

GIREA
XL Convegno Internazionale
Napoli, 18-20 dicembre 2017

ATTI

Le realtà della schiavitù: identità e biografie
da Eumeo a Frederick Douglass
Les réalités de l'esclavage: identités et biographies
d'Eumée à Frederick Douglass

a cura di

Francesca Reduzzi Merola, Maria Vittoria Bramante, Adelaide Caravaglios

Satura  Editrice

Volume pubblicato con il contributo
della Fondazione Banco di Napoli
e con i fondi di ricerca dipartimentale F. Reduzzi

DIRITTI DI AUTORE RISERVATI
Copyright 2020 Satura Editrice s.r.l.
via G. Gigante, 204 - 80128 Napoli
tel. 081 5788625 - fax 081 5783097
sito web: www.saturaeditrice.it
e-mail: saturaeditrice@tin.it
ISBN 978-88-7607-202-4

INDICE SOMMARIO

Prologo

FRANCESCA REDUZZI MEROLA		
Schiavi: tra memoria e oblio	p.	XI
LUIGI LABRUNA		
Solo un saluto	»	XV

Uno sguardo verso il terzo millennio

LUIGI FERRAJOLI		
La schiavitù nel mondo contemporaneo	»	3

PARTE PRIMA

ORIENTE E GRECIA

DOMINGO PLÁCIDO		
Esclavos entre la autonomía y la dependencia. El caso de Midas: Hiperides, <i>Contra Atenógenes</i>	»	19
SUSANA REBOREDA MORILLO		
Los afectos en los esclavos y esclavas domésticos en la <i>Odisea</i>	»	33
ANNA SOFIA		
Prima di Eumeo. La figura dello schiavo nella letteratura egi- ziana del Medio Regno	»	49
JAMES ROY		
The life-story of Epikles the Oaxian	»	65
ENNIO BIONDI		
Gli schiavi ciechi degli Sciti (Hdt. 4.1-4). Alcune riflessioni sulla schiavitù nel nomadismo eurasiatico antico nelle <i>Storie</i> di Erodoto	»	73

FRANCESCO TOSCANO		
Comunità di schiavi deportati nell'impero persiano. A proposito di alcune notizie erodotee.....	p.	93
MIRIAM VALDÉS GUÍA		
Sócrates, pobre como un <i>thes</i>	»	107
MARIANO J. REQUENA, DIEGO PAIARO		
Los <i>demósioi</i> de la democracia. La función policial y la identidad de los esclavos públicos en Atenas	»	129
ADAM PAŁUCHOWSKI		
L'esclavage sans visage dans l'île de Crète?	»	151
MARIA DOLORS MOLAS FONT		
L'identità di Neera: corpo schiavo, età, genere e potere	»	173
GIUSEPPE SQUILLACE		
Un caso di schiavitù 'molto particolare': il medico Menecrate e i suoi pazienti <i>douloi</i>	»	185
ANNALISA PARADISO		
Stratigrafie biografiche: le tre vite di Drimaco	»	193
RAFFAELLA PIEROBON BENOIT		
Da schiava a regina, da liberto a evergete: le storie di <i>Musa</i> e di <i>Zoilos</i>	»	203

PARTE SECONDA

IL MONDO ROMANO

RICARDO MARTÍNEZ LACY		
Euno, Salvio e altri capi delle rivolte servili come personaggi carismatici	»	229
ISAÍAS ARRAYÁS MORALES, CARLOS HEREDIA CHIMENO		
¿Transgresión o Conservadurismo? Reflexiones sobre la figura del esclavo en el bienio 88-87 a.C.	»	233
MARÍA JOSEPHA HIDALGO DE LA VEGA		
Biografías y construcción de identidades en el <i>Satiricón</i> de Petronio: realidad y ficción desde las relaciones directas de poder	»	249

RICHARD GAMAUF		
Ideal Freedmen-Lives? On the Construction of Biographies in the <i>Cena Trimalchionis</i>	p.	273
ANTONIO GONZALES		
Publius Syrus le Mime. De l'esclavage à la morale populaire ...	»	295
ANTONIO RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ		
Las « <i>gestae contra astures</i> » en el contexto de resistencia al tri- buto del gobierno de Nerón	»	319
CARLOS GARCÍA MAC GAW		
Esclavos sin nombre. La identidad perdida a través de las cartas de Plinio el Joven	»	341
FELICE MERCOGLIANO		
Mercanti di schiavi ed afflusso di immigrati in Roma imperiale	»	353
MARIANNE BÉRAUD		
Trophimus, Aprilis et la fabrique des <i>Domitii</i> à Portus Licini. Le dossier des <i>uicarii</i> du briquetier Agathobulus (San Liberato della Corte, 93-123 ap. J.-C.)	»	363
ORIOL OLESTI VILA, JOAN OLLER GUZMÁN		
Las vidas cruzadas de <i>Lucius Licinius Secundus</i> y la producción vitivinícola del NE de la Península Ibérica	»	379
ROSA MARÍA CID LÓPEZ		
Acte, la concubina de Nerón. Una liberta en la <i>domus Augusta</i>	»	393
CARLA RUBIERA CANCELAS		
Una genealogía de la esclavitud femenina en la Historia de Roma. De los orígenes al Principado de Augusto	»	413
FRANCESCO FIORUCCI		
Gli schiavi fuggitivi di Sebone il cretese: un caso giuridico da Libanio, <i>Ep.</i> 306	»	433
FRANCESCA DEL SORBO		
Alle radici del colonato nell'Egitto greco-romano. Il βασιλικὸς γεωργός: un antecedente storico dell'ἐναπόγραφος?	»	447
MANUEL RODRÍGUEZ GERVÁS		
Cambiantes identidades. Ficción y realidad de la dependencia en la Tardía Antigüedad	»	471

PIERRE JAILLETTE		
La figure de l'esclave dans le <i>De Gubernatione Dei</i> de Salvien	p.	485
ADELAIDE CARAVAGLIOS		
Lo schiavo romano tra riconoscibilità e identità apparente	»	499

PARTE TERZA

SCHIAVI SENZA FINE

AGLAIA MCCLINTOCK		
The concept of <i>servus poenae</i> in Roman law and its reception in the early modern period	»	519
ANTONIO DUPLÁ ANSUATEGUI		
Entre el anonimato y la identidad: líderes serviles de la Anti- güedad en la pintura y la escultura modernas	»	533
ALESSANDRO TUCCILLO		
Il dovere di provare le virtù e i talenti dei neri: <i>De la littérature des Nègres</i> (1808) di Henri Grégoire	»	549
ALBERTO PRIETO		
Los esclavos del franquismo	»	573
MARIO MAZZA		
Sul 'declino' della schiavitù antica	»	583
LUCIANO CANFORA		
Marx, Mommsen e la schiavitù	»	591
MONIQUE CLAVEL-LÉVÊQUE		
Les caractères originaux du GIREA: réflexions pour une prospective	»	595
AUTORI	»	599

