

CRISTINA MARTÍN PUENTE

CICERÓN EN LA PINTURA DE LOS SIGLOS XVII, XVIII Y XIX COMO
TESTIMONIO DE LA PERVIVENCIA DE SUS OBRAS Y LAS DE SALUS-
TIO, PLUTARCO Y DION CASIO¹

A mi madre, Rosario Puente Díaz, siempre ahí.

1. *Introducción*

La Historia de Roma interesó siempre mucho a los intelectuales. Por ello, las obras historiográficas antiguas y las biografías de personajes romanos fueron bien acogidas y dejaron huella en la literatura (Boccaccio, Cristina de Pisa, Shakespeare, Quevedo, Apostolo Zeno, Metastasio, Alfieri, Moratín, etc.) y en el arte de Occidente². La pintura de tema histórico comienza con los *Trionfi di Cesare*, nueve telas que el italiano Andrea Mantegna pintó entre 1485 y 1505 y en el Barroco fue un género cultivado por grandes pintores, como Charles Le Brun, Rubens, Velázquez, Lucas Jordán, etc., que trabajaron para las monarquías más poderosas. También destacó durante el neoclasicismo, cuyo máximo exponente fue el francés Jacques-Louis David (*El juramento de los Horacios*, *Los lictores llevando a Bruto los cuerpos de sus hijos*, etc.), buen conocedor de los autores clásicos³. Durante la Revolución francesa y el siglo XIX los argumentos históricos, generalmente con héroes como protagonistas, fueron muy frecuentes en las academias. Tomando como modelo la Accademia Nazionale di San Luca en Roma, en 1648 se fundó en Francia la Académie Royale de Peinture et de Sculpture, que pronto, bajo el patrocinio del poderoso ministro Jean Baptiste Colbert y la

*Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación «Recepción e influjo de Pompeya y Herculano en España e Iberoamérica», (PGC2018-093509-B-I00, Ministerio de Ciencia, e Innovación/AEI/FEDER/UE) y en el proyecto “AGLAYA”, (ref. H2019/HUM-5714, Comunidad de Madrid y Fondo Social Europeo). Agradezco la atenta lectura que hicieron Matilde Conde e Isabel Rodríguez del mismo y las sugerencias de los evaluadores anónimos.

² Ettlínger 1967, 106-107, Martín Puente 2003, 2005a, 2005b, 20012, 2013a, 2013b, 2014, Pérez Ibáñez-Ortega Villaro 2005 y Ortega Villaro-Pérez Ibáñez 2005, 509-510.

³ Ettlínger 1967, 107-108.

dirección del pintor Charles Le Brun, asumió el control casi total del arte francés y se convirtió en la academia más importante e influyente en el arte de toda Europa. Además, hay que destacar la fundación de la Academia de Francia de Roma (en 1666), que permitía a los artistas más prometedores formarse en Italia en contacto con el arte antiguo y renacentista. Más tarde se crearon la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752), la Royal Academy of Arts (1768) y muchas otras. También hay que tener en cuenta la estrecha relación entre las importantes excavaciones que se estaban realizando en Herculano y Pompeya en esta época, las academias y los artistas, que estaban muy interesados por las propias ruinas y los hallazgos y en muchas ocasiones los plasmaban en sus obras. Incluso la propia ciudad de Pompeya, por su parte, sirvió de fuente de inspiración a la pintura de ambientación clásica del siglo XIX⁴.

Cicerón, un personaje tan polifacético y reconocido universalmente a lo largo de la historia, siempre despertó interés en distintos ámbitos⁵. En la Antigüedad, sus supuestos retratos lo representa lo hacen en su faceta de hombre de Estado⁶. Sin embargo, en la Edad Media se le retrata con mucha menos frecuencia declamando ante el público, como orador. Suele aparecer –por ejemplo, en las miniaturas de los manuscritos, en el pórtico de la Catedral de Chartres o en la sillería de la Catedral de Ulm– bien sentado *in cathedra* escribiendo, bien con un libro en la mano, bien junto a una mujer joven, que representa alegóricamente a la Retórica, bien conversando con algún amigo protagonista de un diálogo filosófico, es decir, en tanto que autor literario canónico o maestro de oratoria y retórica y con el atuendo típico de los doctores y eruditos de la época en que se realizan las obras de arte⁷. En los grabados de los libros impresos

⁴ Mortier 1974, 10; 18-19; Lévy 1981; Pevsner 1982, 23, 57, 104, Zalama 2005, 435-436; Osanna et al. (eds.) 2015; Osanna et al. (eds.) 2016.

