digo para atrás, porque «antes de Cristo» los siglos andaban como los cangrejos. Y al parecer, la sociedad actual sigue tomando como modelo el hábito de estos crustáceos.

Esto es así por la jerarquía social, una jerarquía donde la cumbre de la pirámide está compuesta por una minoría enriquecida, que aprovecha su estatus para que la cantidad que al mes entra en su bolsillo vaya en aumento, la mentalidad de los tiranos no ha cambiado nada en estos siglos y no cambiará en las próximas décadas, aunque tintineen cascabeles pronosticando los brotes verdes. Esto es la actualidad, una actualidad que es antigüedad y que se ve revivida en la narrativa de Ángel J. Cappelletti⁴ y W. Nestle,⁵ donde ambos explican cómo era esa sociedad jerarquizada, en la cual el vulgo estaba separado de la aristocracia y desplazado, tachándolos de ignorantes.

Homero y Hesíodo fueron los primeros en construir una teogonía para la sociedad en la que estaban inmersos, ambos, utilizaban a las musas como excusa para recitar sus poemas e interpretar las historias protagonizadas por dioses y héroes venidos del Olimpo. Eran historias de aristócratas para aristócratas, narradas de dos formas muy distintas (debido a la diferencia de caracteres) que tuvieron que convivir con los cultos místicos.

2.2.1. Primeras discrepancias doctrinales: Homero, Hesíodo y los cultos místicos

Homero⁶ tomaba de los dioses la palabra a través de las musas, y la convertía en *epos*, poemas épicos que narraban las aventuras y desventuras de los dioses y héroes del Olimpo. Se ha convertido en un referente artístico que analiza y representa la sociedad de su época mediante el uso de la palabra, la poesía. El retrato de sus divinidades antropomórficas se corresponde, como si de un espejo se tratase, con los personajes de carne y hueso que le rodeaban. Homero, con gran imaginación criticaba los defectos de su entorno aristocrático, resaltando las erradas acciones que cometían a través del mito. Los dioses son caprichosos, avaros, déspotas, jerárquicos, celosos, tempestuosos, adúlteros e incluso a veces tan inhumanos como los propios humanos. Un ejemplo de ello es la batalla entre Héctor y Aquiles, donde no existe la piedad, ni el arrepentimiento de asesinato.

*Desfallecido, le dijo Héctor, el de tremolante penacho:
«¡Te lo suplico por tu vida, tus rodillas y tus padres!
No dejes a los perros devorarme junto a las naves de los aqueos;
en lugar de eso, acepta bronce y oro en abundancia,
regalos te darán mi padre y mi augusta madre,*

⁴ Cappelletti en el capítulo uno “La cosmovisión mitológica”, hace una comparativa entre las diferentes doctrinas anteriormente expuestas, concretamente en los sub- apartados 1.2,1.3 y 1.4, focaliza su discurso en diferenciar las clases sociales que componen la antigua Grecia, y de este modo dejar constancia de que los aristócratas y el pueblo tenían pensares discordantes. CAPPELLETTI, A. J. (1994): *Mitología y filosofía: los presocráticos*. Ediciones pedagógicas, Madrid.

⁵ Desde un punto de vista más historiográfico W. Nestle nos narra con detalles el *epos* de Homero y las teogonías de Hesíodo, haciendo especial énfasis en que este último era aristócrata, y que algunos de sus discípulos tenían ideas más radicales en referencia a tratar con la plebe. NESTLE, W. (2010): *Historia del espíritu griego*. Ariel, Barcelona.

⁶ La existencia de Homero se estima entre los siglos IX-VIII. A este poeta, aristócrata, se le atribuye la autoría de *La Odisea* y *La Ilíada*, las cuales fueron trascritas en torno al año 560-510 a.C, esto último según Rocco Ronchi. *Ibidem*.

*y devuelve mi cuerpo a casa, para que al morir del fuego
me hagan participe los troyanos y las esposas de los troyanos.»
Mirándolo con torva faz, replicó Aquiles, de pies ligeros:
«No me imploras, perro, invocando mis rodillas y a mis padres.
¡Ojalá que a mí mismo el furor y el ánimo me indujeran
a despedazarte y a comer cruda tu carne por tus fechorías!
Tan cierto es eso como que no hay quien libre a tu cabeza
de los perros, ni aunque el rescate diez veces o veinte veces
me lo traigan y lo pesen aquí y además prometan otro tanto,
y ni siquiera aunque mandara pagar tu peso en oro
Príamo Dardánida. Ni aun así tu augusta madre depositará
en el lecho el cadáver de quien ella parió para llorarlo.
Los perros y las aves de rapiña se repartirán entero tu cuerpo.»*

(Homero, 2001: 447).

El hombre griego homérico no teme a los dioses, ya que se sienten libres frente a ellos, y tienen la firme creencia de que sus diferencias se encuentran en la eternidad de su existencia y en la luz, que los hombres siempre buscan y los dioses llevan implícita en ellos mismos. Pero al encontrar contraproducente la veneración de seres tan mundanos comienzan a plantearse su posición frente a la religión pública de Grecia.

En contraposición se encuentra Hesíodo, que rehúye y niega la satírica forma del cantar de Homero. Hesíodo⁷ no utilizaba la poesía ni para entretener, ni para criticar, sino para instruir y adoctrinar a sus coetáneos, principalmente, aristócratas, ya que con un carácter elitista ensalza el linaje de los dioses (entendiéndose igualmente que representa a la alta sociedad) y la búsqueda del ser verdadero del hombre. Su poética habla de ideales que se podrían extrapolar a cualquier época, defendiendo que el esfuerzo es el verdadero camino hacia la excelencia, el razonamiento como característica del hombre que lo diferencia del animal, dándole moral y justicia. Todo esto pronunciado como poeta y vidente, al que los dioses le ceden la palabra para hablar en nombre de ellos.

*Pues para los hombres a dado Cronos esta ley:
Los peces, las reses de cuatro pies y también los pájaros alados
devórense los unos a los otros, pues no saben nada del derecho;
pero al hombre dio el derecho, el mayor de los bienes*

(Hesíodo, fragmento 276).⁸

Sin entrar en conflictos, ni desprestigiar abiertamente la religión pública griega, aparece una nueva forma de visión a lo largo del siglo VI a.C, en las que los escalafones inferiores a la aristocracia exponen una forma de pensamiento distinta a la religión establecida, a esta nueva religión se la conoce como *mística*, donde aparece la figura de Orfeo, difusor de esta nueva doctrina basada en el culto a Dioniso, donde este dios, no es tan solo un embriagado humano de tez coloreada por las alegrías del vino, sino un dios que representa la vida y la muerte, la potencia dominadora de todos los seres orgánicos. Aunque si es cierto que el culto a este dios se realizaba en lo más alto de las colinas donde la embriaguez de los participantes se fundían con el éxtasis de las mujeres «*méneades*» que danzaban de una manera salvaje. Con toda certeza la existencia de Orfeo no era real, ya que se sabe que

⁷ Entre los siglos VIII - VII a. C se data la existencia de Hesíodo, siendo el autor de *Teogonías* y *Los trabajos y días*. CAPPELLETTI, A. J., *op. cit.*, p. 17.

⁸ Para las citas que corresponden a fragmentos de filósofos presocráticos, ver *nota en la bibliografía.

otros pensadores anónimos firmaban con este seudónimo para dar un carácter más verdadero a su *mística*, ya que Orfeo era un ser contrario al héroe de Homero y Hesíodo.

Él representaba la paz y serenidad, en torno a él se formaron leyendas que relataban cómo las fieras se volvían mansas al son de su música.

A diferencia de la religión pública y estatal, que es una religión estética, centrada en el cuerpo y en la vida presente, la religión mística es una religión ética, [...] con un interés básico por el alma y la vida de ultratumba [...] Si la religión pública representa la concepción del mundo y los ideales de vida de una aristocracia que desciende de guerreros de la Ilíada, la religión mística constituye más bien una cosmovisión de las clases sometidas (campesinos, artesanos, tal vez esclavos) (Cappelletti, 1994: 36).

En cuanto a las creencias que en nombre de Orfeo se promulgaban, es interesante destacar la división de la unidad que constituye el mundo, pasando a ser multiplicidad, este pensamiento viene ensalzado y relacionado con las creencias que estos hombres desarrollan en torno a la vida y la muerte, por esta idea Dioniso es el dios que más culto merece.⁹ El ser humano está dividido en dos, cuerpo y alma, siendo esta última eterna, no ha nacido ni puede morir,¹⁰ y convirtiendo a los cuerpos a los que transmigra en sepulcros,¹¹

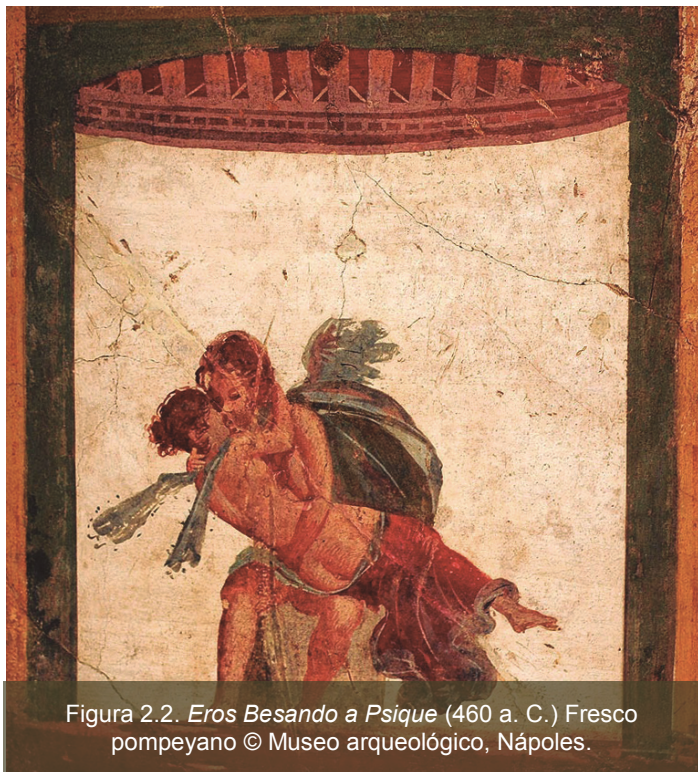


Figura 2.2. Eros Besando a Psique (460 a. C.) Fresco pompeyano © Museo arqueológico, Nápoles.

cárceles, donde el alma limpiará sus pecados siguiendo las doctrinas órficas en sus múltiples reencarnaciones, hasta al fin conseguir la bienaventurada existencia divina.

Eurípides con respecto a estas premisas se cuestiona una pregunta muy interesante:

¿Quién sabe si la vida no es una muerte y lo que llamamos muerte se llama allí vida?
(Eurípides, fragmento 638).

Este planteamiento de la naturaleza y de la eternidad del alma, parece ser un inicio para la construcción de la filosofía jónica, (que pasaremos a explicar en el siguiente apartado) siendo curiosa la

relación que tiene el cuerpo y el alma con las figuras de Eros y Psique (*psyskhé*) en la mitología griega, donde paradójicamente el dios Eros representa lo carnal, el cuerpo, y la joven humana Psique representa lo eterno, el alma). En la *Odisea*, Homero ya menciona

⁹ En el orfismo se relata que Dioniso es concebido del incestuoso acto que Zeus llevó a cabo con su hija Perséfone. Convertido en toro, es devorado y despedazado por los titanes a los que Zeus transforma en cenizas con un súbito rayo y resucita a Dioniso (dos veces nacido). De las cenizas restantes surge el ser humano, heredando un cuerpo percedero proveniente de los titanes y un alma eterna procedente de un dios.

¹⁰ Éste parece ser el principio de: «La materia ni se crea ni se destruye»

¹¹ Se utiliza la fórmula *sôma* (cuerpo) -*sêma* (sepulcro), para relacionar de una forma visual la transmigración de las almas, este formulación será posteriormente utilizada por Sócrates. NESTLE, W. (2010): *Historia del espíritu griego*. Ariel, Madrid, p. 52.

que a través del último aliento el alma se desprende del cuerpo. Tras los órficos, los pitagóricos promulgan la teoría de la transmigración de las almas.

K. Joél sostiene que filosofía y mística no fueron en Grecia sino dos caras de la misma moneda (Cappelletti, 1994: 39).

Tras el análisis de estos autores y pensamientos, podemos afirmar que las preocupaciones y las circunstancias de todos ellos eran distintas, y seguirán cambiando a lo largo de los siglos. Es notoria la evolución de la preocupación por la ética, ya que con el orfismo se abren las puertas de la filosofía jónica. Por otra parte es recomendable tener siempre presente este pensamiento evolutivo, basándonos en la superposición de doctrinas, para de esta manera intentar mantener una visión global y entender mejor el mundo que nos rodea. Es por eso que José Ortega y Gasset, recomienda encarecidamente obtener una visión crítica a raíz del análisis de los pensamientos anteriores a los nuestros, encontrar los aciertos y los errores, ponerlos en tela de juicio y seguir avanzando; en su libro *Origen y epílogo de la filosofía*, dice de Aristóteles: “[...] repasa siempre las doctrinas precedentes, pero no con mirada histórica, sino con un interés sistemático, como si fuesen opiniones contemporáneas que hay que tener en cuenta” (Ortega y Gasset, 1989: 16).

De la misma manera los artistas nos influenciarnos de las etapas anteriores de la historia del arte, no somos solo como nuestros antecedentes plásticos, también tenemos una influencia directa del pensamiento filosófico, de la literatura, la poesía, en definitiva de todo lo que nos rodea. Podríamos aplicar al arte la siguiente afirmación de Ortega: “[...] no parece haber habido ninguna filosofía que comience de nuevo, sino que todas han brotado partiendo de las anteriores” (Ortega y Gasset, 1989: 16-17).

Sin embargo en contraposición a lo que anteriormente se afirma, en las últimas décadas, parece que hay una mezcla de formas artísticas que confluyen sin relación aparente, en esta llamada *posmodernidad*, que en ocasiones tiende a dar aspecto de desidia ante la actitud de esfuerzo defendida por los pensadores (ya sean artistas, filósofos, literatos...), convirtiéndose en estos momentos en una situación artística inestable que refleja a su vez un contexto social desequilibrado, producido por la crisis actual o bien por un acomodamiento de la sociedad. Ejemplo de este popurrí de tendencias se puede encontrar en algunas galerías, certámenes o instituciones de España, que a veces mezclan sin criterio algunas expresiones artísticas de ídolos opuestas, generando en el espectador una sensación de incertidumbre.

Acostumbramos hoy a juzgar que la verdad es cosa muy difícil. La costumbre es razonable. Pero, a la vez, acostumbramos a opinar que el error es cosa demasiado fácil, y esto es ya uso menos discreto. Se da la paradoja de que el hombre contemporáneo se comporta ya frívolamente ante el hecho del error. Que el error exista le parece lo más «natural» del mundo. No se hace cuestión del hecho del error. Lo acepta, si más. [...] una de las cosas que más le extrañan es presenciar los esfuerzos tenaces de los griegos para explicarse cómo es posible el error (Ortega y Gasset, 1989: 18-19).

Aquí ponemos de manifiesto el esfuerzo del artista por comprender lo anterior, poniéndolo en práctica hasta encontrar el lenguaje y el discurso que mejor se adecue a su tiempo y su ser. Lo que no quiere decir que no sea válida la creación plástica desde otros modos de hacer.

2.3. La mitología como símbolo de pensamiento

La mitología al igual que el pensamiento, pasó por un proceso de evolución y cambio, en el apartado anterior ya comenzaba a atisbarse la mutación paulatina del concepto mito. Desde los sarcásticos y entretenidos poemas de Homero, pasando por el «recto» adoctrinador Hesíodo que convivió con la incondicional religión de los misterios.¹²

En un proceso de crecimiento cultural, se fue perdiendo la fe en la divina potestad de los miembros del Olimpo. Los pensadores, comenzaron a comprender que el dictado de los dioses no podía explicar el mundo, y que necesitaban un camino empírico que resolviese las dudas que planteaba la vida. Ya que las cuestiones están ahí desde el principio de los tiempos ¿por qué no invertir tiempo en resolverlas?

Este camino hacia la práctica del pensar fue el principio del filosofar, y ese filosofar fue de la mano de la mitología, convirtiéndola en muchos casos en un apoyo indispensable para poner en práctica teorías que predicaban a viva voz divinidades como Hestia,¹³ Tyché¹⁴ o la mismísima Alétheia.¹⁵

Las deidades serán miradas con otros ojos por los filósofos jónicos,¹⁶ otorgándoles éstos



¹² Religión mencionada en el capítulo anterior, la cual reniega de la religión pública, un ejemplo de esta religión es el orfismo.

¹³ Hestia es la diosa del fuego, según Homero su altar estaba ubicado en la zona más alta del Olimpo, para el ciudadano griego su figura era tan importante que en algunos casos los cultos y rituales superaban a los de Zeus. Parménides utiliza mucho su figura en su poesía y en su doctrina. CAPPELLETTI, A. J., *op. cit.*

¹⁴ Tyché, es la diosa de la fortuna para los romanos, en Grecia, su simbolismo estaba relacionado con el destino, era una diosa muy venerada, ya que de ella dependía la suerte que cada cual tuviese. Según las teorías pitagóricas, el destino no se basaba en el buen comportamiento del individuo, sino que dependía de las reencarnaciones de su alma, de este modo Tyché tenía un comportamiento caprichoso. Su figura en filosofía se relacionó con «no fallar el objetivo», es decir, ayudaba al filósofo a dar en el blanco en la búsqueda de la verdad. RONCHI, R. (1996): *La verdad en el espejo. Los presocráticos y el alba de la filosofía*. Ediciones Akal, Madrid, p. 12.

¹⁵ Alétheia es la diosa de la verdad, y será una pieza fundamental para los filósofos presocráticos, esta figura será desarrollada en profundidad en los próximos capítulos.

¹⁶ Filosofía que nace en torno al siglo VII a. C. con la fundación de la escuela Milesia, por Tales de Mileto y el desarrollo de una doctrina basada en la naturaleza.

un significado metafórico, que las alejarán de su primera forma homérica, siendo incluso criticadas de forma radical por algunos de ellos, cómo Jenófanes de Colofón o Heráclito.

Heráclito se ensaña especialmente con Homero, reprochándole una actitud ilusoria, digna de un soñador vulgar, vulgar porque está dormido y no sabe utilizar el lenguaje del *logos* (razón), cosa que le convierte en un bárbaro que no conoce el idioma del pensamiento. Para él, los poetas deben de ser expulsados y azotados por concebir el mundo a través de los sentidos y la fantasía. Esta manera tan radical de pensar hace que tenga una doctrina demasiado estricta.¹⁷

Confúndense los hombres con respecto al conocimiento de lo evidente, de modo semejante a Homero, que fue el más sabio de los helenos. Porque a éste unos muchachos que mataban piojos lo confundieron diciendo: Lo que hemos visto y cogido, eso lo abandonamos; lo que, en cambio, no vimos ni cogimos, eso lo llevamos a cuevas (Heráclito, fragmento 56).

Por otra parte con un tono sarcástico al igual que inteligente, Jenófanes arremete contra la descripción de los dioses de Homero y Hesíodo, tachándolos de simplistas y banales a la hora de dar vida a sus figuras olímpicas. Para Jenófanes, los dioses que presentan estos dos individuos, son unos falsos impostores, no son más que hombres adornados por ambrosía y placeres para ensalzar sus figuras aristócratas.

*Negros y chatos, así imagina los dioses el etíope,
pero de ojos azules y rubios se imagina el tracio a los suyos.
Si bueyes, caballos y leones tuvieran manos como los hombres,
si pudieran pintar como éstos y crear obras de arte,
pintarían los caballos dioses cabalunos, bovinos los bueyes,
y según la propia apariencia formarían las figuras de sus dioses*

(Jenófanes, fragmento 62).