ANTONIO DUPLÁ ANSUATEGUI

Entre el anonimato y la identidad: líderes serviles de la Antigüedad
en la pintura y la escultura modernas¹

D'ailleurs c'est un ancien usage des sculpteurs,
de mettre des esclaves aux pieds des statues des rois.
Il vaudrait mieux y représenter des citoyens libres et heureux
Voltaire, *Siècle de Louis XIV*²

Abstract

From among the millions of slaves who lived in Ancient Rome, very few are known with a individualized identity whose modern reception may be reconstructed. We do find, for instance, the names of Spartacus and Eunus, leaders of important slave revolts in Italy and Sicily respectively, in the last century of the Roman Republic. The influence of Spartacus in the modern history of progressive political ideas is well-known, and his cinematographic success, both on the big screen and on television, is also evident. Nevertheless, that presence is much less frequent in historical painting or in sculpture. The aim of this paper is to collect the modern paintings and sculptures dedicated to the aforementioned slave leaders, to analyse the motives advanced by the artist, and to study the cultural and political context of these works, in order to contribute to a better understanding of the modern reception of these figures.

1. *Sobre los esclavos conocidos de entre la masa de población servil en Roma.* – La actualidad del tema de la esclavitud, tanto en la Antigüedad como en la

¹ Este texto se integra en el trabajo del proyecto de investigación HAR2016-76940-P Antigüedad, nacionalismos e identidades complejas en la historiografía occidental (1789-1989): Aproximaciones desde Europa y América Latina / Grupo de Investigación UPV/EHU GIU 16/64.

² D. Venturino (dir.), *Les Oeuvres complètes de Voltaire*, vol. 13C (Oxford 2016), la cita en p. 321. Voltaire se refiere aquí a los esclavos encadenados en la base de la estatua a Luis XIV del escultor Desjardins, situada originalmente en la plaza de las Victorias en París, hasta que fue desplazada por los revolucionarios en 1792. El filósofo ilustrado exculpa al rey de las críticas de excesivo orgullo («orgueil insupportable») e insiste en que los esclavos aluden a vicios superados y naciones vencidas.

actualidad, parece fuera de toda duda. Del interés por la esclavitud antigua nos habla la exposición que se pudo ver en Roma durante varios meses del año 2017, en el Museo del Ara Pacis, *Spartaco. Schiavi e padroni a Roma*³. De la lamentable vigencia de unas condiciones laborales que se pueden asimilar a la esclavitud hablaba en la apertura de las sesiones del congreso del GIREA en Nápoles el Profesor Luigi Ferrajoli (Università di Roma Tre), en una magistral conferencia titulada “Precarizzazione, mercificazione e schiavizzazione del lavoro”⁴.

El XL Convegno Internazionale del GIREA nos invitaba a poner rostro a la esclavitud, siguiendo los pasos de aquella búsqueda de los rostros de la multitud (“the Face of the Crowd”) que reivindicaba el historiador británico George Rudé desde los años setenta y ochenta de la pasada centuria. De la mano de ese llamamiento nuestra intención en este trabajo es precisamente explorar la recepción de la esclavitud, más en particular de determinados esclavos individualizados, en la pintura y escultura modernas, de los siglos XVIII al XXI. El trabajo no pretende ser exhaustivo y tan solo aspira a recoger una serie de ejemplos y plantear una serie de problemas que deberán ser estudiados más en profundidad en un futuro. Se trata de un aspecto particular de ese campo de estudios tan fructífero como es el de los estudios de recepción clásica (los Classical Reception Studies del mundo anglosajón), que nos permite estudiar, en este caso y en otros, la conformación de la imagen del mundo clásico en sectores sociales que van más allá de los ámbitos más tradicionales del clasicismo, bien el mundo académico o el de las elites culturales.

Como veremos y la reciente exposición a la que aludíamos antes es un ejemplo que confirma nuestra aseveración, hablaremos fundamental aunque no exclusivamente del “mito de Espartaco”, una figura de la antigua Roma casi tan popular como el propio Julio César a partir de la segunda mitad del siglo XX, en buena medida, sin lugar a dudas, gracias al binomio Stanley Kubrick-Kirk Douglas y la película *Espartaco*, de 1960⁵.

Es cierto que, entre las relativamente frecuentes referencias genéricas a la población servil en las fuentes antiguas, conocemos un número importante

³ C. Parisi Presicce e O. Rossini (a cura di), *Spartaco. Schiavi e padroni a Roma* (Roma 2017).

⁴ El Prof. Luigi Labruna hacía referencia a todos estos temas en un artículo publicado al calor del Convegno napolitano (*La schiavitù del terzo millennio, la Repubblica*, 18/12/2017, VII).

⁵ T. Urbainczyk, *Spartacus* (London 2004), p. 15. En cualquier caso, Urbainczyk destaca que Espartaco ya gozaba de gran fama en la cultura y la política occidentales antes de Kubrick. Sobre Espartaco en el cine, vid. O. Lapeña, *Espartaco antes y después de Kubrick. Las otras apariciones del gladiador tracio en el cine*, in *Faventia* 24.1 (2002), pp. 55-68 y, especialmente, *El mito de Espartaco: de Capua a Hollywood* (Amsterdam 2007); M.M. Winkler (ed.), *Spartacus film and history* (Malden MA 2007), analiza en particular la película de Kubrick.

de nombres de antiguos esclavos. Estos nombres pueden aparecer en epígrafes o en mosaicos, donde, por ejemplo, la representación de gladiadores, presumiblemente de condición servil, se acompaña en ocasiones de nombres propios⁶. No obstante, es infinitamente más reducido el número de esclavos conocidos e identificados de cuya vida y acciones se puede ofrecer una mínima narración. En buena lógica, cabía esperar que esos casos correspondieran a ámbitos donde los esclavos destacaran de alguna manera, como los espectáculos de gladiadores. Junto al de los espectáculos, el ámbito privilegiado de aquellos de quienes conocemos algo más que un nombre corresponde fundamentalmente al de las rebeliones serviles. Es este un tema que parece concitar el interés de los autores antiguos como para detenerse y dedicar unas líneas a unos individuos que de lo contrario no pasarían de su estatuto básicamente anónimo. Es así como conocemos algo más de personajes como el sirio Euno, su colaborador Aqueo, el cilicio Cleón, su hermano Comano, el galo Crixo o, por encima de todos ellos, el tracio Espartaco.