⁵ Steel 2013.

⁶ Existe un gran debate respecto a la identificación de un busto de la Apsley House de Londres, pues hay dudas sobre la autenticidad de la inscripción “CICERO” que aparece en él. Sobre la cuestión, cf. Zanker 2001. Por otra parte, sabemos por el propio Cicerón (Cic. Pis. 25, 10) que Capua mandó erigirle a él mismo de bronce dorado porque lo consideraba su protector, pero no parece que se haya conservado.

⁷ Respecto a la iconografía de Cicerón en la Edad Media, cf. Lazzi 2000, Lazzi 2012 y Martín Puente en prensa. Excepcionalmente hay miniaturas que ilustran la traducción francesa del *De casibus virorum illustrium* de Boccaccio representando la decapitación de Cicerón en el capítulo consagrado a él en esta obra, en tanto que personaje histórico que destaca por sus valores morales (cf. manuscritos Rouen, BM, 1440, f. 213v y London, British Library, Royal 14 E V fol. 334).

más antiguos también se destaca esta última faceta y, por ello, a veces acompaña a Demóstenes o a Quintiliano.

La obra de Cicerón, que siempre se ha editado, traducido y estudiado, gozó de gran popularidad en el siglo XVII, y en especial en los siglos XVIII y XIX⁸. Además, despertó enorme interés en intelectuales de la talla de Montesquieu, Voltaire, Diderot, Rousseau, John Locke, David Hume, Edmund Burke, que lo admiraron y sintieron gran atracción por la unión de pensamiento y acción en su vida, de filosofía y retórica en su obra, de escepticismo y estoicismo en sus ideas⁹. Para los ilustrados, la figura de Cicerón representa un modelo de intelectual comprometido, de político patriota sin parangón. Es clave en la conformación de un republicanismo identificado con el amor a las instituciones y a las leyes que garantizan la libertad común, así como con la lucha ilustrada contra el absolutismo. En ese contexto, que llega a su plenitud en el siglo XIX, es muy citado el testimonio ciceroniano porque establece que el amor a la patria es la obligación moral principal del ciudadano honrado¹⁰. Del atractivo del orador latino también dan testimonio los estudios sobre Cicerón que se publican en el siglo XVII y en el XVIII y contaron con traducciones a otras lenguas: *Discours sur la comparaison de l'éloquence de Demosthène et de Cicéron* (1670) de René Rapin, *Histoire des quatre Cicerons* (1714) de François Macé, *Histoire de l'exil de Cicéron* (1725) de Jacques Morabin, *Observations on the life of Cicero* (1733) de George Lord Lyttelton¹¹, la exitosa obra *Life of Cicero* (1741) de Middleton¹², la *Vie de Cicéron* de Théophile Baudement (1840), *La conjuration de Catilina*, en *Études sur l'Histoire romaine* (1844) de Prosper Mérimée o el capítulo 51 de *Histoire des Romains* (1879-1885) de Victor Duruy¹³. También el conspicuo orador aparece como personaje en obras dramáticas como *Catiline: His Conspiracy* (1611) de Ben Johnson (traducida al francés por de La Place), *Catilina* (1748) de Crébillon, *Rome sauvée, ou Catilina* (1752) y *Le Triumvirat ou La mort de Cicéron* (1754) de Voltaire o *Catilina* (1848) de Alexandre Dumas¹⁴.

⁸ Ettliger 1967, 106-107; Grell 1993, 137-138; Fox 2013, 320-321 y Smith 2020: 101-106; 114 y ss. 127 y ss.

⁹ Sharpe 2015.

¹⁰ Duplá Ansuategui 2006, 161.

¹¹ Fox 2013, 329-331.

¹² Fox 2013, 331-335.

¹³ Smith 2020, 110-113.

¹⁴ Sharpe 2015: 229-332, Manuwald 2018.