En contraposición a esta crítica se encuentra Teágenes de Regio, uno de los primeros filólogos que se dedicó al estudio histórico-filológico de Homero. Intentó añadir una interpretación más profunda a la poesía homérica, despojándola del sentido literal y otorgándole un carácter alegórico, de esta manera, quiso salvar al autor de las críticas de los pensadores contemporáneos a él, que tachaban al poeta de ilusionista productor de banalidades. Sin embargo no se puede negar la brillantez de Homero en sus poemas, ya que aunque resulte carente de un pensamiento iluminado (según algunos filósofos posteriores), es una crítica audaz a la sociedad acomodada en la que coexistía, y probablemente su mensaje literal no pasó desapercibido para muchos de sus oyentes.

Parece que Teágenes no aprecia la potencialidad de las palabras de Homero en cuanto a crítica se refiere, e intenta otorgarle simbolismo a las figuras mitológicas que en la poesía homérica aparece, esta simbología natural que se fue constituyendo poco a poco desde el principio de los tiempos, son los atributos y las personalidades de las deidades que habitan en el olimpo.

¹⁷ Heráclito no solo hace una crítica de Homero y de los poetas anteriores a él, también se pasea por la filosofía presocrática echando por tierra las doctrinas tanto de sus contemporáneos como la de los pensadores anteriores, siendo solo respetado a lo largo de su discurso, el astrónomo Tales de Mileto, al cual elogiaba por su digna inteligencia, aunque solo como astrónomo y no como pensador.

Intentó salvar la mitología despojándola de su sentido literal y «considerando – según dice el Escoliasta de Homero– que todo se dice allí alegóricamente sobre los elementos, como si se tratase de oposición entre los dioses». Así, lo seco pelea con lo húmedo, el calor con el frío, lo liviano con lo pesado; el agua puede apagar el fuego y el fuego secar el agua. En todos los elementos que integran el Universo hay una contrariedad inmanente y por eso es posible que se destruyan en parte, aunque el Universo en su totalidad sea eterno. Al fuego lo llama Apolo, Helios o Hefesto; al agua, Poseidón o Escamandro; al aire, Hera; a la luna, Artemis, etc. Pero también interpreta alegóricamente las virtudes, los vicios y las pasiones, y llama a la sabiduría, Atenea; a la insensatez, Ares; al deseo erótico, Afrodita; a la locuacidad, Hermes, etc. (Cappelletti, 1986: 45-46).

Esta simbología, ha llegado hasta nuestros tiempos. En muchas ocasiones el personaje y sus atributos se mantienen fieles a sus orígenes, en otras ocasiones su identidad y su simbología ha ido mutando a lo largo de la historia. Incluso en periodos de tiempo poco

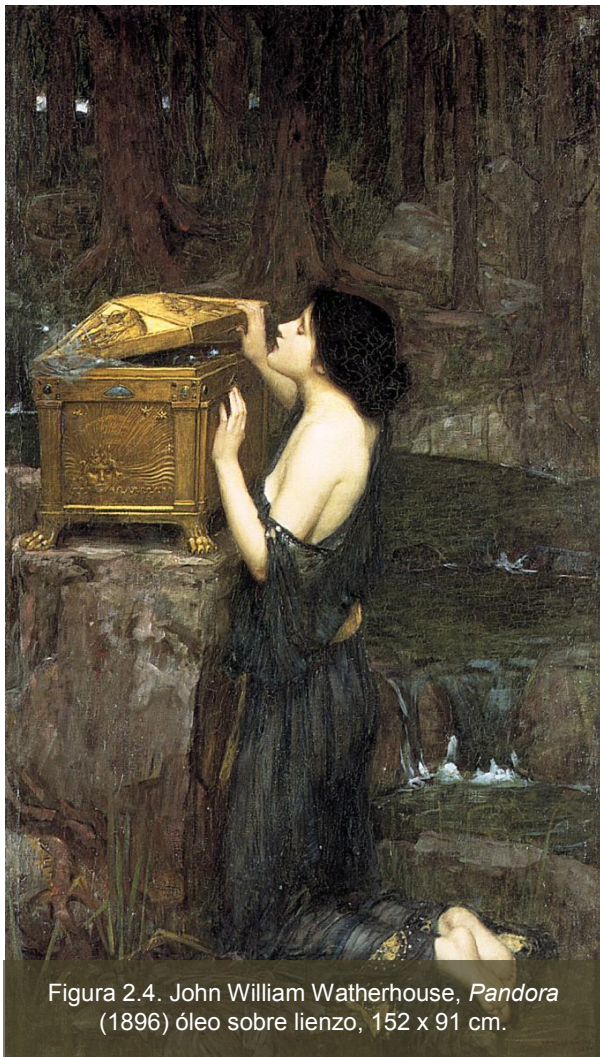


Figura 2.4. John William Waterhouse, *Pandora* (1896) óleo sobre lienzo, 152 x 91 cm.

dilatados se perciben modificaciones en el uso de la palabra, como ocurre con los términos *éthos* y *êthos*, siendo la primera la disposición a hacer el bien y a lo que hoy llamaríamos ética y la segunda la utilizarían los griegos para denominar algo que se hace por costumbre. Ante la confusión e incapacidad de encontrar las diferencias entre ambos conceptos, los romanos decidieron traducirla como *moralis*. Los artistas somos también partícipes de estos cambios, ya que a veces dependiendo del mensaje o la estética de la obra, se llega a modificar los elementos simbólicos y metafóricos, transformándolos en una nueva iconografía. Este asunto se ve más claro en el siguiente ejemplo:

La imagen de John William Waterhouse (Fig. 2.4) representa la escena que narra Hesíodo en *Trabajos y días*. Siendo evidente la diferencia que existe entre la tinaja (ánfora o vasija, según traducción) que lleva consigo Pandora y la caja representada por el pintor, ya que parece ser que a partir del renacimiento se cambió el elemento ánfora por el elemento caja, manteniéndose esta última hasta la actualidad. Es por eso que nosotros conocemos el mito clásico de Hesíodo como «La caja de Pandora».

Pues antes, las tribus de hombres vivían sobre la tierra sin penas y libres del duro trabajo y de las penosas enfermedades que ocasionaban la muerte de los hombres. (Pues los hombres pronto envejecen en la miseria). Pero aquella mujer, al quitar con sus manos la gran tapa de la tinaja los dispersó y preparó para los hombres tristes calamidades. Únicamente quedó dentro la Esperanza entre sus indestructibles paredes bajo los bordes de la tinaja, y no salió volando hacia la puerta, pues antes

Pandora le puso la tapa a la tinaja, por voluntad de Zeus portador de la egida y amontonador de nubes.

Y ahora, innumerables penas revolean entre los hombres. La tierra está llena de males y lleno el mar. Unas enfermedades de día y otras de noche van y vienen a su antojo llevando dolores a los mortales en silencio, porque el prudente Zeus les privó de voz (Hesíodo, fragmento 90-105).

Uno de los pensadores más importantes y conocidos es Aristóteles, cuyo carácter analítico basado en un sistema doxográfico,¹⁸ le ha hecho poner en duda –como afirma Ortega y Gasset–, muchas hipótesis anteriores, dándole a éstas varios giros para intentar buscarles nuevos significados y ser más audaz en sus planteamientos.¹⁹ Esta superposición de pensamiento hace que Aristóteles conozca muy bien la cosmogonía²⁰ olímpica y sea un pensador que la utilice encarecidamente en su obra. En algunos momentos podría parecer que la mitología y la filosofía estaban al borde del divorcio, ya que aparecieron figuras muy afines a la física que intentaban enfatizar en el factor empírico para dar explicación al mundo mediante la naturaleza física de las cosas, pero aún así Aristóteles defendió la mitología de la siguiente manera «aún el que se dedica a los mitos es, en cierto sentido, un filósofo».²¹ Sin embargo cuando se trataba de filosofía, la estrella de las deidades era sin duda Alétheia, y el más importante de los filósofos teóricos postuló una teoría en torno a ella.²²

Así es cómo se presentan las distintas formas de representar los dioses, dejando al

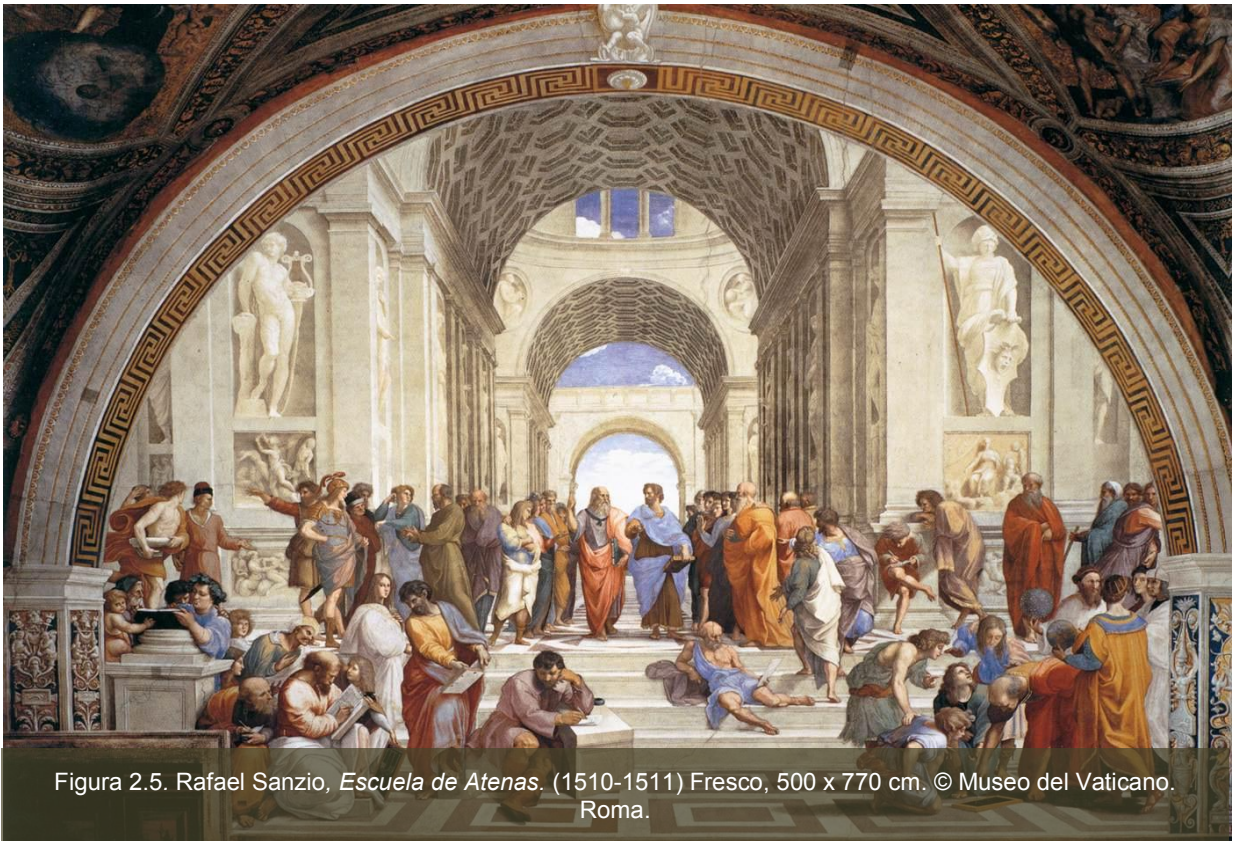


Figura 2.5. Rafael Sanzio, *Escuela de Atenas*. (1510-1511) Fresco, 500 x 770 cm. © Museo del Vaticano, Roma.

¹⁸ Estudio o ensayo que recoge los pensamientos y teorías de autores anteriores, un ejemplo de ello es Diógenes Laercio, autor que recopiló muchos fragmentos de los filósofos presocráticos.

¹⁹ Ortega, a lo largo de su libro *Origen y epílogo de la filosofía* analiza varias veces el modo de actuar de Aristóteles, alagando el afán de superador del filósofo y su visión crítica hacia la vida y las doctrinas anteriores.

²⁰ Doctrina (mitológica, filosófica o científica) sobre el origen y la formación del universo.

²¹ La defensa que hace sobre el mito Aristóteles, la explica Cappelletti mediante el análisis de los versos de *La metafísica* aristotélica, citando literalmente las palabras del filósofo. CAPPELLETTI, A. J., *op. cit.*, p. 58.

²² Se trata de la *epistémè tès alétheias* (teoría de la verdad) que pasaremos a desarrollar más adelante.

artista contemporáneo un abanico en el que pueda desplazarse a su antojo. Tan interesante es representar los fallos de estas ilustrísimas figuras mitológicas a modo de crítica social, como ensalzar la historia que cuentan sus relatos según nos convenga para representar el contexto o extraer la simbología de las deidades y sus atributos para realzar un modo de pensar, un concepto o una idea. La antigüedad, es tan rica y variada, que nos permite apoderarnos de ella en la creación e imaginar tanto desde la evolución como en el retroceso.

Prueba de lo interesante que es utilizar la antigüedad es la representación que hace Rafael Sanzio en las paredes del Vaticano (Fig. 2.5). Es evidente que la agudeza mental del autor se eleva cuando nos muestra en la composición compañeros suyos, del gremio, artistas que aparecen en la composición metamorfosados en filósofos presocráticos. Platón en el centro de la composición, es un anciano con barbas encarnado por el mismísimo Leonardo da Vinci, mientras que en un primer término apoyado sobre un cubículo de mármol se nos presenta a un malhumorado Heráclito, que bien podría ser la viva imagen de Miguel Ángel. Tímida y vestida de Blanco se asoma entre el tumulto Hipatia, con un rostro que recuerda a la de la esposa del pintor. Con esta representación parece que Rafael ha querido magnificar su época, una época renacentista llena de artistas soberbios con un virtuosismo

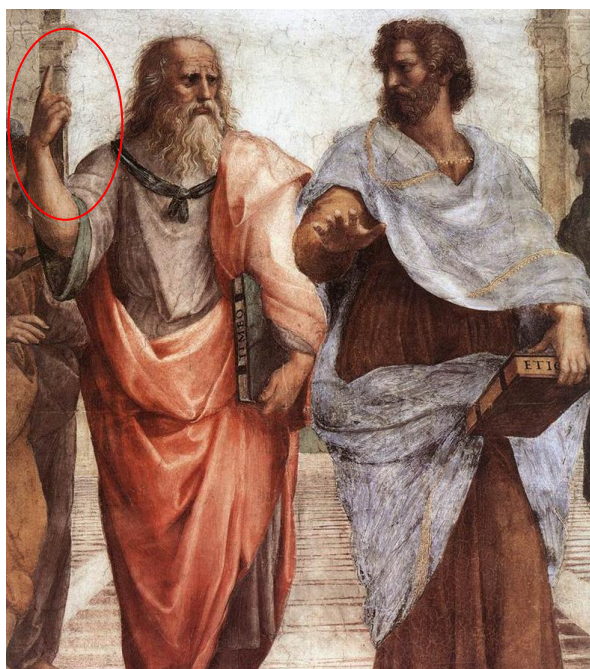


Figura 2.6. *Escuela de Atenas* (fragmento), Fresco (1510-1511) © Museo del Vaticano



Figura 2.7. Leonardo da Vinci, *San Juan Bautista* (1508-1513) óleo sobre lienzo 69 x 57 cm. © Museo del Louvre.

inverosímil, comparable a ese culmen teórico que se desarrolló en Grecia. Es como si quisiera ensalzar las capacidades de sus coetáneos a la magnificencia de aquellos pensadores.

Observando el cuadro detenidamente podemos percibir el esfuerzo que el autor pone en que los personajes sean identificados, intentando hacer guiños simbólicos que los definan. En el caso de Leonardo, su pose y semblante nos recuerda a ese autorretrato que todos conocemos, añadiendo además un gesto religioso, característico de algunos cuadros de este autor. Una prueba de ello es *San Juan Bautista* (similitudes entre las figuras 2.6 y 2.7), donde se evidencia el parecido.

El uso repetido de poses, gestos, objetos, es algo muy inteligente cuando se trata de construir un lenguaje artístico propio, de esta manera, es mucho más rápido y fácil identificar las obras de los autores. Es por eso, que la mitología puede ser una gran ayuda en todas las

etapas históricas, siendo bueno mantener su uso, incluso llegando a modificar el símbolo de manera meditada para un mejor discurso, de esta manera la continuación cultural será más próspera y enriquecida, puesto que se apoyará en las bases de una cultura anterior.

En definitiva, lo que hizo Rafael es un ejemplo claro de magnificar el esplendor de su época, apoyándose en la conocida brillantez de la anterior. De esta manera el espectador puede entender el mensaje del autor de una manera directa.

2.3.1. Velázquez, la reivindicación del Yo mediante la mitología

La mitología en la obra de Diego Velázquez se hizo esperar. En el caso del pintor sevillano la alegoría apareció en su última etapa,²³ siendo ésta la época más brillante del pintor.



Figura 2.8. Diego Velázquez, *El triunfo de Baco/ Los Borrachos* (1629) óleo sobre lienzo, 165 x 225 cm. © Museo del Prado, Madrid.

La falta de metáfora mitológica es debida a la situación social y cultural que pasea por España, siendo adoctrinado el joven Velázquez en un entorno hostil hacia la desnudez que con frecuencia inundaban las representaciones mitológicas. Pacheco, el maestro de Velázquez, solía decir de la religión pagana que: “El desnudo era para los españoles manifestación artística peligrosa, que precisaba evitar” (Angulo Íñiguez, 2010: 33).

Sin embargo la llegada de Pedro Pablo Rubens a la corte española abrió nuevos horizontes a Velázquez. Sobre todo en 1628, cuando el maestro flamenco reprodujo ante los

²³ Su interés por la mitología comienza con la llegada de Rubens y su viaje a Italia, momento en el que realizará dos obras de gran formato *El triunfo de Baco* y *La fragua de Vulcano*, además de diversos estudios y bocetos. Así en su madurez es cuando comienza a tomar importancia el mito.

ojos del sevillano *El rapto de Europa*.²⁴ Este suceso dejó maravillado a Velázquez que comenzó a interesarse por el estudio de la mitología inspirado por un afán de superación.

Su primera escena mitológica la lleva a cabo en 1929, un año después de ver pintar a Rubens y poco antes de su primer viaje a Italia.²⁵ Como es visible en la obra (Fig. 2.8), su influencia es *caravaggiesca*, siendo predominantes los tonos terrosos, la composición es pesada y abigarrada por la multiplicidad de personajes apiñados.

La narrativa del sevillano en los cuadros mitológicos –y en general de su última etapa–, es extraordinaria, llegando a ser sorpresiva. En un primer vistazo, nos da la impresión de que es una clásica escena protagonizada por el dios Baco y su séquito, pero resultan llamativos los ropajes de los componentes del cuadro e incluso su actitud. Velázquez nos presenta un joven Baco, inspirado en los cuadros de Caravaggio, acompañado por unos «sátiros» bastante particulares, ya que en ellos se hace evidente la situación temporal de Velázquez, dicho de otra manera, esos sátiros, contextualizan y dan sentido a la obra.²⁶

Según se mire, en la obra, se puede interpretar un mensaje u otro, desde un punto de vista filosófico y como ya explicamos en el apartado anterior, esta obra puede estar relacionada con el orfismo, la representación del dios Baco –Dioniso en griego– es evidente, estando rodeado de personajes del pueblo llano. De esta manera puede que el artista esté haciendo una crítica social, reivindicando la importancia del pueblo frente a la monarquía establecida. Y no sería de extrañar que sutilmente se envíen este tipo de mensajes, pues Velázquez tras conocer a Rubens se sintió interesado por la cultura clásica en general. Según dice Diego Angulo Iñiguez, Velázquez poseía dos copias de *Las metamorfosis* de Ovidio en su biblioteca y diversos ejemplares sobre mitología. Además de ser conocedor de la cultura y la filosofía anterior, incentivado por el gran humanista que era Rubens. Por otra parte no es descabellado pensar que fuese una crítica social, puesto que él cuando pintó esta obra era un simple artesano a las órdenes del rey, siendo natural como humano que es que las representaciones llevadas a cabo en esos años estuvieran influenciadas por los sucesos que acontecían al pintor. Más adelante llevará a cabo para La Torre de Parada un retrato de Esopo,²⁷ al cual nos presenta con aspecto despreocupado y ropajes maltrechos. De esta manera hace énfasis en el origen humilde de este gran autor.