2. *El mito de Espartaco*. – Este “mito” supone de forma un tanto sorprendente la presentación positiva de un esclavo que combate contra Roma, pues Espartaco destaca en las fuentes antiguas tanto por sus capacidades militares y políticas como por la nobleza de su carácter. Esta presentación de su figura es la que ha perdurado a lo largo de los siglos. Es Plutarco quien nos habla del carácter y la personalidad del líder tracio, de su fuerza, talento, inteligencia y dulzura, «pareciendo más griego que tracio»⁷.

Recientemente Teresa Urbainczyk remitía el origen del mito precisamente al biógrafo de Queronea autor de las *Vidas paralelas*, quien para subrayar los aspectos negativos de la biografía de Marco Licinio Craso, donde aparece el relato más extenso sobre Espartaco, realizaba una serie de aspectos positivos de este último⁸. Antes, Antonio Guarino también había responsabilizado a los autores antiguos de la idealización del tracio⁹.

Estos autores, argumentaba Guarino, quizá de manera no premeditada unos, quizá para resaltar la amenaza afrontada por Roma otros, hicieron una

⁶ Por ejemplo en el mosaico del siglo III procedente de Roma y hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, que representa unas escenas de combate entre el secutor Astyanax y el retiarius Kalendio (<http://www.man.es/man/dms/man/actividades/pieza-del-mes/2014-ciclos/fondos-fundacionales/MAN-pieza-mes-2014-08-mosaico-gladiadores.pdf> / consultada 20/08/18).

⁷ Plut. *Crass.* 8. El biógrafo griego no dice nada de su apariencia física.

⁸ T. Urbainczyk, *Spartacus* cit., p. 92.

⁹ A. Guarino, *Spartaco* (Nápoli 1979). Precisamente el primer capítulo de su libro sobre el líder servil se titula “Spartaco, un mito?”.

presentación distorsionada de la realidad de los hechos. Así, otorgaban a la revuelta servil una coherencia, una capacidad militar, incluso unos objetivos más definidos que no se correspondían, en opinión del estudioso italiano, con la realidad histórica.

En el ámbito específico de la izquierda, Guarino subrayaba el hito de la famosa carta de Marx a Engels de 1861, en la que aquel, que dice estar leyendo a Apiano en el original griego, habla de la capacidad militar de Espartaco, de su noble carácter. Lo presenta como una de las figuras más interesantes de la Antigüedad y como “genuino representante del proletariado antiguo”¹⁰.

De hecho, desde los comienzos de la modernidad, y en particular a partir de la Revolución Francesa, Espartaco se ha convertido en un símbolo de la lucha por la libertad. A partir de ese momento, lo veremos asociado a diferentes acontecimientos y contextos, generalmente ligados a una perspectiva política en un modo u otro progresista¹¹. Su presencia es igualmente importante en el terreno literario, tanto en la ficción novelística como en la literatura dramática, así como en la música¹². No obstante y de la mano de su popularidad, su nombre se puede ver igualmente asociado tanto al mundo de la educación como a un pico en la Antártida o a un número considerable de clubes deportivos en los países del antiguo bloque soviético¹³.

Si, como mencionábamos antes, el nombre de Espartaco parece ir ligado en el ámbito político al mundo de la izquierda y las reivindicaciones progresistas, sorprende un tanto escucharlo de labios del presidente Ronald Reagan en un discurso pronunciado en el Parlamento británico en junio de 1982, cuando aparece en una relación de luchadores por la libertad en la historia: «Since the Exodus from Egypt, historians have written of those who

¹⁰ «Spartacus erscheint als der famoseste Kerl, den die ganze antike Geschichte aufzuweisen hat. Großer General (kein Garibaldi), nobler Charakter, real Representative des antiken Proletariats» (K. Marx, F. Engels, *Gesamtausgabe* (MEGA) (ahora Berlin de Gruyter), III Abteilung, Briefwechsel, Bd. 11).

¹¹ E.M. Moormann, W. Uitterhoeve, *De Adriano a Zenobia. Temas de la historia clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro* (Madrid 1998), pp. 42-45; S. McKee, *Spartacus*, in A. Grafton, S. Settis, G. Most (eds.), *The Classical Tradition* (Cambridge MA-London 2010), pp. 901 s.; J. Deissler, s.v. *Sklaverei*, in H. Schneider et al. (Hrsgb.), *Der neue Pauly*, Bd. 15/3 *Rezeption und Wissenschaftsgeschichte* (Stuttgart-Weimar 2003), pp. 47-59. A. Adolfo, *Il mito di Spartaco nella cultura moderna* (Roma 2015).

¹² Vid. A. Storchi Marino, *Il mito di Spartaco nella letteratura tra Settecento ed Ottocento* (Napoli 2011); E. Osterkamp, *Spartacus unter den Deutschen. Über die Geschichte einer literarischen Niederlage* (Mainz/Stuttgart 2011); sobre el conocido ballet de Adam Katchaturian, Z. Alonso Fernández, *Choreographies of Death and Glory: Spartacus in the Soviet and Post-Communist Ballet*, in I. Berti (ed.) *The Fear and the Fury* (London, en prensa).

¹³ Quizá el ejemplo más evidente sea el de los numerosos equipos deportivos que, en particular en los países del antiguo bloque oriental en Europa y dedicados al fútbol, llevan por nombre Spartak (en Moscú, fundado en 1922, Praga, etc.).

sacrificed and struggled for freedom: the stand at Thermopylae, the revolt of Spartacus, the storming of the Bastille, the Warsaw uprising in World War II»¹⁴.

3. *Consideraciones generales sobre el tema de la esclavitud en la pintura y escultura modernas.* – Si se procede a un rápido repaso de la presencia servil en la pintura y escultura modernas, la primera consideración que debemos hacer es la de distinguir entre obras referidas al tema servil en general y obras centradas en una figura particular. En el primer caso, se representan predominantemente un par de situaciones y ambientes, los mercados de esclavos y los gladiadores, y no tienen necesariamente connotaciones políticas; en el segundo, como ya anunciábamos, se trata fundamentalmente de Espartaco y, entonces, la intencionalidad política parece más evidente. De todos modos, como veremos, en algunas ocasiones la dimensión política viene sobrevenida, más allá de la voluntad original del artista.