Los incidentes importantes en la vida de Cicerón no solamente aparecen en la literatura, sino también en obras de arte, por ejemplo, las de James Sayers, Cesare Maccari, Nicolas-André Monsiau, Paolo Barbotti o Richard Wilson¹⁵. Estas y otras pinturas europeas de gran formato realizadas desde el siglo XVII hasta el XIX que se exponen aquí, a diferencia de las miniaturas en manuscritos, lo retratan como personaje histórico que protagonizó anécdotas o sucesos destacados en la historia de Roma y tuvo relación con otras personas famosas como César, Marco Antonio, Catilina, Ático, las dos Fulvias, Verres o Ligario. Por ello, los artistas pintan su intervención contra Verres o Catilina y en defensa de Ligario, el encuentro con su hermano Quinto en Túsculo planeando escapar a la proscripción, su asesinato o la profanación que Fulvia hizo de su cabeza, una vez decapitado¹⁶. En tanto que hombre culto, hay varias obras que lo muestran descubriendo la tumba de Arquímedes, cuando era cuestor en Siracusa y, en tanto que autor de una obra filosófica, un lienzo recrea el diálogo con su amigo y su hermano en una de su villa de Arpino. Frente a lo que sucede en la Edad Media, los retratos del cónsul en la pintura, al igual que sucede en la escultura, reflejan fielmente la indumentaria del siglo I a.C., tal y como se ve en las esculturas de la Antigüedad. Todos ellos son un indicio de la recepción de las *Tusculanas* y *Sobre las leyes* –o incluso de las *Verrinas*, las *Catilinarias* y *En defensa de Ligario*–, obras inspiran algunas pinturas de gran formato que vamos a ver, pero también de la *Conjuración de Catilina* de Salustio, de la *Vida de Cicerón* de Plutarco y de la *Historia romana* de Dion Casio¹⁷.

¹⁵ Trapp 1990; Trapp 2003, 384-404; Müller 2016, 124, 126 y Manuwald 2018, 21-22.

¹⁶ La escultura durante este periodo ofrece algunos retratos de Cicerón, pero lógicamente, por las limitaciones de esta disciplina respecto a la pintura, lo presentan solo, como hombre de estado o como orador. Así contamos con bustos del siglo XVII, como el que alberga el Château de Vaux-le-Vicomte, el del Museo Condé de Chantilly o el del Museo del Prado. Y con retratos de cuerpo entero en los siglos XIX y XX, como *Cicéron* (1803) de Jean-Antoine Houdon, en el Museo del Louvre; *Cicéron s'apprêtant à dénoncer la Conjuración de Catilina devant le Sénat* (1803-1804) de François-Frédéric Lemot, en Museo del Louvre; *Cicéron* (1866) de Justin-Chrysostome Sanson, en el Palacio de Justicia de Bruselas; *Cicéron* (1883) de Antoine-Félix Bouré, también en el Palacio de Justicia de Bruselas; *Cicéron* (finales del siglo XIX - principios del XX) de Karl Sterrer, en el Parlamento de Austria en Viena o *Cicéron* (1888 -1910) de Emilio Gallòri, en el Palacio de Justicia de Roma. A los que hay que añadir el busto de Cicerón (1799-1800) de Bertel Thorvaldsen. Incluso hay también monedas acuñadas con su cabeza, por ejemplo, la que realizó en 1650 Claude Warin, la de 1830 de Vincenzo Catenacci o la de 1846 de Mathias Vivier. En unos casos los artistas imitan los rasgos del busto realista hasta el cuello del s. I a.C. de un varón enjuto identificado con Cicerón que custodia la Galería de los Uffizi de Florencia. En otros recrean los rasgos del busto de la Apsley House de Londres, cf. nota 7.

¹⁷ Ettlinger 1967, 107, Smith 2020, 108-110.

En cuanto a la metodología, mostraré las pinturas agrupadas por temas, según la relación cronológica que tiene el episodio que retratan con la biografía del famoso autor latino, de modo que comenzaré por su cuestura en Sicilia y terminaré con la humillación de la que es objeto, una vez decapitado por orden de Marco Antonio. Dentro de cada grupo hablaré de cada pintura por orden de antigüedad y describiré los aspectos más destacados relativos a la iconografía de Cicerón. Por ejemplo, si el pintor lo presenta con aspecto juvenil o de hombre de edad más avanzada, guardando mayor o menor fidelidad hacia los textos y lo que conocemos de su biografía, etc. También señalaré qué otros personajes identificables aparecen (Catilina, Fulvia – la amante del senador Quinto Curio –, Fulvia – la esposa de Marco Antonio –, Ático, Marco Antonio, etc.), la mayor o menor importancia del marco arquitectónico, del paisaje y de las ruinas, etc.