También es posible que la escena sea una simple representación costumbrista que se ha apoyado en el mito –desmitificando al propio–. Todas estas ideas son hipótesis que son imposibles de corroborar, puesto que no se ha encontrado ningún documento donde Velázquez explique el mensaje de la obra.²⁸

Seguramente no hubo en el siglo XVII un pintor de cámara con hoja de servicios más larga que la de Velázquez. Nombrado «pintor real» por Felipe IV el 6 de octubre de 1623, sirvió a su soberano hasta que le sobrevino la muerte el 7 de agosto de 1660, cuando sólo le faltaban dos meses para cumplir treinta y siete años en el puesto. Su

²⁴ Cuadro que se encontraba en los Reales Alcázares de Madrid, siendo su autor Tiziano Vecellio

²⁵ Gracias a Rubens, este viaje, donde podrá tener contacto con obras emblemáticas del renacimiento, como la Capilla Sixtina, que se convertirá en lugar de estudio para él. ANGULO IÑIGUEZ, D. (2010): *la mitología en el arte español*. Real Academia de la Historia, Madrid.

²⁶ Un detalle curioso es el hecho de que los personajes que están junto a Baco, mirando directamente al espectador, son sacados de su serie de pinturas de «bodegones» realizadas en su juventud en las casas y tabernas sevillanas, ciudad donde el autor pasó sus años de aprendizaje. Estos dos personajes son los únicos en la composición que parecen tener consciencia de que son observados.

²⁷ Fue un fabulista cuya fecha de nacimiento no queda muy clara, pero estiman que vivió en torno al siglo VII-VI a. C. Sus fábulas suelen tener como protagonista a la naturaleza ya sea en forma de animales o mediante la mitología griega. Los datos bibliográficos sobre el autor son escasos, pero se puede afirmar que en un principio fue esclavo y que su dueño decidió ante su genialidad, dejarlo en libertad. En la antigüedad se le retrataba como un hombre feo y mal formado, puesto que solo se representaban a los sabios como hombres de avanzada edad y buen porte físico. Nestle, W., *op. cit.*

²⁸ Según la información de la página web del Prado, esta pintura carece de documentos que certifiquen la intencionalidad que tuvo el artista para realizarla.

único rival en antigüedad parece ser Charles Le Brun, que trabajó para la corte francesa desde 1646 hasta su muerte en 1690; pero el servicio activo de Le Brun no comenzó hasta 1661, con la llegada de Colbert al poder, y empezó a declinar cuando murió su proyector en 1683. Sea como fuere, parece claro que Velázquez se lleva la palma en cuanto a años de empleo con un mismo monarca.

Hace tiempo que se reconoce que esa relación con Felipe IV fue un factor determinante en su carrera. No menos importante, aunque sí menos evidente, es la tradición de los Austrias en lo relativo al arte de la pintura (Brown, 1999: 51).

Probablemente los últimos años de vida de Velázquez fueron los más reflexivos, el artista estaba obsesionado con la idea de conseguir la cruz de Santiago y desde 1636 se provoca un proceso escalonado de sus ascensos en la corte, estando cada vez más lejos de las funciones de artesano y más cerca de su deseado título nobiliario. Consiguiéndolo en 1658 dos años antes de su muerte.²⁹

Las presiones mentales que le provocaron la aparición de Rubens no tuvieron que ser fáciles, puesto que su obra se vio desplazada al llegar el pintor flamenco con esas representaciones tan magistrales. Aunque bien es cierto que Rubens ayudó al avance de Velázquez, es evidente, sano y natural que éste sintiese un afán de superación hacia el maestro flamenco, provocando un entusiasmo por la narrativa plástica, centrado en la representación de temas mitológicos.

De esta manera Velázquez se dedica a intentar mejorar las composiciones que Rubens hace para La Torre de Parada, un ejemplo de ello es el magnífico lienzo de *Las Hilanderas*, en el cual se observa, como dijo Ortega y Gasset, «unos personajes fantasmagóricos» realizados con gran destreza.

Desde el punto de vista artístico, la mitología fue para Velázquez la mejor excusa para avanzar pintando y a la vez pensando. En las representaciones mitológicas del sevillano se puede oler la alegoría y el símbolo, él es pura narración, no deja al ojo indiferente y te obliga a pasear por la superficie del lienzo en busca del significado de la obra. Más que evidente es su esfuerzo por el estudio de la mitología y de la filosofía antigua, pues es indudable la presencia de ésta en muchas de sus obras magistrales. El uso del mito no solo era útil para evidenciar su mensaje a través del símbolo, también engrandecía el significado de la obra, por lo que la cultura clásica representaba. Ser conocedor de la filosofía y de la antigüedad era distintivo de erudición.

Cuando pintó su Mercurio y Argos conocía la versión de Rubens, que estaba colgada en La Torre de la Parada. Su elección del momento dramático y la excepcional libertad de su técnica ilustran bien como estos dos grandes pintores del siglo XVII sacaron distintas conclusiones del pintor del XVI al que tanto admiraban.

La yuxtaposición de estas dos versiones del mito también ayudan a comprender la actitud oblicua de Velázquez hacia la narración. Este aspecto de su personalidad artística se revela con una nueva ojeada a la Fábula de Aracne, pintada, al igual que el Mercurio y Argos, teniendo a la vista otra de las obras de Rubens para la Torre de la Parada, Palas y Aracne, éste es el boceto ya que la obra original se perdió. Rubens, atento como siempre a respetar las unidades clásicas de tiempo, lugar y acción, representa el final de la obra en términos teatrales: Minerva golpea a Aracne con una lanzadera justo antes de que la tejedora se ahorque y la diosa la convierta en araña. En el lienzo de Velázquez el clímax se sitúa en el fondo; las figuras son tan pequeñas y las acciones tan difíciles de distinguir, que el tema de la pintura estuvo

²⁹ El proceso de ascensión al que se vio sometido Velázquez se explica detalladamente en el libro de Warnke. WARNKE, M. (2007): *Velázquez, forma y reforma*. Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, p. 148.

olvidado casi dos siglos y medio, hasta que los historiadores del arte lo redescubrieron en la década de 1940 (Brown, 1999: 39).

Muchos admiran la figura de Velázquez por los méritos que lleva implícita, y por lo que representa para los artistas que proceden de familia humilde y buscan el reconocimiento en el mercado artístico. Sin duda es un referente a la hora de tener constancia y dedicación y sobre todo un afán de superación. Aunque si nos pusiéramos en su piel, y en concreto nos ciñésemos a lo que la historia nos ha dado a conocer de él, probablemente no se sentiría orgulloso de la parte en la que se narra cómo desde su procedencia familiar humilde consiguió un título nobiliario, ya que él defendía sobre todas las cosas su posición de elevado prestigio y evitaba toda referencia a su posición como artesano.

Todos estos conflictos internos que hemos ido recopilando se ven reflejados en dos de sus últimas obras, siendo muy interesante la simbología de una de ellas para este estudio, se trata de *Las Hilanderas* o *La Fábula de Aracne* (Fig. 2.9).



Figura 2.9. Diego Velázquez, *La fábula de Aracne/ Las Hilanderas* (1658). Óleo sobre lienzo, 220 x 289 cm.
© Museo del Prado, Madrid.

Esta obra respira por su madurez, y es el ejemplo perfecto para argumentar nuestras teorías sobre la reivindicación de escenas mitológicas, de simbología y de lenguaje filosófico –debiendo ser el artista un filósofo/pensador que es capaz de narrar a través de sus composiciones artísticas–. Después de explicar de manera resumida las preocupaciones del artista y los personajes que de alguna manera han intervenido en su vida, pasamos a analizar esta obra de su última etapa desde un punto de vista más cercano a la mentalidad del artista, es decir, en vez de analizar la obra desde un punto de vista histórico, vamos a tomar una visión más humana, más sensible. Con este análisis se pretende mostrar la coherencia del mito en relación a esta pintura.

En esta obra, se pone de manifiesto el deseo de superación del artista,³⁰ haciendo énfasis en una narración compositiva, dinámica, compuesta por tres escenas, las tres mitológicas, en las que se nos relata el mito de Atenea y Aracne de *Las Metamorfosis* de Ovidio.³¹ La esencia de la obra estuvo perdida durante más de dos siglos, ya que parecía ambigua la aparición de personajes míticos en la imagen, dada la costumbre de Velázquez al desmitificar el mito aproximándolo a la sociedad de su época (práctica que supone un estudio muy interesante y renovador de la pintura). Por ese motivo, durante años, estuvo catalogada como pintura de género y no se le prestó mayor importancia a los mensajes que pudiera tener ocultos. Indignado e intentado reavivar el mensaje de esta maravilla de Velázquez, Ortega y Gasset escribió en el año 1943 "Ignoro por qué no se ha reconocido siempre una mitología, siquiera sea la de representar a las parcas tejiendo el tapiz de cada existencia".³² Cinco años después, Diego Angulo Íñiguez hizo una gran aportación, cuando llegó hasta el inventario de los bienes de Pedro de Arce, 1664, montero de Felipe IV que seguramente adquirió la obra después de la muerte de Velázquez. En dicho documento se halló el nombre original del cuadro: *La fábula de Aracne*, lo que corroboraba la temática mitológica de la obra.

Una vez contextualizada *Las Hilanderas* podemos empezar a destripar el mensaje que el autor ha dejado integrado en ellas. Un hecho que se volvió evidente después de la afirmación de R. Rickett en 1903, afirmando que el cuadro representado en el tapiz –al fondo de la composición– se trataba de *El rapto de Europa* de Tiziano³³ –o de Rubens–.³⁴ Este fenómeno nos conduce a cuestionarnos si Velázquez eligió al azar esa obra de Tiziano, y si no es al azar que le llevó a elegirla, ¿qué sentimiento le impulsó? ¿admiración o ambición?

Con toda probabilidad una mezcla de ambos le llevó a representar allí el rapto de Europa. Si tenemos en cuenta lo que narra la historia de la joven Aracne, nos daríamos cuenta de que acertaríamos al pensar que Velázquez a través de *La Fábula de Aracne* quiso autorretratarse, representar su «Yo» y su situación del presente. La joven lidia, Aracne, desafía la destreza divina (en el tejer), su soberbia provoca que Atenea –disfrazada de anciana– descienda hasta su taller y la rete en duelo. La imagen que se mantuvo del pintor veneciano después de su muerte estaba divinizada e idealizada, hasta tal punto que durante largo tiempo, en la corte española, se mantuvo a los pintores italianos como pintores de escenas mitológicas, siendo Velázquez relegado a realizar los retratos del rey. Este hecho pudo despertar la cólera del artista, que se empeñó en hacer composiciones más ambiciosas.

[...] *las primeras pinturas que Velázquez ejecutó en Madrid fueron retratos de la familia real o de miembros destacados de la corte. Hasta que, en 1627, trató de hacer extensiva su hegemonía a la pintura de historias.*

La ocasión fue la famosa competición entre cuatro pintores reales para representar la expulsión de los moriscos de España por orden de Felipe III. La obra ganadora sería instalada en la pieza principal del Alcázar, junto a iconos de los Austrias como el Carlos V en Mühlberg de Tiziano y su alegoría de La religión socorrida por España (ambos en el Prado) (Brown, 1999: 52).

³⁰ Aunque hay estudios que afirman que el cuadro se trata de una alegoría política, nosotros vamos a analizar la obra desde el punto de vista alegórico-mitológico. Apoyándonos en autores de reconocido prestigio, como Jonathan Brown, Diego Angulo Íñiguez y Javier Portús, entre otros.

³¹ OVIDIO (1995): *Las metamorfosis*. En "Libro VI, capítulo I", Edicomunicación, S.A, Barcelona, pp. 98-102.

³² Esta cita textual a Ortega se encuentra en el libro de Diego Angulo Íñiguez, haciendo referencia a la audacia del escritor, al ser uno de los primeros que afirmó que tras ese cuadro se ocultaba una representación mitológica. ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *op. cit.*, p. 10

³³ ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *op. cit.*, p.17.

³⁴ *Ibidem*. El primer contacto que tuvo Velázquez con la obra del veneciano fue a causa de la copia magistral que realizó Rubens ante los ojos del joven sevillano, que apenas contaba treinta años.

En esa competición se alzó ganador Velázquez, derrotando de esa manera a los pintores italianos, divinizados por el rey. Tuvo que ser una gran satisfacción compartir espacio con las grandes obras de Tiziano, pero su felicidad se vio truncada con la llegada de Rubens a la corte, que trajo maravillosas imágenes realizadas con indudable maestría, desplazando de esta manera al joven Velázquez y dejándolo fuera del Salón de los Espejos. La representación de *El rapto de Europa* evoca un pulso, un enfrentamiento entre Velázquez y sus dos contrincantes divinizados por los monarcas,³⁵ ellos eran todo lo que él quería ser, y para conseguirlo tenía que superarlos. Con *Las hilanderas* pretende crear un paralelismo —el telar tejido por Aracne respiraba una dorada maestría, a la que tuvo que sucumbir Atenea, aunque colérica castigase a la muchacha— entre él y Aracne, Velázquez parece estar gritando —con su composición— que su maestría es suprema.

Como si se tratase de un teatro, se eleva la escena del último término, frente a un precioso tapiz interactúan los personajes, destacando en el escenario a una mujer enfundada en un casco y cuya actitud imperante parece recaer sobre la joven asustada que se sitúa a la derecha. Si en alguna ocasión hemos tenido la oportunidad de recrearnos en la observación de las esculturas que se encuentran en el Patio de la Casa de Pilatos, nos evocaría al momento en que Velázquez representó en su obra la maravillosa escultura de Atenea que en este lugar se encuentra; sin duda influenciado por los lugares de su ciudad de origen. Dándole alguna vuelta más al asunto, la divinidad que castiga está estrechamente relacionada con la figura monárquica, que tantas trabas puso al sevillano para conseguir su objetivo.

Se pueden enfatizar los estatus sociales, dividiendo la composición en dos grandes bloques, las luces y las sombras: Las labores de artesanía conviven en primer plano, donde se sitúan las humildes mujeres trabajando con gran maestría a pesar de la penumbra. Únicamente bañada por una cálida luz se encuentra Aracne recalcando el protagonismo de su belleza y su destreza. En las alturas y más cercanas a los destellos divinos, las jóvenes lidias presencian el desenlace de la batalla entre las dos «artistas» del hilo. Un paralelismo entre *art liberalis* y *art mecánica*,³⁶ haciendo referencia a las pruebas que Velázquez estaba reuniendo para demostrar que su pintura no era una labor de artesanía para ganar un jornal, sino puro entretenimiento burgués.

Diversas opiniones describen la naturaleza simbólica del primer término, algunos como Giles Knox y Diego Angulo Iñiguez están de acuerdo en no otorgarle significado mitológico al asunto y argumentan que la escena no coincide con la batalla entre la diosa y la insolente humana, puesto que al verse desafiada, dejó de lado su disfraz para mostrar su forma original.³⁷ Sin embargo la mentalidad del artista es más libre, hipotéticamente pudo jugar con los tiempos conviniéndole dejar disfrazada a la diosa, para que el mensaje no fuera tan evidente.³⁸

Es posible que el trabajo realizado por estas mujeres represente a su vez una dualidad con el taller que poseía Velázquez para crear sus obras, convirtiéndose este primer término en un autorretrato psicológico de las labores que en el estudio se desempeñaban, otorgándole una categoría elevada a la pintura; y dejando de lado la idea de artesanía, mostrando un complejo ejercicio colaborativo.

³⁵ Nos referimos a Rubens y a Tiziano. Tiziano por crear *El rapto de Europa* y Rubens por copiarlo con tanta maestría, además ambos pintores recibieron en España los pertinentes títulos nobiliarios rápidamente. No pasaría lo mismo con Velázquez que tardó muchísimos años en obtener tan deseado título.

³⁶ Estos dos términos se refieren a las artes liberales, y a las artes mecánicas, siendo las liberales realizadas por libres pensadores y las mecánicas por artesanos.

³⁷ Atenea, llega al taller de Aracne disfrazada de anciana. Pero ante la insolencia de la joven decide presentarse en toda su magnitud para enfrentarse a ella. Es a este momento al que se refiere Diego Angulo Iñiguez.

³⁸ KNOX, G. (2010): *Las últimas obras de Velázquez: reflexiones sobre el estilo pictórico*. Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid.

Como colofón sería posible afirmar que el artista como ser humano está lleno de experiencias, siendo imposible desvincularlas de sus propias creaciones, del mismo modo las imágenes recurrentes vagan por la mente de cualquier individuo que dedica su vida a la creación, afloran de manera renovada y con un contenido distinto.

En definitiva, podemos dar a la fábula mitológica un lugar privilegiado. A lo largo de la historia, los artistas se han apropiado de sus dioses otorgándoles caracteres coetáneos, siendo esto último una clave, una maravillosa virtud que se puede aprovechar –sería obligatorio aprovechar– para reinventar el mito y cargarlo de contenido relevante en el momento de transmitir un mensaje mediante la plástica pictórica.

2.3.2. La medida de Rubens, el mito utilizado con audacia

No hay que confundir las representaciones mitológicas o el mito en sí con una vana alusión alegórica carente de sentido, es importante, que cuando nos encontremos delante de una representación mitológica hagamos un esfuerzo por conocer la iconografía e iconología, pues nunca hay que olvidar que detrás de esa representación están las palabras y las teorías de los grandes pensadores de la antigüedad y gran parte de esa doctrina puede ser aplicable a la actualidad. Pedro Pablo Rubens como gran humanista no pasaba por alto este asunto.

Quizás ahí radica la diferencia principal entre Velázquez y Rubens, procediendo este último de familia acomodada, aunque en el exilio, consiguió con mucha facilidad el ascenso en las altas esferas sociales, ya que su madre se ocupó personalmente de que sus estudios fueran impecables. Rubens no solía retratarse en sus labores de artista, sino que hacía elenco de sus méritos a través de la representación simbólica en sus autorretratos, como el privilegio de llevar espada.

Lo que quiere decir que su bagaje cultural era amplio, y su gusto por la mitología lógico, tras el estudio exhaustivo de la cultura clásica.

Desde edad temprana la familia Rubens preparó a sus hijos para desenvolverse en ambientes cortesanos. [...] Su madre, María Pypelincks, se aseguró que sus hijos varones, Felipe y Pedro Pablo, recibiesen la mejor formación tras su regreso a Amberes, de donde procedía la familia. Los dos jóvenes fueron enviados a la escuela de Rombout Verdonck, donde se educaban a los hijos de familias de clase alta que se preparaban para hacer carreras en la Administración o en la Iglesia. En esa escuela aprendió Rubens cultura clásica, griego y sobre todo latín, que a pesar del empuje de las lenguas vernáculas seguía siendo el idioma de la Administración y de la cultura, y un instrumento clave en el mundo de la corte (Vergara, 1999: 68).

El pintor flamenco comenzó a trabajar muy pronto en las cortes, y eso hizo que tuviera relaciones extraordinarias, también secundadas por su intelecto y su cultura. Aunque Rubens siempre tuvo ciertas reminiscencias hacia la vida de cortesano. Y en varias de sus cartas se pueden encontrar críticas y quejas hacia algunos monarcas, con los que no parecía tener mucha afinidad, esa carencia se ve reflejada en algunas de las pinturas que Rubens realizó para algunos de ellos.

Rubens era extremadamente ortodoxo en cuanto a la metodología seguida y un gran conocedor de la simbología, referida a cualquier ámbito, es por eso que en sus composiciones se observa un exquisito uso del símbolo y un exhaustivo estudio compositivo y orden de elementos. Era un hombre que se detenía ante los detalles y conseguía llenar de concepto todas sus imágenes.

Esta inteligencia y maestría tanto en el conocimiento como con el pincel le hizo arrasar allí donde fue, consiguiendo una cantidad de encargos desmesurada, y teniendo unas relaciones de privilegio con la nobleza.³⁹

Rubens fue un libre pensador, en ocasiones, parecía que con su actitud no tuviese nada que perder. «Las cortes me dan horror» decía en una de sus cartas, lógicamente, esos lugares no son los más adecuados para un revolucionario como él, soportar a la realeza/nobleza no es plato de buen gusto para nadie, pero también es de mencionar, que el flamenco fue un hombre muy mimado en las cortes, puesto que nadie cuestionaba ni la temática ni la formalización de sus obras.