Un primera tentación es la de buscar conexiones entre las distintas representaciones de esclavos en las diferentes expresiones artísticas y el movimiento abolicionista moderno y sus distintas etapas e hitos. El punto de partida se situaría en la fundamental declaración de la Convención en febrero de 1794, que legaliza y generaliza a todos los territorios franceses la declaración de “libertad general” aprobada en Santo Domingo en 1793, como resultado de la insurrección servil que estalla en 1791¹⁵. Sin embargo, no hay suficientes elementos para confirmar ese posible vínculo de forma regular. Por otro lado, y pese a que el líder de la rebelión servil de Haití, Toussaint l’Ouverture fuese conocido como el “Espartaco negro”¹⁶, tanto las referencias generales a la esclavitud en los debates abolicionistas de la modernidad como la iconografía de la esclavitud en los siglos XVI al XVIII se asocia de forma casi exclusiva a los población negra africana y las referencias a la esclavitud antigua y a sus revueltas y líderes más conocidos son mínimas¹⁷.

¹⁴ <https://www.nytimes.com/1982/06/09/world/text-of-reagan-s-address-to-parliament-on-promoting-democracy.html> (consultada el 10/12/17).

¹⁵ M. Dorigny, *Les abolitions de l’esclavage (1793-1794-1848). Une célébration nécessaire*, en Id. (coord.), *Les abolitions de l’esclavage. De L.F. Sonthoux à V. Schoelcher* (Paris 1995), pp. 7-17. La esclavitud se restablece en 1802 y será definitivamente abolida en la Segunda República por las leyes de abril de 1848, promovidas por Victor Schoelcher. En relación con el abolicionismo y los debates historiográficos sobre la esclavitud antigua sigue siendo imprescindible M.I. Finley, *Ancient Slavery and Modern Ideology* (London 1980), especialmente el cap. 1.

¹⁶ Sobre Toussaint l’Ouverture es hermoso y preciso el breve comentario de E. Galeano en el vol. II, “Las caras y las mascararas”, de su *Memorias del fuego* (Madrid 1984), p. 93.

¹⁷ E. MacGrath and J.M. Massing (eds.), *The Slave in European Art: From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem* (London-Turin 2012). De hecho, uno de los colaboradores del

No obstante, en algunas ocasiones la intencionalidad política es más evidente y sí aparece directamente asociada al debate abolicionista. Es el caso del monumento erigido en 1908 en el Paseo de la Castellana de Madrid a Emilio Castelar, debido al escultor Mariano Benlliure y financiado por suscripción popular. Castelar se había significado como presidente durante la I República española y como líder parlamentario del bloque liberal radical y progresista en la reivindicación de la legislación abolicionista, aunque habrá que esperar hasta 1886 para la abolición definitiva¹⁸.

Si atendemos a la motivación que pudiera haber inspirado las obras de temática servil, podemos encontrar razones diversas.

En primer lugar, nos encontramos con la pintura “de género”, con escenas más o menos exóticas, por ejemplo todas aquellas relacionadas con los mercados de esclavos, que recuerdan una de las señas de identidad de la sociedad romana y que, al mismo tiempo resaltan uno de los elementos que más distanciaban el mundo antiguo del mundo moderno (al menos a partir de la segunda mitad del siglo XIX). Ese sería el caso de obras como *Mercado de esclavos*, de Jean Léon Gérôme (1884), o la obra del mismo título de Gustave Boulanger (1888). En ocasiones, como en *Esclavitud (Bondage)*, de Ernst Normand (1890), el tema se aborda desde una óptica “orientalista”, con toda la carga de estereotipo que implica el concepto acuñado hace ya décadas por Edward Said¹⁹.

El otro gran tema de la pintura de género sobre la esclavitud es el relativo a los gladiadores, que han sido objeto igualmente de numerosas representaciones pictóricas y escultóricas en las dos últimas centurias. De nuevo nos encontramos aquí con uno de los artistas más conocidos en Francia en la segunda mitad del siglo XIX, particularmente conocido por sus pinturas de historia, Jean León Gérôme²⁰. Gérôme es autor de *Pollice verso* (1872), que recoge una escena del circo, cuando el gladiador victorioso se

volumen M. Garner, destaca la escasez de imágenes en la agitación abolicionista, entre otras razones, en su opinión, por la importancia de los cuáqueros en la fundación del movimiento abolicionista y su reluctancia ante las representaciones visuales (*George Morland's 'Slave Trade' and 'African Hospitality': Slavery, Sentiment and the Limits of the Abolitionist Image*, *ibid.*, pp. 297-319).

¹⁸ La inscripción del monumento dice: LEVANTAOS ESCLAVOS PORQUE YA TENEIS PATRIA. Sobre los debates abolicionistas en España, vid. F. De Solano, *Estudios sobre la abolición de la esclavitud* (Madrid 1986); E. Gil Blanco, 1995, *La politique espagnole en matière d'abolition de l'esclavage au XIX siècle*, in Dorigny (coord.), *Les abolitions de l'esclavage* cit., pp. 329-333.

¹⁹ No podemos dejar de pensar en el pretexto más o menos oportunista de estas escenas de género para reflejar el desnudo femenino.

²⁰ L. de Cars et al. (comisarios), *JEAN-LEÓN GÉRÔME [1824-1904]* (Madrid 2011). Una fotografía del artista con el espectacular grupo escultórico de *Los Gladiadores* en p. 29.

dirige al público del anfiteatro a propósito de la suerte de su adversario vencido²¹.

Se da la circunstancia de que una de las principales composiciones de Gérôme, titulada *Ave Caesar, morituri te salutant* (1859), es un tema de gladiadores, asunto que repite en 1878 y expone en la Exposición Universal de París de ese año, una impactante escultura monumental y pública que representaba un combate entre dos gladiadores sobre bocetos realizados en 1875. Traslada este tema al óleo en 1876/77 y, probablemente, el pintor español Moreno Carbonero habría conocido la obra durante su estancia en el estudio de Gérôme en París, como pensionado de la Diputación Provincial de Málaga en 1876.

El pintor malagueño citado nos sirve para introducir otro posible acercamiento al tema servil. En ocasiones, dicho interés deriva de un ejercicio academicista, en relación con los ejercicios obligatorios que los jóvenes artistas becarios y pensionistas en Roma debían realizar como prueba del aprovechamiento de su estancia en la capital italiana, sirviéndose de algún tema de género de época antigua. Precisamente el tema de los gladiadores aludía a uno de los aspectos más llamativos de la antigua Roma, a una de sus señas de identidad. Presumiblemente esa podría ser también la razón última de obras como las de Foyatier, de la que hablaremos más tarde, o de José Moreno Carbonero.