2. Cicerón, siendo cuestor en Sicilia, descubre la tumba de Arquímedes

Cicerón hace una digresión en *Tusculanas*¹⁸ en la que cuenta cómo descubrió gracias a su conocimiento e intuición la tumba de Arquímedes, cuando en el 75 a.C. era cuestor de Siracusa, cuyos habitantes incluso

¹⁸ *Cuius [i.e. Archimedis] ego quaestor ignoratum ab Syracusanis, cum esse omnino negarent, saeptum undique et vestitum vepribus et dumetis indagavi sepulcrum. tenebam enim quosdam senarios, quos in eius monumento esse inscriptos acceperam, qui declarabant in summo sepulcro sphaeram esse positam cum cylindro. ego autem cum omnia conlustrarem oculis – est enim ad portas Agrigantinas magna frequentia sepulcrorum –, animum adverti columellam non multum e dumis eminentem, in qua inerat sphaerae figura et cylindri. atque ego statim Syracusanis – erant autem principes mecum – dixi me illud ipsum arbitrari esse, quod quaererem. Inmissi cum falcibus multi purgarunt et aperuerunt locum. Quo cum patefactus esset aditus, ad adversam basim accessimus. Apparebat epigramma exesis posterioribus partibus versicolorum dimidiatum fere, «Siendo yo cuestor, logré descubrir su sepulcro [sc. el de Arquímedes], desconocido para los Siracusanos, y cuya existencia ellos negaban, que estaba rodeado y cubierto por completo de zarzas y matorrales. Yo conservaba en mi memoria unos breves senarios, que según la tradición estaban grabados sobre su monumento, que indicaban que encima del sepulcro se había colocado una esfera con un cilindro. Mientras yo estaba recorriendo con la mirada toda la zona –pues junto a la puerta de Agrigento hay un gran número de sepulcros–, reparé en una columnita que apenas se elevaba por encima de los matorrales, en la que había la figura de una esfera y un cilindro. Yo dije de inmediato a los siracusanos –también me acompañaban las autoridades– que, según creía, aquello era exactamente lo que buscaba. Enviados muchos hombres con hoces, limpiaron y despejaron el lugar. Cuando se nos abrió un acceso al mismo, nos acercamos a la parte frontal del pedestal. Se veía una inscripción con las partes finales de los versos corroídas casi hasta la mitad» (Cic. *Tusc.* 5, 64-66, trad. A. Medina González.) También Plutarco (Plut. *Marc.* 17, 12) cuenta que Arquímedes pidió que pusieran en su tumba una esfera dentro de un cilindro.*

negaban que existiera. Hay numerosas obras que recogen el acontecimiento¹⁹. En estas obras veremos reflejado el interés de los artistas por la incipiente Arqueología, que aún carecía de metodología, y por los hallazgos.

2.1. Francesco Zuccarelli, *Cicerón descubre la tumba de Arquímedes*, 1747, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. [Fig. 1]

Zuccarelli cultivó en su pintura el retrato, los temas históricos, mitológicos y religiosos, el paisaje –en el que tiene influencia de Claude Lorraine– y otros géneros. Tuvo gran éxito en Londres y llegó a ser miembro de la Royal Academy of Arts²⁰. También fue elegido presidente de la Accademia di belle arti di Venezia. Este pintor influyó en Richard Wilson y en Joshua Reynolds. El erudito Francesco Algarotti, amigo del rey prusiano Federico II, instó a Zuccarelli a representar el episodio narrado en las *Tusculanas* con la mayor corrección histórica posible. En 1748, el rey compró el cuadro y lo colgó en una de sus habitaciones de invitados en Sanssouci (Potsdam). En esta pintura, en la que tiene gran importancia el paisaje, Cicerón, en el centro, muestra a dos autoridades de Siracusa la tumba que un operario ha dejado al descubierto, quizá junto con otros tres que están más atrás. Alrededor se ven ruinas de templos y la estatua de una diosa. Más alejado del espectador vemos otro grupo de hombres armados. Al fondo, está la ciudad. A partir de esta pintura Giovanni Volpato realizó un grabado que se conserva en el Palazzo dei Filippini (Lodi, Italia).