[...] no parece que Rubens adaptase su pintura de forma especial al mecenazgo de sus patronos, sino que su labor para ellos queda diluida entre su abundante producción para otros clientes. Durante el período de su gobierno en común, los archidukes no tuvieron un efecto determinante ni en el desarrollo del repertorio temático del artista, ni en su forma de pintar, ni como comitentes de sus obras más importantes. Su importancia para Rubens reside en la combinación de proyección y libertad que le ofrecen, y en el hecho de que presiden un proyecto de construcción de un orden social y cultural en el que se inserta la vida y la profesión del pintor (Vergara, 1999: 74).

María de Médicis fue la segunda esposa de Enrique IV, a la muerte del cual ella gobernó Francia como regente del país. Su figura fue controvertida y es lo que llevó a Rubens a utilizar abundantes figuras alegóricas en las obras que ella le encargó.

En esta etapa, Rubens intensificó el mensaje alegórico, siendo curiosa la manera en la que disponía los elementos en las composiciones que ésta le encargó.

En el enfrentamiento con los retratos de María de Médicis se respira una inquietante descontextualización del mundo real, llevándose a la retratada a los pasajes mitológicos a través de su pintura. El altivo comportamiento de la regente evocaba a Rubens a ensalzar



Figura 2.10. Pedro Pablo Rubens, *La reina María de Médicis como Minerva Victrix* (1622-1625) óleo sobre lienzo, 276 x 149 cm. © Museo del Louvre, París.

³⁹ Prueba de ello es que los archidukes de Austria le permitiese trabajar desde su casa-taller en Amberes, y que se viera exento de pagar impuestos respecto de las restricciones que se imponían ante la contratación de pupilos. VERGARA, A. (1999): "El universo cortesano de Rubens". En *Velázquez, Rubens y Van Dyck: pintores cortesanos del S. XVII*. Museo Nacional del Prado y Ediciones El Viso, Madrid, p. 72.

su figura mediante elementos en los que ella pudiese identificarse victoriosa, esta razón es la que incentivó a Rubens para utilizar la alegoría mitológica como un medio propagandístico del poder de la regente. Aunque realmente lo que el pintor pretendía con esa descontextualización es calmar los inhóspitos ambientes que promovía la situación del reinado de su figura. De esta manera Rubens evitaba entrometerse excesivamente en cuestiones políticas que estuvieran sujetas a representar la imagen de María de Médicis.

Este planteamiento a la hora de retratar a tan curioso personaje se hace evidente en el retrato que realizó de la regente, en el cual ella se ve ataviada con los atributos de la diosa Atenea –en romano Minerva– (Fig. 2.10).

Rubens viste a la Reina con un elenco de atributos que ensalzan la simbología del poder, como la vara con la que se representa a los reyes, o la victoria alada que sostiene en su mano.

Ataviada con ropajes impropios de su época, parece resurgir de una montañosa multitud de elementos de utillaje para la guerra. Siendo ella victoriosamente coronada con laureles, que van a recaer sobre el casco de Atenea.

Parece sorprendente que Rubens eligiese a Atenea para dotar a su modelo con los atributos de la diosa, pues es bien sabido que la deidad ateniense es símbolo de las artes y la sabiduría en la guerra. Siendo curioso que adorne con esos dones a un personaje al que no procesaba simpatía. Al igual que es curioso el detalle del pecho descubierto, y conociendo la personalidad de Rubens, nada es casual en su composición. Con toda probabilidad incluyó detalles que se podrían interpretar de una manera negativa, ya que incluso llegó a afirmar que había olvidado parte del contenido de la obra.

[...] *Rubens escribe que el abad de St. Ambroise, consejero de María de Médicis, explicó al rey el contenido de las escenas «cambiando o disimulando su verdadero significado con destreza» en otra carta escrita unos años después, en 1628, Rubens*

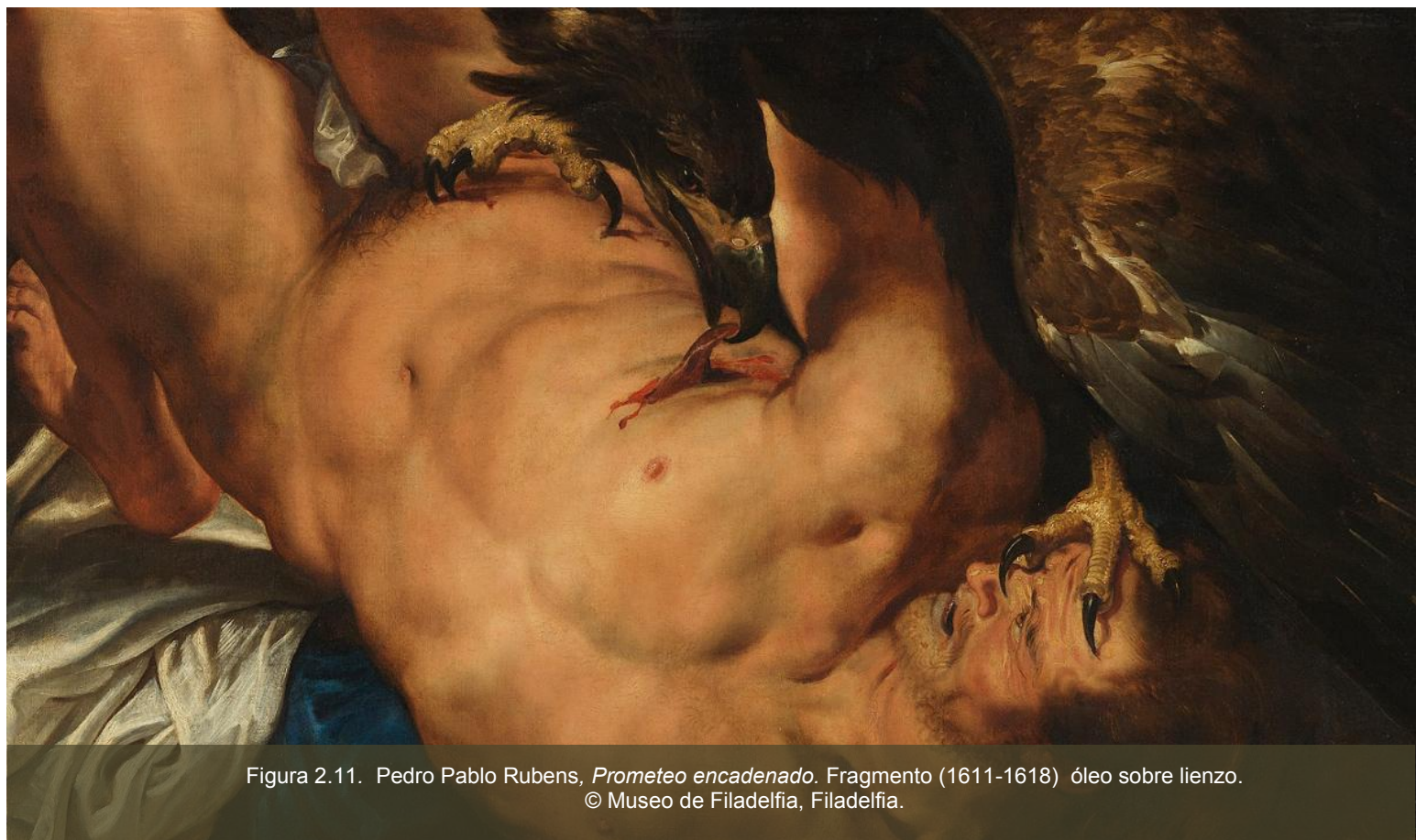


Figura 2.11. Pedro Pablo Rubens, *Prometeo encadenado*. Fragmento (1611-1618) óleo sobre lienzo. © Museo de Filadelfia, Filadelfia.

se refiere a la dificultad de entender las imágenes sin ayuda, y a su propia dificultad para recordar los asuntos que había pintado (Vergara, 1999: 79).

Las obras que Rubens realiza para María de Médicis son un ejemplo de picaresca a través del mito. La figura con la que se representa a la reina no se puede comparar a la magnificencia que le otorga a sus otras composiciones mitológicas (Fig. 2.11). Aunque con su gran oratoria defendería la magnitud de los retratos que ella le había encargado, solo hay que observar el detallismo que le procesa a su alegoría, siendo indispensable para él que todo fuese perfecto. Ante este hecho de perfección nunca negó en su creación el trabajo colaborativo.⁴⁰

2.3.3. La evolución del mensaje mitológico. Desde el Barroco a la actualidad

En el Renacimiento italiano hubo un resurgir de la temática mitológica, llevándose a cabo una revisión extensa del mito, siendo frecuente la representación incluso de figuras de menor importancia –semidioses, ninfas, musas–, la mitología estuvo en auge mientras sus principales mecenas mantuvieron el interés por ella; es decir, las iglesias y las cortes. Este hecho daba a los pintores una cierta libertad, ya que la iconografía mitológica les permitía adaptar el mensaje de la obra a su visión personal dotando de mucho significado sus composiciones.

Después del Barroco hubo algunos intentos de mantener despierta la cultura clásica, un estilo en el que se evidencia la importancia de la mirada hacia la antigüedad y la razón es el Neoclásico, que fue seguido por el Romanticismo, donde hubo una pérdida de la identidad mitológica, realzando la figura creativa de los artistas, considerando que no eran necesarios los referentes clásicos. A partir de aquí comienzan a sucederse multitud de estilos a lo largo los siglos XVIII, XIX y XX. En los cuales despuntan algunos artistas, otorgando a su obra una preocupación mitológica enlazada con un concepto filosófico a través del símbolo. Muchos de ellos procedentes del simbolismo.

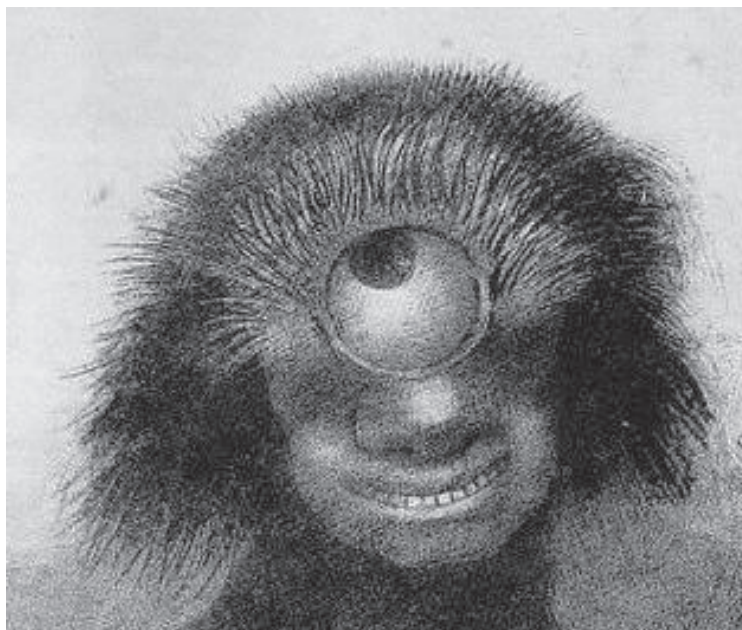


Figura 2.12. Odilon Redon, *El pólipo deforme llegaba por las riberas, cual suerte de cílope sonriente y horrible*. Fragmento., litografía (1883) © Gemeentemuseum, La Haya.

Son muchos los artistas que utilizan el mito en algún momento de su obra artística. Un caso curioso es el de Odilon Redon (1840-1916), que busca explicación a su obsesión por

⁴⁰ Del proceso colaborativo que lleva a cabo Rubens en su taller hace una revisión Sara Ramírez Domínguez, en su Trabajo Fin de Máster, paralelo a éste, titulado *Orígenes e incursión del Otro en la creación plástica contemporánea: estudio sobre el taller de Rubens, Warhol y Murakami en contraposición a los primeros Equipos españoles de los años 50 y 60*.

las formas circulares y los ojos a través del mito del cíclope.⁴¹ Coetáneos a este último y que también centran parte de su obra a las representaciones mitológicas son Gustav Moreau (1826-1898) y Puvis de Chavannes (1824-1898).

Cabe destacar algunos artistas españoles de principio del siglo XX, en cuya pintura se puede encontrar una temática metafórica de origen mitológico que dará paso a otros autores de muy reconocido prestigio. José Ramón Zaragoza Fernández, Fernando Álvarez de Sotomayor y Néstor Martín Fernández de la Torre, siendo considerado éste el último exponente de los simbolistas, estando muy presente en su obra, la mitología tratada desde el erotismo y la visión de los amantes.

Continuando en un orden cronológico, nos topamos con la figura de Pablo Picasso, que tendrá un primer contacto con las historias de Ovidio a través de Skira, un joven editor que le encargará ilustrar *Las Metamorfosis*. Quedando fascinado por los asuntos que se traen entre manos los dioses.

[...] debió de quedar fascinado por el lado de chismorreo de las diversas anécdotas y en particular por las filiaciones complicadas de los personajes. Debió por otra parte aprender un poco de mitología, pues la mitología es indispensable para comprender una parte de la pintura antigua. Ovidio vino a reanimar todo esto y, más tarde, es bien sabido que el artista era imbatible en cuanto a saber quién era el hijo de quién y quién se acostaba con quién en la mitología anecdótica griega. (Baer, 1992: 114)

Parece que Picasso con sus representaciones mitológicas pretende hacer una reflexión profunda del *ser-artista*, demostrando un reflejo dual entre hombre y artista en los grabados que ilustrarán *Las metamorfosis*, esta narrativa se ve continuada en la serie de *la suite vollard*, en concreto en el apartado del *Minotauro* (Fig. 2.13), donde se retratan las múltiples facetas del autor, evidenciándose la ansiedad, el erotismo y la melancolía que recorrían a Picasso por la ruptura de su matrimonio y el comienzo de la Guerra Civil española, mientras realizaba la serie. Además, realizó otras dos series, una para el escritor Ramón Reventós, a la que siguió la serie *Antipolis*, plagada de escenas alegres protagonizadas por centauros y

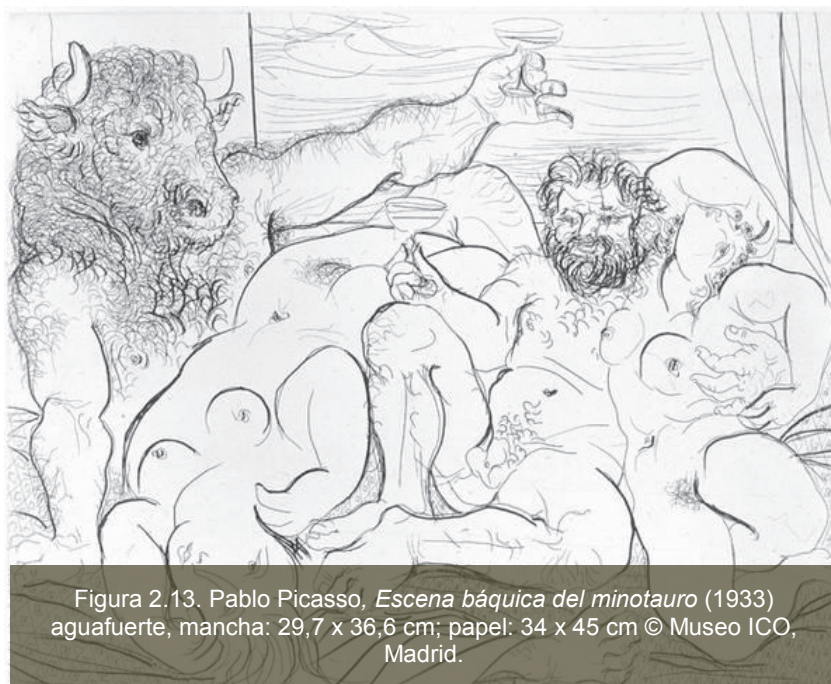


Figura 2.13. Pablo Picasso, *Escena báquica del minotauro* (1933) aguafuerte, mancha: 29,7 x 36,6 cm; papel: 34 x 45 cm © Museo ICO, Madrid.

⁴¹ Esto nos lo cuenta Mercedes Aguirre en: LOSADA GOYA, J. M. (2013): *Mito e interdisciplinaridad: los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura y las artes contemporáneas*. Ediciones Levante, Valencia, p. 25.

faunos, seguramente inspirado por las imágenes que había realizado para los cuentos *Dos Contes*, de Ramón Reventós.⁴²

La figura del minotauro es tratada de una forma muy personal por Picasso, siendo un autorretrato de sí mismo. Con el surgimiento del surrealismo, el mito del minotauro adquiere un carácter simbólico, relacionado con las reflexiones de Freud, que traslada la imagen del minotauro al inconsciente, dotándolo de una fuerza irrefrenable que trasciende a las leyes de la lógica humana. Estas reflexiones provocan en los surrealistas un punto de inflexión, en el que siguieron unas convicciones estéticas propias basadas en una libertad desenfadada, caracterizada por una insumisión a las leyes establecidas. Haciéndose eco de la ideología surrealista la revista "*Minotaure*". Parece evidente que las reflexiones filosóficas vuelven a caminar al unísono con las representaciones mitológicas.

Entre los surrealistas destacó la excéntrica figura de Salvador Dalí, el cual otorgó un lugar importante al mito a lo largo de su trayectoria, y apareció concediéndole un simbolismo extenso a sus composiciones mitológicas, muy afines al pensamiento freudiano. Dalí se refería a Freud como único cambio entre la Grecia inmortal y la realidad contemporánea del siglo XX, pues el psicólogo alemán descubrió que el cuerpo humano estaba lleno de cajones secretos que solo el psicoanálisis era capaz de abrir. Es por eso que realizó varias obras en torno a este concepto, siendo una de las más importantes la *Venus de Milo* (Fig. 2.14) con cajones donde se observa una inmersión al subconsciente del autor, seguramente inundado por la belleza de la cultura clásica y matizado por los cajones del alma que Freud descubrió.



Figura 2.14. Salvador Dalí, *Venus de milo con cajones* (1964) escultura de bronce pintado, 98,5 x 32,5 x 34 cm © Teatro- Museo Dalí, Barcelona.



Figura 2.15. *Portada revista "Minotaure" n°8* (1936) Salvador Dalí. © Albert Skira.

⁴² KANELLADOU, V. (2006): *Temas y motivos de la mitología clásica en la pintura española del siglo XX*. Universidad de Granada, Granada, pp. 92-100.

En la portada de la revista “*Minotaure*” (Fig. 2.15) queda patente el inicio de la mezcla entre cultura clásica y psicoanálisis, además de la multiplicidad de elementos simbólicos con los que Dalí recarga la escena.⁴³

En las últimas décadas del siglo XX cabe destacar el desarrollo de un lenguaje mitológico en artistas contemporáneos a nosotros como Guillermo Pérez Villalta o Manolo Valdés.

Pérez Villalta resalta el uso de la narrativa en el arte actual, proclamando que se conozca el mensaje de la antigüedad para que lleve al lenguaje moderno a convertirse en narrativa renovadora que bebe de sus orígenes. Por lo que podemos apreciar en sus conferencias es un gran entusiasta de la mitología clásica y del lenguaje a través del signo, que ayuda a componer la historia. Es por este motivo que las representaciones de Villalta están inundadas por una misteriosa aura que le otorga la metáfora. Villalta, de forma inteligente recurre a la iconografía de las pinturas antiguas, uniendo en un mismo plano pasado y presente, para acercar de esta manera el mensaje al espectador de manera más cordial.



Figura 2.16. Guillermo Pérez Villalta. © Titaniun gourmet S.L.