Este último, catedrático de Bellas Artes, académico y autor de notables cuadros de pintura de historia, pinta su *Gladiadores después del combate*, también conocido como *La meta sudante*, o incluso como *Un episodio en la vida de Espartaco*, como su primer trabajo de pensionado en Roma²². Dos gladiadores recuperan fuerzas una vez finalizado el combate, junto a una fuente situada entre el foro y el Coliseo, la *meta sudans*, que servía precisamente para refrescarse los combatientes. Como ha destacado un crítico reciente, aquí «no hay héroes ni modelos, sino dos seres humanos (...), más allá de la mistificación y el estereotipo»²³. El toque “de género” e, incluso, costumbrista viene dado por un casco de gladiador tracio que reposa en el suelo junto a un arma, minuciosamente reconstruido en primer plano, así como por la inscripción recogida en un lateral de la escena, que reproduce un anuncio del

²¹ Supuestamente, esta escena inspiró a Ridley Scott para el rodaje de su exitoso film *Gladiator* (2000). Sobre esta cuestión y las virtualidades cinematográficas de la pintura de Gérôme, L. Patlan, Jean-Léon-Gérôme, from ‘Gladiator’ to ‘The Matrix’, 2017 (<http://blogs.getty.edu/iris/jean-leon-gerome-from-gladiator-to-the-matrix/> consultada el 20/08/18).

²² Para todo lo relativo a José Moreno Carbonero y José Luna Novicio me remito a mi *La esclavitud como tema: de la pintura a la historiografía y la cultura política a fines del siglo XIX en España*, in A. Alvar (ed.), *Historiografía de la esclavitud*, Actas del XXXIX Congreso del GIREA (Madrid 2019) pp. 175-192.

²³ E. Galán, *Pintores del romanticismo andaluz* (Granada 1994), p. 21.

espectáculo gladiatorio²⁴. El monumento en el que sitúan los gladiadores, la *meta*, fue levantado por Tito o Domiciano en el siglo I d.C. y reconstruido por Constantino, y supuestamente se llamaba de esta manera, “meta sudante”, porque su núcleo cónico estaba coronado por una esfera de metal llena de orificios de los que surtía el agua que, según la tradición, servía a los gladiadores supervivientes después de los juegos del cercano Coliseo para calmar y limpiar sus heridas²⁵.

En ciertas ocasiones, el tema de la esclavitud podía servir igualmente para denunciar la crueldad y brutalidad de la antigua Roma, como pueda ser el caso de las obras de Bronnikov y Luna.

De Fedor Bronnikov (1827-1902), pintor ruso profesor de la Academia Imperial de Bellas Artes y luego afincado en Italia, es particularmente famosa su obra *Campo scellerato* (1878), exhibida recientemente en la exposición *Spartaco. Schiavi e padroni a Roma*. Sin poder afirmar cuál fue la intención real del artista, la escena reflejada, una serie de esclavos crucificados en el campo, remite directamente a la represión de los esclavos supervivientes de la revuelta de Espartaco. Entonces, a modo de castigo ejemplar, varios miles fueron crucificados a lo largo de la vía Appia en el año 71 a.e. por orden de Marco Licinio Craso (App. B. civ. 1.120)²⁶. Diversos elementos del cuadro subrayan su carácter dramático y la crueldad del suplicio, dirigido a los criminales supuestamente más peligrosos y asociado posteriormente a Jesucristo y los cristianos.

Otro ejemplo en el mismo sentido es la obra *Spoliarium*, medalla de oro en la Exposición Nacional de 1884, de Juan Luna Novicio, el principal pintor hispano-filipino del siglo XIX, alumno de otro destacado pintor español del género histórico, Alejo Vera²⁷.

²⁴ En la página web del Museo del Prado podemos leer lo siguiente: «La inscripción que se encuentra sobre el intradós del pilar alude al oficio de los protagonistas de la escena, se traduce de la siguiente forma: “La compañía de gladiadores del edil A. Suetio Certo combatirá en Pompeya el 31 de mayo. Habrá caza y toldos”». (<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/gladiadores-despues-del-combate>, consultada 25/04/17). La obra fue seleccionada por la Academia de Bellas Artes de Roma para la sección española de la exposición Internacional de Munich de 1883 (T. Sauret, *Metodología de la pintura de historia: El ejercicio de Moreno Carbonero*, in *Baetica* 9 [1986], p. 51, n. 25).

²⁵ L. Richardson Jr., *A New Topographic Dictionary of Ancient Rome* (Baltimore 1992), p. 253; C. Panella, *Meta Sudans*, in E.M. Steinby (ed.), *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, III (Roma 2006), pp. 247-249. Las imponentes ruinas de la “meta” fueron eliminadas en 1936, para limpiar la zona y así realzar los monumentos más importantes, dentro del típico clasicismo selectivo de Mussolini.

²⁶ S. Kapyrina, *Fyodor Andreevich Bronnikov. Campo scellerato. Un'esecuzione durante il periodo romano imperiale. Schiavi crocefissi*, in *Spartaco* cit., a cura di C. Parisi Presicce e O. Rossini, pp. 162 s. En el catálogo el cuadro se reproduce en la página 163 y parcialmente en la página 8.

²⁷ Sobre Luna Novicio (1857-1899): M^a F. García de los Arcos y L.E. Togados, in L. Cabrero et al. (dirs.), *Diccionario histórico, geográfico y cultural de Filipinas y el Pacífico*

El autor se centra en un momento particularmente significativo y oscuro de los espectáculos de gladiadores, alejado de la gloria y la épica del combate. Se trata de la conducción de los cadáveres, en este caso unos gladiadores mirmillones, al *spoliarium*, una dependencia del anfiteatro a donde se arrastraban los restos de fieras y hombres muertos en la arena. La obra, en las antípodas de la épica habitual del género histórico, obtuvo un enorme éxito y fue muy elogiada en su tiempo. Los críticos subrayaron, precisamente, la crueldad de aquellos espectáculos en una sociedad como la romana, presuntamente civilizada. Uno de dichos críticos fue José Rizal, el líder de la independencia filipina residente durante aquellos años en Madrid, quien aludía a la metáfora que encerraba la obra, como denuncia del fanatismo y la injusticia²⁸.

Finalmente, en esta relación de posibles acercamientos al tema servil en la pintura y esculturas modernas cabe señalar la perspectiva directamente política, si bien a partir de intereses diversos. En unos casos puede obedecer a la búsqueda moderna de héroes nacionales o locales en el pasado, como puede ser el caso de la estatua erigida en la supuesta localidad natal de Espartaco, Sandanski en la actual Bulgaria, antigua Tracia, o en el caso de Euno, a su estatua erigida en la localidad siciliana de Enna, escenario de la revuelta servil encabezada por el líder de origen sirio (Diod. 34-35.2). En otras ocasiones la reivindicación puede ser todavía más abiertamente política, como en el caso del monumento moderno a la memoria de la *Spartakusbund* en Berlín, con una referencia explícita a Espartaco en palabras de Karl Liebknecht, que analizaremos más adelante.

Cabe decir que generalmente es en las obras referidas a esclavos concretos, por ejemplo Espartaco o Euno, cuando la referencia es más directamente política, como veremos en el siguiente apartado. No obstante, también en este caso encontramos excepciones. Nos referimos, por ejemplo, a la obra *Plauto mugnaio* (molinero), de Camillo Miola (1864). En ella, el artista italiano recoge un episodio de la vida de Plauto, obligado a trabajar supuestamente como esclavo en un molino quizá debido a deudas de juego, según nos narra Aulo Gelio (NA 3.3.14). En la cuidada reconstrucción de la escena en el interior del molino de grano Miola hace gala de sus conocimientos eruditos de la literatura latina, pero también de los descubrimientos arqueológicos que se estaban realizando en la época en Pompeya²⁹. Nos

(Madrid 2008), pp. 572 s. La obra es analizada en J.L. Díez, *La pintura de historia en España en el siglo XIX* (Madrid 1992), pp. 255-260.

²⁸ Reconstruye la cita y recoge las palabras de Rizal L. Guerrero, *The First Filipino. A Biography of J. Rizal* (Manila 1974), pp. 113 ss. (<http://www.xeniaeditrice.it/firstfilipinoocrpdf.pdf>, consultada el 10/12/17).

²⁹ F. Papi, *Camillo Miola. Plauto mugnaio*, in *Spartaco* cit., a cura di C. Parisi Presicce e O. Rossini, p. 159.

encontramos en este caso concreto ante un esclavo individualizado, si aceptamos el estatus servil de Plauto en dicho contexto y en un ambiente, el laboral, alejado de los escenarios más típicos de la revuelta o la arena³⁰.

4. *Líderes serviles en la pintura y escultura modernas: Espartaco y Euno.* – Como ya hemos comentado previamente, si hay un personaje servil que ha recibido la atención de líderes políticos, intelectuales y artistas a lo largo de la modernidad ése es Espartaco. Ya hemos dichos anteriormente cómo en el terreno político encontramos a Espartaco como referente político de círculos ilustrados e iluministas en diversos países europeos, como héroe de la Humanidad para Lessing, como modelo de Toussaint Louverture, líder de la revuelta de esclavos en Haití (1791-1804), etiquetado por Francia como un moderno Espartaco (“le Spartacus noir”), por no hablar de la admiración de los líderes comunistas de diferentes épocas por el tracio, de Karl Marx a Lenin o la Spartakus Bund de los comunistas alemanes en los años veinte del siglo XX³¹.

Si entramos propiamente en el tema central de nuestro trabajo e intentamos encontrar representaciones no ya genéricas sino individualizadas de personajes serviles, en el terreno artístico en particular contamos con una serie de esculturas dedicadas a Espartaco a lo largo de los siglos XIX y XX, que comentamos brevemente a continuación³².

Quizá la primera de ellas sea el *Spartacus* de Denis Foyatier (1830), escultura en mármol actualmente en el Museo del Louvre, en cuya web oficial aparece como obra comisionada por Carlos X³³.

Se supone que Foyatier trabajaba en el boceto mientras estudiaba en Villa Medici en Roma de 1822 a 1825, quizá con el David de Miguel Angel como modelo, y presenta un modelo de yeso en el Salón de París de 1827³⁴.

³⁰ Un análisis reciente de este episodio de la biografía plautina cuestiona directamente la tesis del estatuto servil del comediógrafo y reconoce en todo caso sus dificultades económicas y sus diversos empleos (C. Pansiéri, *Plaute et Rome ou les ambiguïtes d'un marginal* [Bruxelles 1997], pp. 126-143).

³¹ Vid. *supra* n. 11 y 12.

³² Sorprende un tanto la escasa presencia de Espartaco en la pintura. Entre las escasas obras dedicadas al líder tracio encontramos el grabado *Tod des Spartakus* (1882) de Hermann Vogel, grabador e ilustrador alemán, miembro del movimiento “nazareno” y más tarde adscrito al estilo Biedermeier. La imagen se reproduce en la portada del reciente libro de G. Brizzi, *Ribelli contro Roma. Gli schiavi, Spartaco, l'altra Italia* (Bologna 2017).

³³ Valérie Montalbetti es la autora del texto de la reseña de la obra (<https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/spartacus>). En el Jardín de las Tullerías encontramos también un *Cincinnatus* del mismo autor.

³⁴ En el catálogo del Salón la obra se presentaba así “Spartacus, prince thrace, devenu esclave des Romains, fut condamné à exercer le vil métier de gladiateur. S'étant échappé de sa

El artista ha representado a un Espartaco en el momento de romper sus cadenas, con mirada firme y actitud decidida. La estatua se ciñe a los cánones neoclásicos, con una presunta influencia de Canova: la desnudez, el tamaño, la concentración muscular, con elementos que se han asociado también con el espíritu romántico (la rabia contenida, la mirada)³⁵.

Como apunta Valérie Montalbetti, autora del texto en la web oficial del Museo del Louvre, en su momento la estatua fue entendida como un símbolo de oposición a Carlos X, e incluso se ha especulado con que fuera un encargo de Luis Felipe de Orléans, pero no parece esa la intención del autor. De hecho, tras la presentación del modelo en yeso, parece recibir el encargo de la propia administración real de producir la obra en mármol. No obstante, en el momento de ser finalizada había triunfado la revolución de julio de 1830 (las “Trois Glorieuses”) y Foyatier la convierte en un icono de la revolución al datarla el 29 de julio de 1830, el último día de las jornadas revolucionarias que reivindicarán una monarquía constitucional³⁶.

Algunas décadas más tarde, encontramos otra estatua dedicada a Espartaco, obra en mármol del escultor italiano Vincenzo Vela (1847-49) y probablemente una de las más conocidas de su autor, considerado uno de los mayores escultores italianos del 1800. Instalada en el Palacio Cívico de Lugano, presenta la figura de un esclavo con una argolla en el pie derecho y fue considerada desde el primer momento como un símbolo de la lucha de liberación de los patriotas milaneses y lombardos contra la dominación austriaca. Así, una estudiosa reciente ha definido la obra como «declamatoria protesta patriottica contro la schiavitù politica»³⁷. De hecho su autor fue activo militante contra la dominación austriaca del norte de Italia y fue encarcelado por sus ideas políticas, exilándose a partir de un momento dado a Suiza. Particularmente activo en Lombardía, donde recibió numerosos encargos, obtuvo también un premio en la Exposición Universal de París en 1867, hecho que le aseguró un mayor renombre. El tema clásico no está

prison, il leva une armée de mécontents ... et porta la terreur jusque dans les murs de Rome. Il est représenté au moment où il vient de briser ses fers” (<https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/spartacus> / consultada 21/08/18).