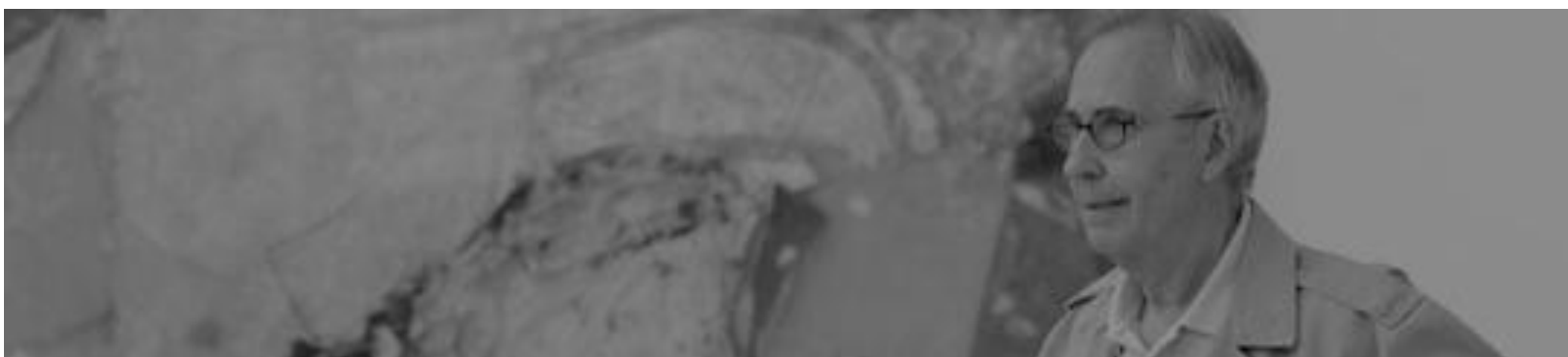


Figura 2.17. Manolo Valdés © El confidencial.

Manolo Valdés es uno de los integrantes de Equipo Crónica, aquí vamos a analizar su figura en torno a la representación de *Las tres gracias* que realizó cuando finalizó la carrera del equipo a la muerte de Rafael Solbes. Es interesante destacar que él no se centró en la figura del mito como tal, ya que mediante una revisión de Rubens quiso poner de manifiesto la supremacía iconográfica que se le otorga a la representación del pintor barroco, llegando

⁴³ El mito es un elemento que se repite de manera clara tanto en la figura de Picasso como en la de Dalí, aunque ambos tienen una estética y una manera de representación muy distinta, la profundización y alegoría se utilizan con un fin autobiográfico, y en el caso de Dalí con una carga simbolista que lo eleva a las formas del psicoanálisis, que permite al autor adentrarse en el subconsciente para narrar historias. KANELLADOU, V., *op. cit.*, pp125-126.

a ser más conocida la imagen que el flamenco nos legó del mito que el propio mito en sí. Es decir, la imagen de Rubens ha sido elevada a icono de la historia de la pintura. No solo ha realizado su obra en torno a *Las Tres gracias* de Rubens, también ha trasladado el mismo concepto a otros autores, utilizando por ejemplo a Matisse, Botecelli o el símbolo de las ánforas griegas, titulado a todas estas series: «(nombre del autor) como pretexto», la serie que hemos descrito en este apartado se titularía: *Rubens como pretexto*.

2.4. La *physis* como evolución natural del Ser

El orfismo fue un paso importante hacia la evolución filosófica, esta afirmación esta ligada con los conceptos vida-muerte, que se desarrollan en la religión órfica y que verá su formalización a lo largo de un desarrollo ontológico de la vida.

A todos los filósofos que desarrollaron su doctrina antes que Sócrates se les llama «Filósofos de la Naturaleza». Este nombre viene dado a partir de la recopilación de sus obras argumentales en unos estudios, a los que al parecer todos titularon *Peri physeos* (en torno a naturaleza), cuya reflexiones giraban alrededor de la figura/concepto *physis*.

La *physis* es el estandarte de la filosofía presocrática, siendo el inicio del camino hacia la física y la explicación de los cambios naturales, gracias a ella se fue abandonando las creencias religiosas en torno a los dioses del Olimpo, quedando definitivamente transformados en símbolos. Lo que nos dejan intuir los párrafos inmediatamente anteriores, es que la *physis* esta relacionada con la naturaleza, esto es una afirmación rotunda, ya que la palabra *physis* se puede traducir como «naturaleza», pero esta naturaleza no es un discurso medioambiental basado en ecologismo teñido de verde, la *physis* está relacionada con la naturaleza del «ser» la «esencia» de todas las cosas, es por eso que se eleva el significado de *physis* convirtiéndola en *physis-theion*.⁴⁴

Dependiendo del concepto de cada autor esta palabra tomará unas connotaciones u otras, es por eso que tanto la definición de «naturaleza», «ser», «esencia», son términos que definen y construyen la identidad de este concepto. Es notorio el carácter complejo del término ya que en él se pueden encontrar múltiples significados. Digamos que *physis* es un sustantivo, relacionado con el verbo *fyō*, que quiere decir «engendrar», si lo engendrado procede de lo que engendra se podría decir que lo primario no tendría sentido sin lo secundario, porque entre los dos términos debe existir un movimiento que haga que lo primero se convierta en lo segundo, por lo tanto la *physis* se definiría como algo cambiante, un ser primario que se convierte en otra cosa. Un ejemplo de ello son los cuatro elementos. Es por eso que Burnet identifica la *physis* con la sustancia primaria o con la materia de la cual todo se hace. Afín a este pensamiento Aristóteles dice que «la *physis* es la causa material del todo».

El alma (*psykhé*)⁴⁵ –en adelante, también «Psique»– como elemento eterno, que no se crea ni se destruye, es también considerado *physis*, esta relación está dada, posiblemente, por la definición de Psique como soplo que abandona el cuerpo. Además de la importancia que supone el ciclo del alma en la cultura clásica. Se hace de esta manera evidente el círculo que dibuja la *physis* convirtiéndose en el inicio de todo y a su vez en el final de todo, es la meta que cualquiera desearía alcanzar.⁴⁶

⁴⁴ Esta palabra se compone de dos términos: *physis* (naturaleza) y *totheion* (divino). Es un término que se utiliza para ensalzar la figura de la *physis* elevándola a la categoría divina que le corresponde por su carácter eterno y omnipotente.

⁴⁵ Es la forma en la que aparece en los textos homéricos y en los textos antiguos derivando en Psique, la que ahora conocemos. Es curioso cómo el nombre de esta diosa procede de *psycho* (aire frío), convirtiéndose hoy en un término que se emplea para definir el estudio de la mente humana: psiquis

⁴⁶ CAPPELLETTI, A. J., *op. cit.*, pp. 55-58.

Esta búsqueda del Ser-Verdadero, se llevará a cabo en común por todos los filósofos, promulgando el espíritu griego de sociedad colectiva basado en un ideario natural –donde todos los seres viven en comunidad y son capaces de compartir sus ideas– en el que predominará el uso de la metafísica para investigar las razones y caracteres de la *physis*, convirtiéndola en centro de todo; esto se puede equiparar a lo que dijo Esquilo “Zeus es Todas las cosas y lo que está más allá de ellas. Zeus es el aire, Zeus es la tierra, Zeus es el cielo”. En definitiva, nos venía a decir que Zeus lo era todo, al igual que los filósofos de este periodo elevan la figura de la *physis* hasta convertirla en una diosa. Ya que ella lo es todo.

Se han elegido cinco doctrinas presocráticas, llevándose a cabo con distintos elementos naturales que encarnan a la *physis*. Nos centraremos en explicar, de manera breve, las características de las distintas *physis* y su perdurabilidad en la historia, comprobando si «esencia» está relacionada con el «Ser» y la «Verdad».

2.4.1. La escuela de Mileto

Surge en el siglo VI a.C. convirtiéndose en la primera escuela filosófica compuesta por Tales, maestro de Anaximandro y éste a su vez de Anaxímenes.

Tales de Mileto es considerado el primer filósofo, siendo su doctrina un punto de inflexión en torno al ideal del espíritu griego, puesto que él desveló la importancia de la *physis* para el mundo; según explica W. Nestle, el avance de Tales se debe a su profesión de marinero,⁴⁷ que por su obligación al viaje tuvo la oportunidad de conocer diversas culturas –entre ellas la egipcia–, gracias a la cual descubrió su amor por la astronomía, llevándole a afirmar que los cambios físicos del universo no tienen por qué ser producidos por la potestad de los dioses, ya que se deben a las mutaciones naturales.

El descubrimiento de la naturaleza eterna constituye en los filósofos de esta escuela un *monismo dinámico*, en el cual se explica que la materia es una sustancia viviente, que mediante el movimiento cambia de estado; este cambio de estado supone que el ser no es una unidad en sí misma sino que lleva implícita una pluralidad de seres que la componen y por eso se produce el movimiento y cambio de la materia. En otras palabras, se podía aplicar este sentido *holozoista*⁴⁸ a la *physis*, siendo para la escuela Milesia la sustancia primordial que como elemento unitario engendra a las demás, creando la multiplicidad de la materia, la cual entra en un círculo –ciclo cósmico– cuyo fin es volver a dividirse para encontrar su estado primario. Este punto de vista cíclico también es llamado *periékhon* «lo circundante», hecho que explica mediante un ejemplo que el universo «cosmos» es un niño que reposa en el seno de su madre «*physis*» y se alimenta de ella. Este concepto circundante donde el universo cósmico divino es originado por la *physis* eleva a la categoría de diosa a la naturaleza, ya que es eterna y divina y de ella salen todos los dioses.

Para Tales de Mileto esa sustancia primaria era el agua, ya que mediante el conocimiento y el estudio de las cosas se percata de que todo se compone de una gran cantidad de agua, o sea, que esa sustancia está presente en todos los seres vivientes, y por lo tanto, esa agua es la *physis*.

Por otra parte al examinar las semillas de las plantas y los animales, ve enseguida que están formadas en gran medida por agua, y al observar los cadáveres de unas y otras comprende también que esto se reduce finalmente a agua. Por inferencia o mejor dicho por analogía, llega a reafirmar así que la physis es el agua (Cappelletti, 1994: 62).

⁴⁷ NESTLE, W., *op. cit.*, p. 58.

⁴⁸ Teoría que considera a todo cuerpo dotado de vida.

Aunque Tales identifica la sustancia única y divina con la *physis* no niega la existencia de los otros dioses, pero no como los dioses del Olimpo homérico sino como dioses llenos de simbología y metáforas sobre la naturaleza, divinidades eternas, según sus palabras «dioses que todo lo llenan».

El discípulo de Tales, Anaximandro, recogió sus estudios en un libro titulado *peri physeo* y con él se inaugura la dialéctica como discurso fundado en la oposición de conceptos. Esta dialéctica es la que lleva a contrariar la idea que su maestro desarrolló en torno al agua, añadiendo que dicha sustancia no puede considerarse principio y causa de todos los entes, ya que el principio y la causa son contrarios entre sí, y es improbable que los elementos contrarios sean la misma cosa. Por lo tanto, la *physis* se convierte en una sustancia indeterminada e indefinida al carecer de contrarios, puesto que no hay nada que la caracterice. De esta manera surge el *ápeiron* «indefinido» como principio de movimiento y vida. Anaximandro plantea una unidad originaria integrada potencialmente por infinitas sustancias, siendo el *ápeiron* la *physis* para él, eterna y divina.

Atribuye a lo indefinido el carácter de «lo divino» [...] «lo divino», como naturaleza impersonal, que se expresa por eso en un género neutro, y se opone a «los dioses», seres personales, necesariamente masculinos o femeninos. En Anaximandro, «los dioses» no son, por otra parte, sino los infinitos mundos que surgen de «lo indefinido» [...] «lo indefinido» es pensado como «eterno y siempre joven» (Cappelletti, 1994: 65).

Al igual que Tales, Anaximandro sostiene que «todo está lleno de dioses».

Discípulo de Anaximandro era Anaxímenes, el tercero en la escuela milesia. Este filósofo sugiere que la *physis* es aire, reivindicando un hecho evidente en la vida, «si no respirásemos, dejaríamos de existir». Esta afirmación parece colocarlo lejos de los ideales de su maestro, pero la realidad es que al contrario de lo que parece en un principio, Anaxímenes fundamenta que la sustancia «aire» se fundamente en la práctica de su maestro en cuanto el aire no es más que una «materia indefinida», el aire, carece de olor, sabor, color, pero sin embargo este elemento está íntimamente relacionado tanto con la vida, como con la muerte, por lo tanto, el aire tiene todas las características de la *physis*, ya que representa el alma –Psique– en cuanto que la vida se desprende del cuerpo a través del último soplo, en busca de hacer efectiva la transmigración del alma, siendo este soplo una derivante del aire.

*Así como nuestra alma, siendo aire, nos gobierna,
así también el soplo y el aire, al Cosmos todo abarcando,
gobierna*

(AECIO, fragmento I, 3,4).

De este modo, podemos afirmar que para Anaxímenes todos los seres estaban compuestos por aire, y era éste el que crea la materia y provoca los cambios físicos naturales, concluyendo que este «aire» se eleva a lo divino, ensalzándolo a *physis-theion*, como viene siendo habitual.

Este filósofo es el que cierra la etapa primera de la escuela de Mileto, dejando patente que se había puesto en marcha la dialéctica y la exposición de doctrinas en busca de la verdad.

2.4.2. El origen del logos de la mano de Heráclito

Heráclito fue un hombre sabio que desbordaba soberbia, según Diógenes Laercio: «No fue discípulo de nadie, pero decía que se había investigado a sí mismo y que todo de sí mismo lo había aprendido». ⁴⁹ Heráclito dijo «emprendí la búsqueda de mí mismo» pareciendo dar respuesta a la inscripción del Templo de Apolo en Delfos: «Conócete a ti mismo». ⁵⁰

Para Heráclito, al igual que para la escuela de Mileto, la *physis* era materia universal, divinidad que existe desde siempre y para siempre. Pero a diferencia que los otros para él, el fuego era la *physis*, ya que según él es el elemento que provocaba la transformación de los otros tres elementos restantes.

Así, el fuego es el menos corpóreo de todos los elementos, siendo de esta manera el más apto para convertirse en todos los cuerpos. Este tipo de pensamiento le hace plantearse que la *physis* sea el estado primitivo de *psykhé*.

El fuego, como fuente de calor, está relacionado con los procesos vitales. Como fuente de luz, hace posible la visión y ésta hace que surja el conocimiento, que está en la luz y por lo tanto equivale a «lo divino».

En su doctrina, la *physis* no excluye la pluralidad, sino que la exige; el fuego representa una unidad que necesita multiplicarse. Ante la duda de que el fuego pueda estar presente en la naturaleza de forma continua, Heráclito afirma que «la naturaleza (*physis*) gusta de ocultarse», pero aún oculto, sigue siendo la sustancia vital, en potencia, ⁵¹ que lo crea todo.

El fuego es una sustancia «siempre viviente», que en su proceso de encenderse y apagarse no «llega a ser», ni «deja de ser», esto viene a reafirmar el hecho de que siempre está presente y solo gusta de «ocultarse» y «des-ocultarse». También es de destacar el concepto cíclico que contiene el fuego ya que todas las cosas comienzan en el fuego y en el fuego acaban. Según esto todo cambia y hasta las cosas aparentemente más duraderas están sujetas a una mutación. Este cambio implica que desde el momento en que algo se crea, esta creación se aleja de su estado primero y en cuanto se va acercando a su final se va pareciendo más a su primer estado.

Su doctrina es puro «ser», desde que nos enseña la abstracción con la que maneja el discurso del fuego, es por eso que en su doctrina aparece una terminología a la que él le da un sentido concreto y que se convertirá en una palabra que ha acompañado a los filósofos a lo largo de los siglos; esta palabra es el logos que valga la redundancia, significa palabra. Palabra como discurso o pensamiento; o en el caso de Heráclito, es más que la palabra, siendo el logos la «razón», que habla del ser y por lo tanto es la *physis*, que en definitiva es el fuego.

Para Heráclito quien no utiliza el lenguaje del logos es un bárbaro que no se toma la molestia de entender el idioma en el que la humanidad debiera comunicarse.

De este logos, que siempre existe, los hombres permanecen ignorantes, antes de haberlo escuchado y aun después que por primera vez lo escuchan; porque aunque

⁴⁹ Esta afirmación de D. Laercio ha sido extraída de la publicación CAPPELLETTI, A. J., *op. cit.*, p. 92.

⁵⁰ AZARA, P., *et. alt.* (2014): *Mediterráneo: del mito a la razón*. Fundación La Caixa, Barcelona, p. 37.

⁵¹ En el glosario de términos de *Mitología y filosofía: los presocráticos*, encontramos la definición concreta de este concepto en relación al tema que se trata: “**Acto y potencia**: Nociones básicas de la filosofía aristotélica. *Acto* es lo perfecto, lo cumplido, lo realizado; *potencia* es lo imperfecto, lo incumplido, lo no realizado, pero en cuanto puede llegar a la perfección y la realización. Todos los entes del universo representan una mezcla de potencia y acto. Dios es el Acto Puro, es decir, el Acto sin potencia, el Acto pleno y absoluto” (Cappelletti, 1994: 234).

todas las cosas según este logos se originan, aseméjense aquéllos, sin embargo, a los insipientes, pues tantean por medio de palabras y de obras semejantes a las que yo empleo, cuando separo cada cosa según la Naturaleza y explico en qué consiste. Mas a los otros hombres se les oculta cuando hacen despiertos, del mismo modo que olvidan cuando hacen dormidos (Heráclito, fragmento 1).

Para Heráclito la relación entre *physis*, *psykhé* y *logos* es muy estrecha, ya que para él, el fuego «*physis*» convierte al alma «*psykhé*» en cuerpo y éstos están llenos de razón «*logos*», en la medida en que el alma esté más o menos húmeda, siendo la más seca –a causa del fuego– el alma más sabia. Los dioses, que son luz, poseen un alma más seca, es por eso que Hesíodo ejemplifica de la siguiente manera: “El hombre parece niño frente al genio (o dios), al igual que el niño frente al hombre” (Heráclito, fragmento 79).

2.4.3. Entre la unidad y lo dual, las dicotomías de Parménides

Parménides se formó en la escuela de Elea, al contrario que Heráclito, escribió sus obras en verso y dividió su doctrina en dos apartados: el primero sobre *la verdad y el ser* «*pros ten alétheian*»⁵² y el segundo *sobre la opinión o la apariencia* «*pros tén doxán*». Ambos estudios se recogieron en un libro que tendría el mismo título que el de los filósofos anteriores, sobre *la naturaleza* «*pery psyseo*». En cuanto al título del libro, Ortega y Gasset reprochó que posiblemente no se llamara *pery physeo* sino *Alétheia*, ya que se le atribuye a Parménides la denominación antigua del filosofar, –dicho de otro modo, siendo el acto de filosofar sinónimo de *Alétheia*–.

El eleata en su doctrina es contrario a sus anteriores, ya que conociendo los pensamientos de la escuela de Mileto –parece que con Heráclito no tuvo ninguna relación–, éste les llevó la contraria en un asunto primordial: ya que pasó de un *monismo dinámico* a un *monismo estático*, mediante el cual se afirmaba que la pluralidad es inexistente en la sustancia originaria, puesto que ésta debe de ser única. Parménides expone que si el «ser» (*physis*) se considera perfecto, este «ser» no necesita nada adicional, ni nada debe restársele, por lo tanto es una única unidad eterna y divina, ya que si fuese plural, antes de ser lo que es, sería un «no ser», porque no estaría totalmente completo. Es decir, entre el «no ser» y el «ser» no puede concebirse un devenir, puesto que esto supondría una adicción de sustancias al ser que lo convertiría en pluralidad y esta pluralidad lo denominaría de manera distinta, ya que ha dejado su estado de «ser» para convertirse en «no ser».

Parménides presenta de una manera radical la oposición entre sensación y razón, siendo evidente tras sus palabras que defiende una realidad inteligible y no sensible. Esta última es incapaz de revelarnos el «Ser» y la «Verdad». Hace una reflexión en torno a lo que es la «Verdad» y crea un profundo abismo entre ella y lo que aparece «opinión».

[...] que la costumbre surgida de las experiencias diversas no te obligue a andar por este camino, a utilizar el ojo que no ve y el oído que retumba con ilusiones, sonidos y la lengua, pero discierne con la razón el difícil argumento que te presento (Parménides, fragmento 7).

⁵² Cuando nos referimos a *alétheia* de forma conceptual, se utilizaran las minúsculas, mientras que *Alétheia* se refiere a la vez al concepto y a la diosa. Estos usos los encontramos en los escritos de Rocco Ronchi, Heidegger, Ortega y Gasset y Marcel Detienne.