³⁵ J. Pijoan y J.A. Gaya Nuño incluyen a Foyatier en un subcapítulo titulado “La herencia de Canova”, junto a una serie de artistas muy dependientes de los encargos oficiales y en conjunto fríos y superficiales (*Arte europeo de los siglos XIX y XX*, SUMMA ARTIS. Historia general del Arte vol. XXIII (Madrid 2003), pp. 30 s.

³⁶ Cabría relacionar igualmente la estatua con el movimiento abolicionista en Francia, pero ciertamente este será importante sobre todo a partir de los años treinta y particularmente los cuarenta (Ph. Vigier, *La reconstitution du mouvement abolitionniste français sous la monarchie de Juillet*, in M. Dorigny, *Les abolitions* cit., pp. 285-292.

³⁷ R. Bossaglia et al. (a cura di), *La scultura italiana dell'alto medioevo alle correnti contemporanee* (Milano 1985, 2ª ed.), p. 352. Para W. Vaughan, *L'Art du XIX siècle* (Paris 1989), p. 256, Vela es uno de los iniciadores en Italia del nuevo movimiento del verismo.

demasiado presente en su producción y podemos pensar en una inspiración directamente política para su *Espartaco*, que se considera uno de los iconos revolucionarios del siglo XIX³⁸.

Posiblemente una de las esculturas más conocidas entre las dedicadas a Espartaco es *Le serment de Spartacus* de Louis-Ernest Barrias (1841-1905). Exhibida en el Salón de París en 1872, donde obtendrá una medalla de primera clase, y más tarde en la Exposición Universal de 1878, es visible hoy, al igual que el *Cincinnatus* de Foyatier citado, en el Jardín de las Tullerías de la capital francesa³⁹.

El grupo escultórico de Espartaco procede de su estancia en Roma, donde ya había obtenido un premio en escultura en 1865, y donde presumiblemente realiza la obra en 1869. La escultura fue considerado una obra maestra por la crítica contemporánea y así un crítico habla de «le geste si sobre et si plein d'indignation contenue du jeune Spartacus, l'expression si profonde du futur venguer de ses frères, tout y est rendu avec un rare bonheur» y otro subraya su «virilité superbe»⁴⁰. La obra cobra una nueva dimensión guerrera tras el desastre de Sedan y de hecho a Barrias se le encargan los monumentos conmemorativos de los combates de 1870, *La Défense de Paris* y *La Défense de Saint-Quentin*. Profesor en l'Ecole des Beaux Arts desde 1884 hasta su muerte su autor ocupa un lugar importante en la elite artística de su tiempo, como miembro de diversos jurados y titular de presidencias institucionales, aunque algunas de sus obras, por ejemplo su *Monumento a Victor Hugo* en París (1902), será también muy criticado por megalómano⁴¹.

En el siglo XX, y también en nuestra centuria, el significado político asociado explícitamente a la figura de Espartaco aparece en ocasiones un

³⁸ Sí se conoce un bajorrelieve sobre el tema *El regreso de Odiseo a Ítaca*, con el que ganó un premio en Brera. Como dato de su admiración por Espartaco, puso este nombre a su hijo el pintor Spartaco Vela (1854-1895).

³⁹ Sobre Barrias, vid. G. Peigne, *Dictionnaire des sculptures Neo-baroques français (1870-1914)* (Paris 2012), pp. 69-78. A. Le Normand-Romain lo asocia al movimiento de los llamados “neo-florentinos”, para quienes la referencia central era Miguel Ángel (*Les Neo-Florentins. Michel-Ange et la Renaissance*, in F. Cachin (dir.), *L'Art du XIX siècle* (Paris 1990), pp. 205 s. De hecho este autor relaciona directamente el *Serment de Spartacus* con la *Piedad* de Miguel Ángel en la catedral de Florencia.

⁴⁰ Comentarios recogidos en Peigne, *Dictionnaire* cit., p. 70. Existe otra versión de la obra en la Glyptoteca Jacobsen Ny-Carlsberg in Copenhagen y el modelo en yeso se encuentra en Roma en la Académie de France, en Villa Médicis. En la base de datos del Ministerio de Cultura francés, en una información a propósito de las obras del Salón de 1872 adquiridas por el Estado se dice «Le serment de Spartacus», groupe, marbre par Ernest Louis Barrias, No 1549, commandé ou acquis par le Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts» (http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/caran_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=ARCG0201 / consultada 20/08/18).

⁴¹ Lo comenta Peigne, *Dictionnaire* cit., p. 75.

tanto trivializado, asociado a factores que no cabe vincular directamente a la reivindicación de la libertad y la emancipación de los trabajadores. Es el caso del conjunto monumental en honor de Espartaco, levantado en un parque de la ciudad de Sandanski (Bulgaria), supuesta ciudad natal del tracio, alrededor de una escultura en bronce en clave realista de nuestro personaje. Podemos vincular esta iniciativa a la explotación en clave de turismo político-cultural de su presunto héroe local, aprovechando el prestigio y el eco internacional de su figura⁴².

En clave igualmente de reivindicación de un héroe local, pero con una más explícita vocación política, podemos incluir aquí la estatua levantada a otro protagonista de las revueltas de esclavos de época republicana. Nos referimos a la estatua dedicada a la memoria de Euno, originario de Apamea en Siria y líder de la primera rebelión servil en Sicilia (135-132 a.C.) en la ciudad escenario del origen de la revuelta, Enna. Allí, por iniciativa de la municipalidad, se comisionó a la Scuola d'Arte «Cascio» para la realización de la estatua, finalmente instalada a los pies del castillo en mayo de 1960. El monumento, de tres metros de altura, representa el triunfo de libertad contra la esclavitud. Para recalcar este mensaje junto a la estatua se colocó una inscripción que aludía a la conexión histórica entre Euno y Abraham Lincoln, como representantes en diferentes épocas de ese grito de libertad⁴³.

O también en fechas mucho más recientes, podemos incluir en nuestra relación la obra *El gladiador*, una enorme escultura de 20 m. de altura del escultor Alexander Rukovishnikov erigida en las afueras del Otkrytie (Spartak) Stadion de Moscú (2014), el moderno estadio del club de fútbol ruso Spartak fundado en 1922. En este caso sí podemos asociar la escultura a la figura de Espartaco, pues ese es el origen del nombre del club, aunque la estatua hoy día aparezca a enorme distancia de las circunstancias fundacionales del club, que sí reclamaban la carga política del nombre.