Hace una reflexión en torno a lo que es la «Verdad» y crea un profundo abismo entre ella y lo que parece «opinión».⁵³ Siendo sorprendente que haga un repentino parón en sus predicados contra la pluralidad, para hacer un discurso sobre ella, alegando en principio que según la razón la sustancia primaria es «una» y según la opinión es «múltiple». Él explica que el mundo surge a partir de la fusión de dos contrarios antagónicos, uno es el fuego, cálido y luminoso, ligera y el otro es la tierra, la noche fría, sólida y pesada.

Esta lucha de contrarios es la que hace que se creen todas las cosas, afirmando también que el alma está compuesta por estos dos elementos, siendo más o menos pura según predomine el uno o el otro. De esta manera se hace evidente la afinidad con Heráclito, ya que Parménides indica que el alma será más pura a más cantidad de fuego contenga, convirtiéndose así su *physis*, en la diosa Hestia, ya que ella es el centro de la tierra y el fuego incandescente que nunca cesa.

Parménides llena los versos de sus poemas con alegorías, como dijo Ortega, le sirven como herramienta simbólica e hilo conductor de ideas, ya que en el eleata se evidencia, al igual que en Heráclito, un uso del mito como elemento de expresión o como vocabulario.

Las diosas, hijas del sol, lo conducen por el muy famoso camino que transita el sabio. Llegan a la puerta que separa la Noche y el Día, cuya llave tiene la Justicia. Esta lo acoge con benevolencia, le estrecha la mano y le dice que el camino recorrido por él no es propio de los mortales, que allí lo ha llevado un divino mandato. «Es necesario que conozcas –añade– todas las cosas, ya sea el imperturbable espíritu de la muy redonda verdad, ya las opiniones de los mortales en las que no hay auténtica razón de creer» (Parménides, fragmento 1). La primera parte del poema expone la revelación de «la muy redonda verdad», la que merece la máxima credibilidad, porque es la revelación divina (o sea, exigencia irrefutable de la razón). La segunda expone, a modo de una confesión de pasados errores, que hoy rechaza y refuta, las opiniones de los filósofos pitagóricos abrazadas en la juventud (Cappelletti, 1994: 134).



Figura 2.18. Hestia, Diana y Afrodita. Figuras de tres diosas del frontón oriental del Partenón. 438 a 432 a. C., Acrópolis, Atenas. Actualmente en el Museo Británico, Londres.

⁵³ La Verdad es tratada en su primer libro, y la apariencia en su segundo libro, parece que de un libro a otro cambie su opinión respecto a lo plural y a la unidad.

2.4.4. El pluralismo cualitativo de Empédocles

Empédocles, no fue solo filósofo, ya que se podría decir que en su vida recibió una multiplicidad de saberes, como el de médico, mago o poeta. Pero una característica que lo define, es su relación con la *isonomía*, como práctica donde la ley es igual y equitativa para todos. Es por eso que intentó enseñar a las masas en el uso de la democracia, seguramente guiado por las reflexiones del orfismo, del cual era seguidor, no solo por sus ideales en torno a la igualdad, también fue afín a su doctrina basada en *la metempsicosis*.⁵⁴

Empédocles sustituye la *physis* única de los filósofos anteriores, por una *physis* compuesta por los cuatro elementos, a los cuales dota con dos características contrarias, y añadiéndole además un carácter físico a la materia; lo sólido es la tierra; lo líquido el agua; lo gaseoso el aire y compartiendo pensamientos con Heráclito, la energía que hace que los otros tres cambien de estado es el fuego. Pero a diferencia del Efesio (Heráclito), él no concebía los cambios de estado como un ciclo, sino como cambios independientes, ya que el universo se formaba mediante esos cuatro elementos. Según el filósofo, los elementos son «las cuatro raíces de todas las cosas».

A diferencia de los filósofos jónicos⁵⁵ y los eleatas,⁵⁶ Empédocles hace una distinción en cuanto a la materia universal y el universal principio de movimiento; siendo la *physis* los dos principios en sí misma para los filósofos anteriores. Para Empédocles los cuatro elementos son la materia pero no el principio de movimiento. Él pone, frente a las cuatro materias originarias, una doble energía o fuerza bipolar: «Amor» y «Odio». Siendo la causa motriz que provoca el nacimiento y la muerte del universo cuando entran en contacto con los cuatro elementos:

Si cada elemento puede ser designado por el nombre de un dios, es porque, como los dioses de la mitología, ellos son eternos y están dotados de vida, aunque esta vida les venga de afuera, es decir, del Amor-Odio. Así el fuego es Zeus (o Helio o Hefesto); el agua es Nestis (diosa sícula); el aire Hera; la tierra Hades [...] Para Empédocles, la Divinidad es en primer lugar, la fuerza bipolar del Amor-Odio, fuerza eterna y enteramente actuante, de la cual depende no sólo la formación y la disolución periódica del Universo, sino también el movimiento y la vida infusa de todas las cosas. Amor- Odio equivale a Dios en cuanto causa eficiente (Cappelletti, 1994: 151).

La separación entre materia primaria y principio de movimiento supuso un paso hacia el *dualismo metafísico*.⁵⁷ Ante esta afirmación es lógica la afinidad con el dualismo cuerpo-alma, que ya promulgaba el orfismo.

⁵⁴ Trasmigración de almas

⁵⁵ Son los primeros filósofos, que se agrupan todos en torno a las colonias griegas de Jonia. La escuela de Mileto y Heráclito de Éfeso, son integrantes de esa corriente filosófica.

⁵⁶ Escuela que se fundó en Elea y de la cual fue miembro Parménides, entre otros.

⁵⁷ Teoría que postula la existencia de dos realidades irreductibles.

2.4.5. *Nous* de Anaxágoras

Se considera a Anaxágoras un continuador de la filosofía jónica, ya que nació en Clazomene y fue seguidor de las teorías de Anaxímenes, del cual no pudo ser discípulo por cuestiones cronológicas.

Al igual que Empédocles, pone en práctica una doctrina basada en el dualismo, mediante la cual convierte el aire de Anaxímenes en *Nous* –mente, pensamiento– que actúa como una fuerza activa y ordenadora, sobre una materia pasiva, mezcla de las *homeomerías*

Anaxágoras en torno a los planteamientos de los cuatro elementos de Empédocles plantea que hay que llegar al límite del pluralismo, haciendo énfasis en que si es multiplicidad lo que se defiende hay que llevarla a su máximo extremo, convirtiendo en un número ilimitado a esos cuatro elementos. Al surgir esa materia ilimitada podría parecer que es sucesor de Anaximandro, pero nada más lejos de la realidad, ya que el *ápeiron* es una unidad originaria (*unum per se*) que tiene en potencia la unidad indefinida de las sustancias, mientras que Anaxágoras plantea una sustancia «mezcla» (*migma*) de todos los elementos, es decir una sustancia derivada (*unum per accidens*) resultante de la unión de un indefinido número de sustancias indefinidas.

Cuando las partículas de un conjunto forman una sustancia homogénea se le da el nombre de *homeomerías*, siendo este término utilizado por Aristóteles, de manera que es difícil verificar si es el primero que lo utilizó o la palabra venía dada desde Anaxágoras, de todos modos se podría afirmar que no es sinónimo sino equivalente a *spérmata* (semilla).

Según el filósofo había semillas de todas las cosas y estas semillas (*spérmata*) ilimitadas se iban ordenando y juntando hasta formar una sustancia homogénea (*homeomerías*), que tendría la función de elemento pasivo que se transforma y ordena a causa de la fuerza o movimiento activo (*Nous*). Es evidente que este es el principio hacia el atomismo como afirma Sexto Empírico.⁵⁸

Juntas estaban todas las cosas infinitas en cuanto a la cantidad y en cuanto a la pequeñez. También su pequeñez, en efecto era infinita. Y como todas estaban juntas, nada era allí manifiesto, a causa de la pequeñez. A todas, pues, el aire y el éter las envolvían, por ser ambos infinitos. Ellos son, así, los más grandes entre las cosas, en cuanto a la cantidad y en cuanto a la magnitud (Anaxágoras, fragmento 1).

2.5. El des-ocultamiento. Origen y destino de *Alétheia*

En *Origen y epílogo de la filosofía*, Ortega y Gasset se refiere a *alétheia* de la siguiente manera: “Parménides y otros de su tiempo dieron a su doctrina el nombre de *alétheia*. Este es el nombre primigenio del filosofar” (Ortega y Gasset, 1989: 59).

La palabra *alétheia* en la actualidad se traduce como verdad, pero en la antigüedad ostentaba connotaciones filosóficas que le otorgaban un carácter divino. Este significado especial y más profundo era conocido por los presocráticos como «ciencia de la verdad» (*epístéme tés alétheias*) y era la verdadera filosofía. Y a su vez esa filosofía era un camino

⁵⁸ Una reflexión más detallada hace Cappelletti, apoyándose en las referencias de Sexto Empírico. Omitidas por no ser especialmente relevantes para esta investigación.

hacia la sabiduría, cuyo fundamento está implícito en la verdad. De este modo afirmó Heráclito que era “lo que no declina” –*tò mè dynón pote*– (Heráclito, fragmento 16).

La *alétheia* de la lógica se aleja de la filosofía a medida que ésta ha determinado su sentido. Si nos ceñimos al sentido originario de la expresión, se podría traducir como «desocultamiento», «un emerger del olvido en la claridad de lo dicho» o «lo que se oculta tras un velo». Es decir, *lanthánein* es permanecer oculto; *Léthe* y Leto, son el olvido, el río Hades que hace perder la memoria a las almas y una diosa, respectivamente.

Alétheia es la luz que revela la verdad, es el ser en la luz, un ser-ente verdadero, palpable a través de los sentidos, se podría definir como una realidad que «es» y a la vez «es verdadera» –equivalente a la fórmula *tá ònta kài tà aléthea*–. Estas premisas son llevadas a cabo por Platón y Aristóteles, para los cuales el «ser» y el «ente» no tienen por qué estar separados, de esta manera se da paso a la premisa *alétheia kài òn*, de la que se puede entender que el ser-ente es algo que está presente, y por lo tanto en el que predomina el no-ocultamiento, elevando al «ente» a un estado de realidad palpable y comprobable a través de los sentidos.

Probablemente Platón y Aristóteles no podían haber llegado a esas conclusiones sin la ayuda de las meditaciones de sus anteriores con respecto a la «verdad». El discurso en torno a la verdad del ser se inició con el uso de la razón, así que incluso en los *epos* de Homero existe una reflexión en torno a la verdad, aunque no desde un punto de vista ontológico. Según las palabras de Rocco Ronchi, Homero no se preocupaba por una búsqueda exhaustiva de la «verdad» de la misma manera que lo hacían los filósofos y pensadores posteriores. A *alétheia* de Homero se la denominaba Nemertés, diosa que simbolizaba la veracidad y la capacidad de acierto de los hombres, que era relacionada y ayudada por la diosa Tyché, encargada de asegurar el acierto en los temas afines a la verdad.

De Homero pasamos a Hesíodo, que aunque aún no es considerado filósofo sino teólogo, dedicó en sus versos un interés profundo por la búsqueda de la verdad, que en su caso sí estaba relacionada con el ser.

*Sabemos decir mucho inventado parecido a lo real;
pero también sabemos, cuando queremos, anunciar la verdad*
(Hesíodo, fragmento 27).

En este verso comienza a desentrañarse el inicio de *alétheia* como apariencia que puede llegar a revelarse, si se quiere, si se puede y si se pone énfasis en ello.

Tanto en la poesía más antigua como en la poesía de Parménides y otros filósofos, las Musas hijas de Mnemosine «memoria» son utilizadas para revelar la verdad del ente. Ellas son el puente entre la divinidad y el pueblo, ya que el filósofo o poeta serviría como intermediario que se adueña de la voz de las Musas para «saber decir aquello que aparece» convirtiéndose en un milagro divino en el que «el ser se pronuncia a sí mismo». La Musa tiene un papel *apofántico* mediante el cual hace y deja ver algo del ser a través de las palabras y de las bellas artes, especialmente la música; siendo importante, por otra parte, las representaciones plásticas en las que se narran los acontecimientos o las que transmiten las doctrinas, haciendo de hilo conductor entre las distintas formas de cultura y otorgándole al pueblo una serie de herramientas promulgadoras del conocimiento general. De otra manera se podría decir que los artistas somos musas que deben revivir el camino a la verdad, una y otra vez, mediante nuestra obra.⁵⁹

Heidegger fue capaz de comprender el significado que llevaba implícito la palabra *alétheia*, e inicia su andadura en el análisis del pensamiento presocrático en relación al

⁵⁹ Ronchi, R., *op. cit.*, pp. 11-13.

término, para de esta manera trasladarlo a su contemporaneidad, respetando sus raíces mientras las desentrañaba desde su obra *Ser y Tiempo*. La sensibilidad que este filósofo procesa a *alétheia* le llevó a identificar en Heráclito la relación entre lo real y lo des-ocultado basándose en el conocido enunciado de *physis kryptesthai philey* «la naturaleza ama ocultarse», indicios que hace a Heidegger afirmar que la *physis* es *alétheia*, «la móvil intimidad de desvelar y ocultar».

Esta relación entre *physis* y *alétheia* se hace evidente en casi todas las doctrinas presocráticas en cuanto en todas ellas hay un profundo interés por desentrañar los orígenes del universo y del ser en sí. Además de ese saber ser un referente iconográfico que se ha traspasado a la representación artística.

Conocemos a *alétheia* como un concepto dual, en el cual se describen dos estados: uno oculto y otro evidente; estando íntimamente relacionada con la *doxa* (apariencia). Esa apariencia es para Parménides la opinión, donde nos afirma el carácter dual de su doctrina y la lucha de los contrarios –calor-frío–. Por otra parte, el espejo representa una imagen dual, en este caso no se entiende una refracción sobre una superficie cristalina como sucede en el mito de Narciso, sino que *alétheia* sostiene el espejo para que el espectador se mire a sí mismo en él, desvelando su propia realidad y refiriéndose a aquella famosa frase inscrita en el templo de Delfos «conócete a ti mismo». El espejo es el sucesor del agua, en cuanto a la idea de reflejo, es por eso que se relaciona con la doctrina de Tales, donde el agua es el espejo, es la esencia de todas las cosas, mientras que la verdad nos desvela a través del espejo nuestro reflejo.



Figura 2.19. *Retrato masculino*, anónimo. Pintura sobre vidrio, H : 14 cm. S. I d. C. © Museo Arqueológico, Nápoles.

La *physis* como *àpeiron* en Anaximandro, se relaciona con la verdad en un sentido estrictamente puro, ya que la verdad del ser es ilimitada en cuanto es una realidad que no se sabe cuántas facetas puede llevar implícita en ellas y a la vez es algo no corpóreo, como afirmarían Anaxímenes de su «aire», que no se puede tocar, que no se puede palpar, pero que es visible y demostrable ante los sentidos; con lo que se podría afirmar que es un ser

indeterminado, ya que la verdad del ser es algo que se lleva buscando desde el principio de los tiempos y de lo cual sabemos que se encuentra en la luz.

Además de hacer una reflexión en torno al gusto de la *physis* por el ocultamiento y el des-ocultamiento, Heráclito hace referencia al logos (razón) que para el efesio es el fuego, que ilumina y alumbró el conocimiento al igual que la verdad de *alétheia* es una verdad que hace que el ser esté en la luz y por lo tanto sea visible.⁶⁰ Paralelo a la idea de iluminación del camino del conocimiento se halla Parménides, cuyos poemas se centran en desentrañar la verdad donde predomina una activa veneración hacia la diosa Hestia, pareciendo ésta la representación divina de *alétheia*. Hestia⁶¹ tiene como atributo el fuego, al cual se le otorgará las representaciones que posteriormente se llevarán a cabo de *alétheia* con el nombre de Veritas o Vérité, portando ésta entre sus manos una antorcha encendida.⁶²

Cuando Empédocles se refiere a los cuatro elementos como la materia y al Amor-Odio como la fuerza que provoca el cambio y la transformación de la materia, se evidencia en esa fórmula de alguna manera el ocultamiento/des-ocultamiento, que se verá condicionado por esa lucha de contrarios que hace que lo que está oculto pase a desvelarse. El emerger del pozo, representa el des-ocultamiento de *alétheia*, donde una figura femenina se alza mostrando al mundo el espejo donde deben reflejarse, pues está bañado por la luz de la verdad. También se la representa totalmente



Figura 2.20. Jean-Léon Gérôme, *La Vérité sortant du puits*. (Fragmento). (1896) óleo sobre lienzo, © Museo Anne-de-Beaujeu, Moulins.

desnuda e iluminada o pisando una tortuga, haciendo alusión al ocultarse/des-ocultarse. De la misma manera esa fuerza ilimitada y en movimiento que presenta Anaxágoras se relaciona con la búsqueda del verdadero ser, como empezamos afirmando con Platón y Aristóteles este Ser es y a la vez es verdadero. En la antigüedad se le ha dedicado gran importancia a esa búsqueda del Ser a través de la verdad.

Alétheia es la filosofía, y la filosofía es *alétheia*, es por eso que la filosofía es el conocimiento y la búsqueda del ser que han existido de una manera u otra desde el principio de los tiempos. Tanto Aristóteles como Platón sitúan el estado inicial de la sabiduría en la «admiración», al parecer Sócrates afirmaba que “Es principio del filósofo estar lleno de admiración; ése y no otro es el comienzo del filosofar” (Ronchi, 1996: 15). Esta admiración o fascinación solo es aplicable a la especie humana, ya que los animales estarían libres de raciocinio y los dioses no se interesarían, ni se asombrarían ante la realidad del ser y la búsqueda de la verdad, ya que ellos con su luz estarían acostumbrados a poseerla —puesto que ellos poseían la verdad en un máximo grado—. También es importante destacar que, el

⁶⁰ CAPPELLETTI, J. A., *op. cit.*, p. 94.

⁶¹ “Hestia era la diosa del fuego del hogar y de la ciudad, un fuego situado en el centro del ágora, el corazón de la ciudad, la cual según Platón reflejaba a su vez la estructura del alma humana” (Azara, 2014: 21).

⁶² CAPPELLETTI, J. A., *op. cit.*, p. 132.

mito no se desvinculó del *logos*, sino que el *logos* asimiló al mito. “Pues el mito está hecho en efecto de cosas admirables” (Aristóteles. *Met.* fragmento 982 b 9). Aristóteles afirma en su metafísica que en la búsqueda de la verdad y del ser es necesario hacer del asombro (*thaumázein*) la ética, la costumbre, el razonamiento (*éthos*). Es por eso que el asombro, es la esencia de la búsqueda, la fuerza que implica el movimiento del hombre y lo que le hace recopilar sabiduría.

Esa sabiduría se basa en tomar conciencia de los pensamientos anteriores actualizándolos, sin énfasis en inventar nada, solo es la revelación de lo que queda oculto a lo largo del paso del tiempo. Por ese motivo, tanto Heráclito como los filósofos de esa época, no entienden su decir como algo novedoso.

Heráclito no entiende, en efecto, su decir como un decir que introduzca algo inédito. Más bien ese decir posee la función de salvaguardar un saber antiquísimo que corre el riesgo de olvidarse por la distracción de los hombres. En la escena del pensamiento, la filosofía se presenta bajo la tradicional tutela de Mnemosyne. No inventa nada, más bien recuerda lo que siempre ha estado presente, “las cosas con las que combaten cada día los mortales” y que éstos no reconocen (Heráclito, el lógos, que distingue cada cosa según su naturaleza y muestra cómo ella es (1, 5), es nombrado como un llevar a expresión aquello que la mayoría, los no iniciados a la vía filosófica, hace sin consciencia. Eso es literalmente la memoria: la puesta en obra de un decir “cuanto los mortales hacen mientras duermen” (fr. 1, 7). El “discurso” de Heráclito expresa ese mismo pyr aeízoon, ese tò mè dynón pote, a cuya llama y llamada todos los mortales, sin excepción, están expuestos, pero que la mayoría, similar en esto a una masa de sordos y ciegos, no asume como objeto de su decir, perseverando en una insuficiente sabiduría tradicional [...] (Ronchi, 1996: 17).