En el capítulo de la recepción política de la figura de Espartaco ocupa un lugar preeminente la Liga Espartaquista (Spartakusbund), grupo del ala izquierda de la socialdemocracia alemana liderado por Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo creado en noviembre de 1918 en Berlín, que constituyó el

⁴² Sobre los planes turísticos de las autoridades municipales de Sandanski véase <http://bnr.bg/es/post/100184837/sandanski-la-ciudad-de-espartaco> (fecha de consulta 20/08/18). Las autoridades académicas (el director del Museo de Arqueología de la localidad) se muestra mucho más prudente a la hora de hablar la ciudad como cuna de Espartaco.

⁴³ «Duemila anni prima che Abramo Lincoln liberasse l'infelice turba dei negri, l'umile schiavo Euno, / da questa sicana fortezza, arditamente lanciava il grido di libertà per i suoi compagni d'avventura, / il diritto affermando di ogni uomo a nascere libero / ed anche a liberamente morire». Aparece a modo de dedicatoria en el libro de divulgación de P. di Marco, *Euno, figlio della libertà*, Leonforte, EunoEdizioni (2011) donde se comenta la gestación y erección de la estatua.

núcleo del posterior Partido Comunista Alemán⁴⁴. Dos años antes, en 1916, un grupo de líderes e intelectuales de la corriente socialdemócrata radical se habían reunido para preparar la edición de un escrito (*Politische Briefe*) titulado Spartakus, germen del colectivo Liga Spartakus. Junto al lugar de aquella y otras reuniones (Chausseestraße 121, en Berlin Mitte, luego Berlín oriental) tuvo lugar en 1958 la conmemoración, auspiciada por las autoridades de la entonces República Democrática Alemana (Deutsche Demokratische Republik - DDR -), del 40 aniversario de la revolución de noviembre. En un muro levantado al efecto se recogía una cita de un discurso de Karl Liebknecht alusiva a nuestro personaje: Spartakus / das heisst / Feuer und Geist / das heisst / Seele und Herz / das heisst / Wille und Tat / der / Revolution / des / Proletariats⁴⁵. En 1977 los artistas Dietrich Grüning und Johanna Jura erigieron un monumento conmemorativo de cemento, una estela en la que debajo del nombre SPARTAKUS se incluía la cita de K. Liebknecht ya citada⁴⁶.

Para terminar, no me resisto a presentar un ejemplo más de esa recepción de nuestro personaje, nos referimos a Espartaco, en un ámbito en principio distinto al objeto de nuestro estudio, esto es la pintura y la escultura. En este caso nos referimos a la ilustración gráfica y el ejemplo elegido es interesante tanto por su interés artístico como por su significación política o por el notable éxito que alcanzó en su tiempo. Se trata de las imágenes a cargo de Nicolas Sanesi en la novela *Espartaco* de Raffaello Giovagnoli, publicada en 1874 y que admite una lectura política evidente en clave garibaldiana. La edición original incluía una carta de Garibaldi al autor, garibaldino convencido y radical, aunque posteriormente evolucionara hacia posiciones conservadoras. En la carta, fechada en junio de 1874, Garibaldi

⁴⁴ Un acercamiento particularmente interesante a los acontecimientos de 1918/1919 en Alemania en S. Haffner, *Die deutsche Revolution 1918/19* (Hamburg 2004), publicado originalmente en 1969.

⁴⁵ Una fotografía del acto en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_183-59863-0002,_Berlin,_Denkmal_Spartakus.jpg (consultada 20/09/18). La casa fue destruida en la Segunda Guerra Mundial. Se daba la circunstancia de que el lugar donde se fundó la Spartakus Bund, el Hotel Excelsior, estaba situado en la parte oriental del Berlín dividido. Debajo de la cita de Liebknecht sobre Espartaco, otra inscripción en menor tamaño y distinto formato recordaba que en aquel lugar había nacido el colectivo Spartakus (“An diesem Platz stand das Haus, in dem unter Vorsitz / Karl Liebknechts am 1. Januar 1916 / die Spartakusgruppe, die Keimzelle der Kommunistischen Partei Deutschlands gegründet wurde”).

⁴⁶ <https://www.gedenktafeln-in-berlin.de/nc/gedenktafeln/gedenktafel-anzeige/tid/spartakus/>, consultada 14/12/17). La estela reproducía en el reverso la segunda inscripción citada en la nota anterior alusiva al lugar. Imágenes de la estela en el archivo del Deutsches Historisches Museum de Berlin (<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/YBDBNTI3FO33SILXEKDTJA6G6BWQYIJP> / consultada el 20/09/18), y en <https://www.berlin.de/ba-mitte/politik-und-verwaltung/aemter/amt-fuer-weiterbildung-und-kultur/geschichte/gedenktafel-datenbank/index.php/detail/1032>.

reconoce su entusiasmo y admiración hacia la obra de Giovagnoli, que habría esculpido a Espartaco «como Redentor de los esclavos ... con cinceles de Miguel Angel». La novela, con una trama fantástica en la que alrededor de Espartaco giran la viuda de Sila, Catilina o una enamorada despechada, obtuvo en enorme éxito y fue traducida rápidamente en Francia, Alemania, España o Rusia⁴⁷. Las ilustraciones de Sanesi constituyen una muestra espléndida de la recepción moderna de Espartaco en el terreno gráfico.

⁴⁷ La versión castellana de Enrique Ruiz Montero (Rafaello Giovagnoli, *Espartaco. Narración histórica*, Barcelona, Biblioteca de la «Ilustración Ibérica», sin indicación de fecha – ¿finales del siglo XIX? –) que hemos manejado en la Biblioteca Nacional en Madrid reproduce la carta del General Garibaldi al autor (p. 404) que incluía la edición original. Hay numerosas ediciones españolas posteriores, pero lamentablemente no se incluyen las ilustraciones de Sanesi, tampoco en la más reciente (Sevilla, Renacimiento, 2013). Esta última se trata de una reedición de la edición de 1944 (Barcelona, Ed. Cervantes), traducida por Vicente Corbi, que incluye una Nota previa del traductor sobre Giovagnoli. La edición de E. Ruiz Montero sí incluye las ilustraciones de Sanesi y recoge al final un comentario que nos interesa desde el punto de vista de la recepción moderna de Espartaco: «No han desaparecido aún, a fines del siglo XIX, tales monstruosidades. El pueblo, á falta de gladiadores, se entusiasma más que nunca con las corridas de toros, en las cuales, engañando á una bestia con un trapo, se pone á prueba el valor y la destreza de una clase bípedos en la cual no hay, á buen seguro, ninguna probabilidad de encontrar un ESPARTACO» (p. 410).