El término *alétheia* ha tenido que lidiar feroces batallas para conservar su supervivencia, la primera de ellas tuvo lugar en su más inminente juventud. Cuando Parménides dio por primera vez nombre a su hacer de pensador, lo nombró *alétheia*, para el eleata era una «verificación» de los enunciados que llevaba a cabo en su disciplina. Pero el uso de esta palabra en relación con los quehaceres del saber dio lugar a malentendidos, transformando la *alétheia* en un término pretencioso y otorgándole al filósofo/pensador la denominación de mago o adivino.

Estos conflictos sucedieron a causa de la falta de sensibilidad y análisis hacia la búsqueda de la verdad en un sentido filosófico. A consecuencia de este malentendido, los pensadores debían buscar una forma de denominarse que no les llevara a un conflicto social. Sócrates y Platón descartaron la palabra *sofista* por las connotaciones que en la antigüedad llevaba implícitas –con esa palabra, se había denominado a poetas, músicos, artesanos y a cualquiera que fuera maestro en su proceder–. Es por eso que ellos querían alejarse de esa denominación y buscarle un nombre más específico a su disciplina. *Theorós*, podría haber sido el término adecuado, pero englobaba algo demasiado amplio y poco concreto, ya que teóricos, los hay de muchas cosas. Sin duda el término más descriptible para el filósofo era *alétheia*, por todo lo que significaba, e incluso Platón afirma que el «pensador» debe ocultar y disfrazar el ejercicio al que se dedica mediante el nombre. Después de esta afirmación y siguiendo las teorías de Sócrates se declinan por el nombre de filosofía para su práctica, ya que «el amor por la sabiduría» es lo suficientemente ambiguo como para no molestar a nadie y a su vez insinúa a lo que se dedican aquellos pensadores que se preocupan por el ser y el ente; los cuales seguirán denominando a su doctrina en *petit comité*, como *alétheia*. Incluso el propio Aristóteles parece discordante en la opción de «filosofía» como nombre real de su disciplina, otorgándole el apelativo de «filosofía primera», expectante a que la suceda una denominación más afín a su verdadero ser. Para Aristóteles existe una variación, que se denomina «ciencia de la verdad» o «teoría

de la verdad», ésta estudia la verdad de los seres mismos, esa verdad está oculta y necesita revelarse; con esta premisa él mismo revela la importancia de llamar a la filosofía, *alétheia*.

Ortega y Gasset será un defensor empedernido de la terminología *alétheia*, llegando a afirmar que el nombre de filosofía es vago y que debería denominarse como esa verdad que los griegos describieron como el ocultamiento y el des-ocultamiento del ser.⁶³

Con Aristóteles se clausura el significado ontológico de *alétheia*, quizás el cambio doctrinal que acontece después de este pensador sea decisivo ante la pérdida de tal terminología, o quizás el tiempo, con la ayuda del pueblo romano determinó la banalización del término, llevándolo a simbolizar una verdad que no estaba íntimamente ligada a su primer sentido existencial. Es posible que los romanos pudiesen llegar a confundirse en la traducción del término, llevándoles a ensalzar una verdad judicial, relacionada con la equitatividad de la justicia en sí, de tal manera que para ellos *alétheia* se transformaría en la diosa *Veritas* o *Vérité*, la cual parece haber perdido las características otorgadas por los filósofos griegos.

El caminante y la Verdad

Caminaba un hombre por un desierto y encontró a una mujer sola, muy afligida, y le dijo: «¿Quién eres?». Ella contestó: «La Verdad». «¿Y por qué has dejado la ciudad y vives en el desierto?». Ella dijo: «Porque la mentira en tiempos antiguos vivía sólo con unos pocos; ahora está con todos los hombres, si es que quieres estar enterado».

La vida es muy mala y difícil para los hombres cuando la mentira prevalece sobre la verdad (Esopo, fragmento 259).⁶⁴

Heidegger tuvo la sensibilidad suficiente ante el término *alétheia* consiguiendo desentrañar las características que la filosofía presocrática le había otorgado. Renovando así su sentido para trasladarlo a su contexto social.

2.5.1. Alétheia, Heidegger y la obra de arte

En el discurso de Heidegger encontramos una inquietud por la verdadera esencia de la palabra *alétheia*, el filósofo se preocupa por encontrar el origen del término y desentrañarlo, procurando buscar todos los significados que se encuentran encadenados a su forma primigenia. Él afirma que la verdad ha estado relacionada con el ser-ente desde el principio de los tiempos y este enunciado le empuja a emparejar este concepto de ser verdadero con el *Dasein*, el cual significa literalmente «ser-ahí» e implica un modo ontológico existencial de las cosas.

Heidegger comienza a hilar su exposición sobre la verdad narrándonos la pérdida existente de la terminología a partir de la denominación que expone Aristóteles y que a partir de ella será mal entendida y convertida en un enunciado basado en la concordancia entre sujeto-objeto, en el cual, si los elementos no son coincidentes, se provoca la introducción a

⁶³ Ortega hace una reflexión que gira en torno al nombre primigenio del filosofar, y en varios capítulos revive la afirmación de que a la disciplina –la filosofía– debería llamársele *alétheia*, por ser éste un nombre más apropiado y que acota mejor el mensaje que con la filosofía se quiere transmitir. Esta reflexión comienza en el capítulo V de *Origen y epílogo de la filosofía* y aparecerá intermitentemente a lo largo de todo el libro.

⁶⁴ Esta fábula de Esopo se encuentra junto a su transcripción original en la publicación siguiente: ESOPPO; BÁDENAS DE LA PEÑA, P. y LÓPEZ FACAL, J. tr. (2003): *Vida y fábulas de Esopo*. Ed. Gredos, Madrid, p. 127.

la falsedad; en esta banal definición en torno al concepto «verdad» nos vemos inmersos hasta que Heidegger se preocupa por desentrañar los orígenes de esta relevante cuestión.

En cuanto empieza a desentrañar los orígenes de *alétheia* comienza a entrelazarlos a su contexto, entendiendo el mensaje que ha legado la antigua Grecia como un mapa en el que hay que renovar las ciudades; las cuales se han ido transformando con el paso del tiempo. *Alétheia* para él es «hacer evidente», «hacer ver» ya que ella es el des-ocultamiento. Ante esta premisa de des-ocultar y el enlace con la verdad como ser, le llevan a afirmar que el ser-verdadero es el ser-descubridor. **Este ser-descubridor, está bien relacionado con el logos de Heráclito, en cuya razón se oculta la premisa que lleva a Heidegger a relacionar la physis/fuego de Heráclito con su sucesora alétheia, que al igual que aquella physis primigenia ama de ocultarse y des-ocultarse, llenando al ser de razón a más encendida está la luz de su alma.** Para Heidegger la inspiración que le provoca Heráclito es como la noche del olvido que acompaña indisoluble toda manifestación. Un ejemplo más visual sería la sombra que proyecta una casa. A lo largo del día la sombra encoje y se alarga, pero solo hay dos momentos en los que la sombra desaparece: uno se produce cuando el sol es perpendicular al objeto –en este caso la casa– y otro es al anochecer, cuando el sol se oculta, ocultándolo todo; ésta sería una equivalencia práctica y sensible donde se pone de manifiesto el funcionamiento de *alétheia*. En aquella hora donde el sol es perpendicular a la casa, ninguna cara de la misma mente, ya que se encuentra expuesta a la luz de la verdad. Pero en **el momento en que oscurece, todo está oculto aunque en potencia sigue estando presente.**

Que el enunciado sea verdadero significa que descubre al ente en sí mismo. Enuncia, muestra, “hace ver” al ente en su estar al descubierto. El ser-verdadero (verdad) del enunciado debe entenderse como un ser-descubridor. La verdad no tiene, pues, en absoluto la estructura de una concordancia entre el conocer y el objeto, en sentido de una adecuación en un ente (sujeto) a otro (objeto) (Heidegger, 2003: 239).

A lo largo de *Ser y tiempo*, Heidegger establece un diálogo consigo mismo en el que logra implicarnos, ya que mediante la enunciación de diversas preguntas en el desarrollo de su discurso consigue inmiscuir al lector, incitándole a responder aquellas preguntas, puesto que en su ejercer toma la determinación de rodear los conceptos a tratar. Prolongando su resolución, para de esa manera abordar todos y cada uno de los aspectos de dicho concepto. No solo utiliza esta metodología en *Ser y tiempo*. En otra de sus obras *Caminos de bosque* también pone en práctica este sistema. En concreto en el capítulo “Origen de la obra del arte”, analiza y reflexiona cual es la esencia de la obra de arte y cómo se manifiesta la verdad que en ella está oculta.

Es en este capítulo donde Heidegger pone de manifiesto su preocupación por el arte en general, y en ocasiones concretiza poniendo ejemplos de su tiempo. Su análisis en torno a la disciplina artística se basa en el uso de la comparativa y la razón, relacionando la *verdad* con la *esencia*, con la *cosa* y con el *utensilio*. Mediante esas relaciones se deja ver el interés por el concepto *alétheia* heredado de la filosofía griega, que según Heidegger tiene una relación evidente con la obra de arte y este concepto nos ayuda a distinguir la verdad que en ella habita.

Es evidente que el artista es el origen de la obra de arte, y que ese artista creador, no es el mismo en la actualidad que en la antigüedad. El tiempo pasa, sin embargo **la obra sigue siendo un «utensilio» contenedor de ideas de nuestro tiempo o de otros tiempos, que nos traslada y nos evoca a lugares, sensaciones, emociones; la obra de arte si es verdadera no puede dejar indiferente al espectador, ya que ese espectador acaba siendo partícipe de la propia obra.**

Podríamos decir que la antigüedad y la actualidad de la obra de arte están íntimamente relacionadas por *alétheia* y ésta a su vez es una vigencia patente de la antigüedad. Un legado que nos trae la mitología al converger con la filosofía y que se relaciona con la verdadera esencia de la obra de arte.

Heidegger nos introduce a la verdad que existe en la obra mediante un ejemplo práctico, este ejemplo es *Un par de botas* de Van Gogh. Según el filósofo, el artista nos presenta las botas no como un utensilio al uso sino como un ser-utensilio. Este ser-utensilio, ha pasado por ser cosa, ya que la obra esta compuesta por una materia y esta materia a su vez lleva implícita unas características que la dotan de una esencia concreta y por lo tanto de una verdad inherente. Esta verdad que la convierte en ser cosa, ayuda a la representación de la obra a convertirse en un ser-utensilio, ya que las botas de labranza que en el cuadro están representadas, dejan de lado su función práctica para cumplir una función simbólica o alegórica que introduce al espectador en la historia que oculta este elemento. **Esa acción de des-ocultar lo que lleva oculto la obra, es a la vez *alétheia*.** La explicación que giraba en torno al concepto *alétheia* en el capítulo anterior nos revela que el ser/ente que simboliza *alétheia* es equivalente y complementario al *Dasein* que nos presenta Heidegger y mediante el cual la existencia de la obra de arte se plasma en el ser-obra. Este ser-obra se trata de un concepto existencial, que según Heidegger es el principio de toda expresión artística. A su vez, este principio se divide en dos premisas principales que se definen como “*Levantar el mundo y traer aquí la tierra*” (Heidegger, 2003: 34). Estos dos rasgos del ser-obra se encuentran en una lucha constante, que desembocan en un continuo movimiento de ocultar/des-ocultar, muy similar al pluralismo que nos presentaba Empédocles mediante sus fuerzas Amor-Odio. Este movimiento que lleva implícito la obra de arte provoca una apertura, en la cual vemos la esencia primigenia de la obra –*alétheia*–. Se podría decir que el mundo representa una apertura –des-ocultamiento– y la tierra representa ese cierre –ocultamiento–.⁶⁵ Indagar en el mensaje de la obra, inmiscuirse en los contenidos históricos, es algo que debe provocar en el espectador ese tipo de manifestación artística, de tal manera que sirva como precedente y acumulación de pensamientos para formar un nuevo imaginario.



Figura 2.21. Vincent Van Gogh, *Un par de botas* (noviembre 1886) óleo sobre lienzo, 38.1 x 45.3 cm, © Museo Van Gogh, Ámsterdam.

En definitiva, Heidegger al igual que nosotros, intenta discernir qué es el arte, el arte en su sentido más amplio. Esa pregunta esta ahí y nos hace meditar en torno a ella, pero las formas artísticas son tan amplias que sería imposible acotar cual es la verdadera obra de arte. Es por eso que concluiremos con las opiniones de Heidegger, sobre la obra, sobre *alétheia*, relacionando esta figura con el pensamiento filosófico, artístico y a la vez con la tradición mediterránea que nos engloba y gracias a la cual

heredamos esa mitología que se relaciona con la actualidad –como hemos intentado demostrar a lo largo de este trabajo–, y toma cuerpo en la obra realizada este último año junto a mi compañera Sara Ramírez Domínguez.

⁶⁵ HEIDEGGER, M. (2010): *Caminos de bosque*. Alianza Editorial, Madrid, p. 34-38.

Como decíamos, Heidegger afirma encontrar la verdad tras las botas de labranza que Van Gogh representa al final de su trayectoria como artista, esto es así porque el filósofo identifica lo oculto tras esa pintura. Estas botas no son del artista, sino de una campesina que trabaja el campo, lugar donde Van Gogh pasa los últimos años de su vida y donde encuentra la verdadera paz interior. Ese hecho se ve reflejado en las cartas que le hace llegar a su hermano Theo, en aquel tiempo. No es necesario que las botas sean tuyas, ya que con aquel objeto intenta retratar el espacio y el contexto que le rodea. Heidegger no deja claro en su estudio a qué par de botas se refiere, pero eso carecería de importancia, ya que el carácter seriado de la obra que realiza Van Gogh en torno a esas botas es una

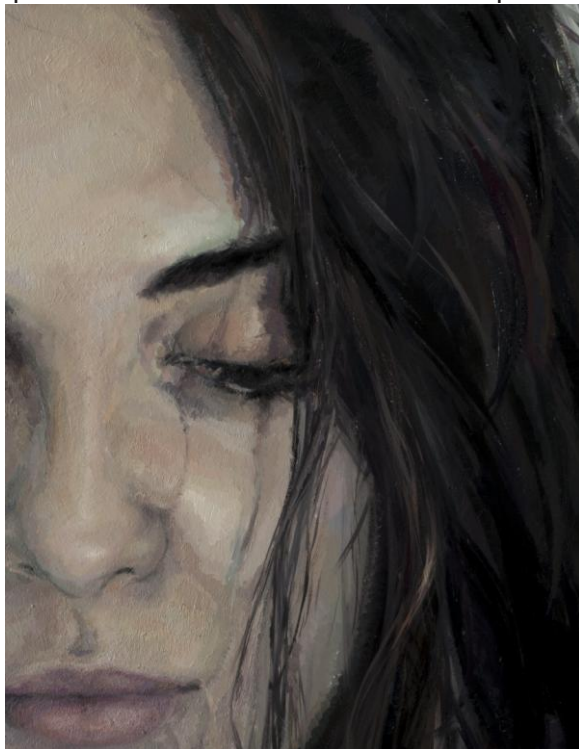


Figura 2.22. Fragmento, que pertenece a la serie *Alétheia kai òn*. Pieza nº 01, 2014. Óleo sobre tabla, 50 x 50 cm. © MR&S Domínguez Palacios.

prueba evidente de su retrato, en un momento y un lugar determinado. Sin duda esta relación fortuita del artista con *alétheia*, hace que la obra cause en el espectador la desazón de indagar en el significado de la misma, en otras palabras, descubrirla, apartar el velo que se encuentre entre el artista y el espectador, siendo este velo la propia obra. El enlace filosófico que demuestra la obra de Van Gogh nos lleva a pensar que Magritte utilizará las botas de labranza a modo de homenaje y de forma consciente, ya que su relación con la filosofía fue muy estrecha. Siendo un ejemplo evidente –de artista– que utiliza el raciocinio filosófico como metáfora en su obra artística. Es fácil conjugar de esta manera una serie dialéctica en la que estamos inmersas, que trata de enfatizar en los distintos aspectos –visiones–, que se basan en los principios básicos de *alétheia* –ocultar /des-ocultar–, donde mostramos cómo se esconde el rostro detrás del cabello a causa del aire –la *physis* para Anaxímenes– y paulatinamente se revela el rostro con el cesar del aire. Titulamos esta serie, todavía en proceso, *Alétheia kai òn*.

La problemática del Otro parece caminar de la mano con *alétheia*, ya que desde que Parménides plantea la esencia como la lucha de dos contrarios –frio/calor– *alétheia* se convierte en un paralelismo en sí misma, que contiene un ocultamiento/des-ocultamiento– y cuya idea Heidegger hereda y transforma en otredad.

Todo ente que camina con nosotros y se topa con nosotros mantiene ese extraño antagonismo de la presencia, desde el momento que se mantiene siempre retraído en un ocultamiento. El claro en el que se encuentra lo ente es, en si mismo y al mismo tiempo, encubrimiento (Heidegger, 2003: 38).

Éste hace evidente que existe un yo, cuya existencia es posible a causa de la existencia del otro. Esto lo ponemos de manifiesto en la Aportación 2 mediante la cual, nosotras hacemos evidente la existencia y simbiosis de nuestras dos personalidades artísticas a través de dos conos de luz que convergen en un solo plano. Así, proyectarán una imagen fusionada, producto de las dos anteriores, que mutarán conforme el espectador pasee alrededor de la misma. La experiencia espectador-artista se hace presente en el des-ocultamiento que se debe producir cuando el espectador observa la obra y reconoce la transformación de los dos rostros en uno solo.

Hemos mencionado en varias ocasiones la importancia del conocimiento de la historia que nos precede, la importancia de esa historia como cimientos donde seguir construyendo nuestro futuro mediante la reflexión de un presente. Esta idea ha sido defendida por multitud de filósofos y pensadores, entre ellos Ortega y Gasset, Heidegger y Aristóteles. Y nosotras nos centramos en la reivindicación de la cultura clásica, de la mitología, como las musas hijas de Mnemosine, que en su tiempo simbolizaban la importancia de la memoria histórica. Nosotras, con nuestra obra, intentamos reflexionar y hacer reflexionar mediante el símbolo, intentamos traer aquí y ahora a esas musas que nos ayudan a hacer conciencia del mundo en el que vivimos y de los errores precedentes que podemos evitar, en definitiva, tomar interés por nuestra cultura. Esperamos con nuestra obra evocar la curiosidad y el entusiasmo del que hablaban Platón y Aristóteles. Nuestra finalidad es incentivar el interés a través de nuestra obra, pero no un interés superficial por la representación mitológica. Queremos que a través de nuestras creaciones, se tome el interés por intentar ampliar el horizonte cultural, ya sea mediante la literatura, la poesía, la filosofía o cualquier otra manifestación artística, puesto que todas ellas, son las musas hijas de Mnemosine –la memoria–. Pero resulta que Mnemosine existe gracias a su contraria, que es Leto –olvido– y su esencial fusión es Alétheia, que como mencionábamos, implica dos acciones contrarias que en filosofía se traduciría como «verdad existencial». Siendo ésta una dualidad en sí misma. Con Alétheia nos hemos topado gracias a ese entusiasmo que ambas sentimos por la cultura y la historia que nos precede. Nos sirve de utensilio para crear imágenes que encierran su esencia, y al mismo tiempo la nuestra; para nosotras Alétheia es un autorretrato, un modo de evidenciar nuestra metodología, nuestro modo de hacer y nuestro «ser». De esta manera se podría decir que lo que oculta M^a Rocío G. Palacios es desocultado por Sara R. Domínguez y viceversa. Convirtiéndose la fusión de ambas en el movimiento cíclico que transforma nuestras creaciones.

3. CONCLUSIONES

Concluir es sinónimo de finalizar y esta palabra pronostica que el final está cerca, y que el asunto se cerrará inminentemente, esto es algo contrario a las ideas aperturistas de Heidegger, el cual expuso, que el mundo debe ser abierto. El ser-obra está lleno de esa apertura, es decir, la obra de arte trae implícita en ella una historia del pasado que se nos hace presente. Es imposible cerrar algo, cuando a lo largo del trabajo nos centramos en las esencias primarias y en su continuo cambio, en un cambio continuo de la existencia del ser.

Las distintas filosofías son un reflejo de las épocas en las que ellas han estado enmarcadas. Los pensadores se dedicaron a promulgar sus doctrinas, los artistas también somos pensadores y ahora, aparentemente, podemos gozar de libertad creativa –aunque solo aparentemente–, ya que como se suele decir no hemos cambiado tanto. Lo que sí es cierto es que en mayor o menor medida el mito griego ha seguido estando presente en nuestros tiempos, habiendo perdido el carácter de *logos* que obtuvo tras los análisis presocráticos en torno a la metodología del filosofar. La cual terminaría adquiriendo nomenclatura divina. Y es que Alétheia fue el nombre primigenio de tal disciplina, cuya finalidad se fue difuminando al igual que su nombre para dejar paso al «amor por la sabiduría» que hoy todos conocemos.

Este estudio se ha centrado en reanimar la importancia de la mitología griega como herramienta alegórica en pos de rehabilitar la cultura, hacer patente la capacidad del mito para contar historias y relacionarla especialmente con los aspectos filosóficos de la antigüedad, que se encuentran revisados y empleados por Heidegger. En concreto en la figura de Alétheia, sirviéndonos de vínculo entre pasado, presente y futuro; ya que ella es el origen del pensamiento, del ser y de la existencia en estado puro, ella es la mismísima evolución de la esencia primaria *physis* que habita en todas las cosas. Tal y como hemos hecho referencia a ello a lo largo del capítulo 2.4. y sus sub-apartados, en los que no solo

dedicamos buena parte a la definición del término *alétheia* sino a su relación con una forma anterior, primitiva, que la filosofía denominó *physis*. De esta forma, descubrimos un significativo origen del concepto *alétheia* y su posterior aplicación a la filosofía y la creación artística. Siendo Alétheia o Veritas, como hoy pudiésemos conocerla, el principio verdadero de la obra de arte.

La permanencia del mito, como memoria histórica, como método doxográfico, se hace evidente en las representaciones artísticas a lo largo de los siglos. El mito daba al artista una libertad simbólica y alegórica, ya que dentro de los encargos recibidos y las normas a acatar había un margen de interpretación mayor que en otras representaciones, por eso el artista que había oído o leído a las musas tenía un abanico más amplio de opciones representativas. Un claro ejemplo de ello es Rubens y Guillermo Pérez Villalta.

El paso del mito al *logos* (razón) supuso el nacimiento de la filosofía, es decir, el nacimiento de Alétheia, pero serían las palabras de Esopo un pronóstico acertado sobre lo que hoy entendemos por Alétheia, haciendo alusión a un distanciamiento de la verdad y por tanto de todo aquello que comprende el término original.

Heidegger, supo identificar su carácter y su forma en el pensamiento presocrático, trayendo esa verdad a su inmediata contemporaneidad; las teorías de Heidegger en relación a la obra de arte son analizadas en el apartado 2.5.1. En éste evidenciamos la relación existente de Alétheia con el *Dasein* «ser-ahí» de Heidegger entendiendo que la obra continúa siendo un «utensilio» contenedor de ideas de nuestro tiempo y de otros. Así, la obra de arte como utensilio, como herramienta contenedora, se asocia a la idea de Alétheia, siendo esta última conectada al principio ontológico del Ser. Puesto que es el espectador, como siempre hemos dicho, partícipe de la obra. Así, podemos afirmar que **la antigüedad y la actualidad de la obra de arte están íntimamente relacionadas por *alétheia* y ésta a su vez es una vigencia patente de la antigüedad. Un legado que nos trae la mitología al converger con la filosofía y que se relaciona con la verdadera esencia de la obra de arte.**

Este pensamiento nos invita a destacar su figura, entrelazándola con diálogos e ideas del contexto espacial y temporal en el que nos desarrollamos. Una forma de resucitar su imagen y estudiarla desde las teorías que nos legaron los filósofos presocráticos, hoy en gran medida relegados al olvido. Es por esto y su relación directa con la concepción heideggeriana del *Dasein* por lo que Alétheia se transforma en una dualidad. Memoria, Ser y Existencia en nuestro discurso artístico.

***Nota:** Los fragmentos presocráticos se han citado siguiendo las traducciones españolas de autores relevantes. Las fuentes principales han sido *Mitología y filosofía: los presocráticos* de J. A. Capelleti, *Historia del espíritu griego* de W. Nestle y *Los filósofos presocráticos* de varios autores, Gredos (2000); siendo los fragmentos que todos ellos utilizan una traducción de la recopilación más importante de fragmentos presocráticos llevada a cabo por H. Diels en su *Die Fragmente der Vorsokratiker*, revisada, corregida y reeditada por W. Kranz después de la muerte del autor.

En este trabajo se ha seguido la metodología de cita utilizada por estos autores, ya que, como se puede comprobar todos utilizan la recopilación de Diels en sus estudios. La metodología seguida consiste en la numeración de los filósofos presocráticos (por ejemplo el nº 28 correspondería a Parménides) seguido de la letra B, la cual designa si se trata de un fragmento, acompañada por la numeración del mismo. En este trabajo, para facilitar la labor al lector, se ha citado el nombre del autor directamente, seguido del «fragmento» correspondiente. Ejemplo: (Parménides, fragmento 7).

Este método solo corresponde a las citas de los filósofos presocráticos.

A) Fuentes principales

ANGULO ÍÑIGUEZ, D. (2010): *La mitología en el arte español*. Real Academia de la Historia, Madrid.

AZARA, P. (2014): *Mediterráneo: del mito a la razón*. Fundación La Caixa, Barcelona.

BROWN, J., et. al. (1999): *Velázquez, Rubens y Van Dyck, pintores cortesanos del siglo XVII*. Museo Nacional del Prado y Ediciones El Viso, Madrid.

CAPPELLETTI, A. J. (1994): *Mitología y filosofía: los presocráticos*. Ediciones pedagógicas, Madrid.

HEIDEGGER, M. (2010): *Caminos de bosque*. Alianza editorial, Madrid.

HEIDEGGER, M. (2003): *Ser y tiempo*. Editorial Trotta, Madrid.

HOMERO (2001): *Ilíada*. Editorial Gredos, Biblioteca básica Gredos, Barcelona.

KNOX, G. (2010): *Las últimas obras de Velázquez: reflexiones sobre el estilo pictórico*. Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid.

NESTLE, W. (2010): *Historia del espíritu griego*. Ariel, Barcelona.

ORTEGA y GASSET, J. (1989): *Origen y epílogo de la filosofía*. Revista de occidente en Alianza editorial, Madrid.

OVIDIO (1995): *Las metamorfosis*. Ediciones Fontana, Barcelona.

RONCHI, R. (1996): *La verdad en el espejo. Los presocráticos y el alba de la filosofía*. Ediciones Akal, Madrid, p. 12.

WARNKE, M. (2007): *Velázquez, forma y reforma*. Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, p. 148.

B) Fuentes secundarias

BAER, B. (1992): "Creatividad, mitos y metamorfosis en los años 30". En *Picasso clásico*. Consejería de Cultura y Medioambiente, Sevilla.

DETIENNE, M. (1982): *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*. Ed. Taurus, Madrid.

EGGERS LAN, C., et. alt. (2000): *Los filósofos presocráticos*. Ed. Gredos, Madrid.

ESOPO; BÁDENAS DE LA PEÑA, P. y LÓPEZ FACAL, J. tr. (2003): *Vida y fábulas de Esopo*. Ed. Gredos, Madrid.

GRIMAL, P. (2012): *Diccionario de mitología griega y romana*. Ediciones Paidós, Barcelona.

LOSADA GOYA, J. M. (2013): *Mito e interdisciplinaridad: los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura y las artes contemporáneas*. Ediciones Levante, Valencia.

-Fuentes digitales

CHAMORRO, P. (1983): "La edad de oro – Entrevista al pintor Guillermo Pérez Villalta". En *RTVE, A la Carta*. Clip de vídeo, hemeroteca rtve. [Consulta: 27-10-2014]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacharta/videos/la-edad-de-oro/edad-oro-entrevista-pintor-guillermo-perez-villalta/1008879/>

IGLESIAS, I. (2011): "Pérez Villalta expone una selección de sus obras centradas en la mitología". En *Cultura, El Mundo*, Recurso digital. [Consulta: 27-10-2014]. Disponible en: http://www.elmundo.es/elmundo/2011/06/17/andalucia_malaga/1308308456.html

KANELLOU, V. (2006): *Temas y motivos de la mitología clásica en la pintura española del siglo XX*. Universidad de Granada, Granada. [Consulta: 25-10-2014]. Disponible en: <http://0-hera.ugr.es.adrastea.ugr.es/tesisugr/15915943.pdf>

LLEÓ CAÑAL, V. (2013): "Triunfo de Baco o Los borrachos". En *Enciclopedia Museo del Prado*, Recurso electrónico. [Consulta: 10-10-2014]. Disponible en:

<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/triunfo-de-baco-o-los-borrachos-el-velazquez/>

REINOSO, J. (2014): “China descubre los grabados de Picasso con ‘La Suite Vollard’”. En *Cultura, El País*. Diario digital. [Consulta: 1-11-2014]. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/02/28/actualidad/1393605861_694286.html

TRENAS, M. (2006): “Valdés muestra sus pinceladas más intensas en el Reina Sofía”. En *El Confidencial*. Revista electrónica. [Consulta: 30-10-2014]. Disponible en: http://www.elconfidencial.com/noticias/noticia_14689/

RELACIÓN DE FIGURAS

Figura 0.1. – Pág. 2: Pérez Villalta, *Paisaje con Neptuno y Afitrite* (2008) Temple de madera, 30 x 31,5 cm. © Galería Soledad Lorenzo. [Consulta: 15-10-2014]. Disponible en: <http://www.puntafinanews.com/2010/06/guillermo-perez-villalta-galeria-soledad-lorenzo/>

Figura 1.1. – Pág. 11: *Pulsiones vida-muerte*, políptico completo.

Figura 1.2. – Pág. 13: Pieza nº 2: Perséfone

Figura 1.3. – Pág. 16: Proyección Rostro 01.

Figura 1.4. – Pág. 16: Proyección Rostros 01 y 02, superposición de imágenes. Punto de vista lateral derecho. La proyección de los rayos -y la superposición de los mismos- provoca que la imagen se transforme conforme nos movemos en torno a ella. Véase Figuras 1.7 y 1.10.

Figura 1.5. – Pág. 17: Proyección Rostro 02.

Figura 1.6. – Pág. 17: Proyección Rostros 01 y 02, superposición de imágenes. Punto de vista lateral izquierdo. *Idem* anterior.

Figura 1.7. – Pág. 18: Vista general de la proyección. Dos proyectores de transparencias cuyos focos se superponen.

Figuras 1.8. y 1.9. – Pág. 18: Sobre ambos proyectores son colocados los soportes de metacrilato, compuestos por serigrafía a dos tintas + impresión digital Inkjet (cada unidad).

Figura 1.10. – Pág. 19: Vista frontal de la proyección. Dos proyectores de transparencias cuyos focos se superponen.

Figura 1.11. – Pág. 19: Detalle de la proyección.

Figura 1.12. – Pág. 21: Serigrafía + I. digital / 26 x 26 cm.

Figura 1.13. – Pág. 21: Serigrafía + I. digital / 26 x 26 cm.

Figura 1.14. – Pág. 24: *Alétheia y mi Otro* (detalle).

Figura 1.15. – Pág. 25: *Alétheia y mi Otro* (detalle). Pieza que completa el díptico, aportación 1.3 de mi compañera M^a Rocío González Palacios.

Figura 1.16. – Pág. 26: *Alétheia y mi Otro* (detalle). Retroiluminación con luz LED. Pieza que completa el díptico, aportación 1.3 de mi compañera Sara Ramírez Domínguez.

Figura 1.17. – Pág. 27: *Alétheia y mi Otro* (detalle). Retroiluminación con luz LED.

Figura 1.18. – Pág. 29: Simulación digital 3D en Blender. Construcción de la caja-soporte. Primeros bocetos.

Figura 1.19. – Pág. 29: Planchas policarbonato 30 x 25 x 0.3 cm. serigrafiadas en anverso y reverso.

Figura 1.20. – Pág. 30: *Mi Otro*. 24 x 22 x 20 cm. Primeras pruebas para el proyecto. Serigrafía 4 tintas sobre 2 planchas de policarbonato. (No incluye retroiluminación).

Figura 1.21. – Pág. 31: *Mi Otro*. 24 x 22 x 20 cm. Primeras pruebas para el proyecto. Serigrafía 4 tintas sobre 2 planchas de policarbonato. (No incluye retroiluminación).

Figura 1.22. – Pág. 32: *Alétheia y mi Otro*. 32 x 26 x 20 cm. Serigrafía 18 tintas sobre 9 planchas de policarbonato + impresión digital. Incluye caja con iluminación LED.

Figura 1.23. – Pág. 33: *Alétheia y mi Otro*. 32 x 26 x 20 cm. Serigrafía 18 tintas sobre 9 planchas de policarbonato + impresión digital. Incluye caja con iluminación LED.

Figura 1.24. – Pág. 36: *Mi Otro*. Pieza que completa el díptico, aportación 1.4 de mi compañera Sara Ramírez Domínguez.

Figura 1.25. – Pág. 37: *Mi Otro* – Aportación 4.

Figura 1.26. – Pág. 39: Fragmentos de la propuesta completa.

-Figura 2.1. – Pág. 42: Pintor de Amasis, *olpe de figuras negras: Entrada de Heracles en el Olimpo (entre Atenea y Poseidón)*-(550-530 a.C.) H: 26,40 cm; Ø: 13,50 cm. Atenas. © Museo del Louvre. Paris. [Consulta: 5-10-2014]. Disponible en: <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/olpe-attique-figures-noires>

-Figura 2.2. – Pág. 45: *Eros Besando a Psique*, Fresco pompeyano (460 a. C.) © Museo arqueológico, Nápoles. Disponible en: AZARA, P., et. al. (2014): *Mediterráneo: del mito a la razón*. Fundación La Caixa, Barcelona, p. 245.

-Figura 2.3. – Pág. 47: *Cabeza de Tyché (diosa de la fortuna)* mármol Blanco, 62 cm. © Museo arqueológico, Sevilla. [Consulta: 6-10-2014]. Disponible en: <http://www.livius.org/place/italica/>

-Figura 2.4. – Pág. 49: John William Waterhouse, *Pandora* (1896) óleo sobre lienzo, 91 x 152 cm. [Consulta: 7-10-2014]. Disponible en: <http://www.johnwilliamwaterhouse.net/Pandora--1896.html>

-Figura 2.5. – Pág. 50: Rafael Sanzio, *Escuela de Atenas*. (1510-1511) Fresco, 500 x 770 cm. © Museo del Vaticano. Roma. [Consulta: 9-10-2014]. Disponible en: http://www.museivaticani.va/4_ES/pages/SDR/SDR_00_Main.html

-Figura 2.6. – Pág. 51: Rafael Sanzio, *Escuela de Atenas* (1510-1511) Fresco, 500 x 770 cm. © Museo del Vaticano. Roma. [Consulta: 9-10-2014]. Disponible en: http://www.museivaticani.va/4_ES/pages/SDR/SDR_00_Main.html

-Figura 2.7. – Pág. 51: Leonardo da Vinci, *San Juan Bautista* (1508-1513) óleo sobre lienzo 69 x 57 cm. © Museo del Louvre. [Consulta: 9-10-2014]. Disponible en: <http://www.louvre.fr/departments/peintures>

-Figura 2.8. – Pág. 52: Diego Velázquez, *El triunfo de Baco/ Los Borrachos* (1629) óleo sobre lienzo, 165 x 225 cm. © Museo del Prado, Madrid.[Consulta: 14-10-2014]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-triunfo-de-baco-o-los-borrachos/>

-Figura 2.9. – Pág. 55: Diego Velázquez, *La fábula de Aracne/ Las Hilanderas* (1658) óleo sobre lienzo 220 x 289 cm. © Museo del Prado, Madrid. [Consulta: 14-10-2014]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-fabula-de-aracne-o-las-hilanderas/>

-Figura 2.10. – Pág. 59: Pedro Pablo Rubens, *La reina María de Médicis como Minerva Victrix* (1622-1625) óleo sobre lienzo 276 x 149 cm. © Museo del Louvre, París. Disponible en: BROWN, J., et. al. (1999): *Velázquez, Rubens y Van Dyck, pintores cortesanos del siglo XVII*. Museo Nacional del Prado y Ediciones El Viso, Madrid, p. 77.

-Figura 2.11. – Pág. 60: Pedro Pablo Rubens, *Prometeo encadenado*. Fragmento (1611-1618) óleo sobre lienzo © Museo de Philadelphia, Filadelfia. [Consulta: 16-10-2014]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/sala-de-prensa/noticias/noticia/browse/2/volver/72/actualidad/el-prado-mostrara-emprometeo-encadenadoem-de-rubens-y-snyders-a-partir-del-proximo-lunes/>

-Figura 2.12. – Pág. 61: Odilon Redon, *El pólipo deforme llegaba por las riberas, cual suerte de cíclope sonriente y horrible*. Fragmento., litografía (1883) © Gemeentemuseum, La Haya. [Consulta: 20-10-2014]. Disponible en: <http://www.exposicionesmapfrearte.com/odilonredon/>

-Figura 2.13. – Pág. 62: Pablo Picasso, *Escena báquica del minotauro* (1933) aguafuerte, mancha: 29,7 x 36,6 cm; papel: 34 x 45 cm © Museo ICO, Madrid. [Consulta: 22-10-2014]. Disponible en: <http://www.fundacionico.es/index.php?id=138>

-Figura 2.14. – Pág. 63: Salvador Dalí, *Venus de milo con cajones* (1964) escultura de bronce pintado, 98,5 x 32,5 x 34 cm © Teatro- Museo Dalí, Barcelona. [Consulta: 22-10-2014]. Disponible en: <http://www.salvador-dali.org/obra/coleccion/126/venus-de-milo-aux-tiroirs/rt/venus>

-Figura 2.15. – Pág. 63: *Portada revista "Minotaure" n°8* (1936) Salvador Dalí. © Albert Skira. [Consulta: 22-10-2014]. Disponible en: <http://www.cuentocolectivo.com/hello-world/minotaure-poster/>

-Figura 2.16. – Pág. 64: Guillermo Pérez Villalta. © Titanium gourmet S.L. [Consulta: 22-10-2014]. Disponible en: <http://www.que.es/cultura/fotos/pintor-guillermo-perez-villalta-durante-f501895.html>

-Figura 2.17. – Pág. 64: Manolo Valdés © El confidencial. [Consulta: 23-10-2014]. Disponible en: http://www.elconfidencial.com/noticias/noticia_14689/

-Figura 2.18. – Pág. 70: *Hestia, Diana y Afrodita*. Figuras de tres diosas del frontón oriental del Partenón. 438 a 432 a. C., *Acrópolis*, Atenas. Actualmente en el Museo Británico, Londres. [Consulta: 30-10-2014]. Disponible en: http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/gr/f/figures_of_3_goddeses.aspx

-Figura 2.19. – Pág. 74: *Retrato masculino, anónimo*. Pintura sobre vidrio, H : 14 cm. S. I d. C. © Museo Arqueológico, Nápoles. Disponible en: AZARA, P., *et. alt.* (2014): *Mediterráneo: del mito a la razón*. Fundación La Caixa, Barcelona, p. 257.

-Figura 2.20. – Pág. 75: *La Vérité sortant du puits*. (Fragmento). Jean-Léon Gérôme, 1896, óleo sobre lienzo, Museo Anne-de-Beaujeu, Moulins. [Consulta: 10-11-2014]. Disponible en: <http://www.mab.allier.fr/2045-les-collections-permanentes.html>

-Figura 2.21. – Pág. 79: Vincent Van Gogh, *Un par de botas* (noviembre 1886) óleo sobre lienzo 38.1 x 45.3 cm, © Museo Van Gogh, Ámsterdam. [Consulta: 20-09-2014]. Disponible en: <http://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0011V1962>

-Figura 2.22. – Pág. 80: Fragmento, que pertenece a la serie *Alétheia kai òn*. Pieza nº 01, 2014. Óleo sobre tabla, 50 x 50 cm. © MR&S Domínguez Palacios.