2.2. Martin Knoller, *Cicerón descubre la tumba de Arquímedes*, 1775, Colección privada en Mannheim, Alemania. [Fig. 2]

El pintor austríaco Martin Knoller estudió en Salzburgo y Viena y se especializó en frescos y retablos, pero, tras llegar en 1755 a Roma, donde recibió la influencia del neoclasicismo de sus maestros Winckelmann y Mengs²¹, se instaló definitivamente en 1793 en Milán y allí enseñó en la Academia de Brera. Excepto esta obra y *Dánae*, de temática mitológica, no debió de dedicarse a argumentos relacionados con la Antigüedad clásica.

¹⁹ Algunas han sido analizadas por Trapp 1990 y Trapp 2003, 384-404. Respecto a las referencias a la tumba en la literatura, cf. Simms 1990. La importancia de la propia tumba se pone de manifiesto en la pintura de Carl Anton Joseph Rottmann, *Syrakus-Grab des Archimedes* (1830, colección privada).

²⁰ Sobre las peculiaridades de esta institución, cf. Pevsner 1982, 128-130.

²¹ Sobre la importancia de Winckelmann y Mengs en el arte y su relación con las academias, cf. Pevsner 1982, 104-131 y Martínez Ruiz 2005.

En esta pintura, fiel al texto latino, mientras a la izquierda dos hombres están descubriendo la tumba, Cicerón, de pie en el centro de la escena, acapara todo el protagonismo. Su toga, de un blanco brillante, arroja luz a toda la obra, en la que predominan los colores oscuros, como si la escena estuviese sumida en la penumbra. Knoller plasma muy bien en un ambiente tranquilo, casi festivo, cómo el arpinate explica el hallazgo ante un grupo numeroso de personas asombradas que, situadas en la parte derecha del cuadro, contemplan cómo están descubriendo la tumba o lo miran a él (incluso un personaje parece dialogar con el cuestor). El escenario es en buena medida arquitectónico, aunque todo sucede en un bosque y hay un paisaje y una ciudad al fondo.

2.3. Thomas Christian Wink, *Cicerón descubre a los siracusanos la tumba de Arquímedes*, 1781. [Fig. 3]

Wink trabajó entre 1759 y 1760 en Augsburgo, uno de los centros de arte más importantes de los países de habla alemana en el siglo XVIII, y quizá frecuentó la Academia de la Ciudad Imperial. También en Múnich, donde tuvo importantes cargos. Sobre todo, cultivó el género religioso, pero también tiene una obra titulada *Diógenes y Alejandro Magno*.

Esta pintura parece influida por la composición de Knoller. Si bien este Cicerón no lleva toga blanca, sino de tres colores, y Wink lo retrata de edad avanzada, pues tiene poco pelo y absolutamente blanco. Por otra parte, la obra tiene mucha mayor luminosidad y movimiento. Por un lado, contemplamos un diálogo animado entre el cuestor y un personaje, por otro, los obreros, que no tienen un torso tan escultórico como los de Knoller, trabajan afanosamente. También tienen gran protagonismo la propia tumba y las ruinas de los edificios clásicos que se ven al fondo.

2.4. Pierre-Henri de Valenciennes, *Cicerón descubriendo la tumba de Arquímedes*, 1787, Musée des Augustins, Toulouse. [Fig. 4]

Valenciennes fue un escritor y pintor nacido en Toulouse. Entre 1769 y 1777 residió en Roma, donde estudió perspectiva. Allí, por un lado, recibió la influencia del paisajismo idealista de Nicolas Poussin, por otro, realizó estudios al aire libre que dan testimonio de una nueva sensibilidad respecto a la naturaleza y lo convierten en uno de los precursores del paisaje moderno. Su método consistía en pintar el paisaje al aire libre y realizar después, en el taller, una composición histórica. Precisamente con esta obra consiguió su recepción en la Académie royale

de peinture en 1787. Aun cuando el francés plasma el mismo acontecimiento que Knoller solo unos años después y es muy probable que conociera su pintura, lo resuelve de una manera totalmente distinta. Valenciennes opta por poner a menos personajes ocupando poco espacio en la escena, pues son solo la excusa que da título a la obra, ya que al artista le interesa más el paisaje, que es idealizado, de gran riqueza, con ciudad y montaña al fondo, y el tratamiento de la luz. Además, el hallazgo de la tumba transcurre en un bosque en la parte derecha del cuadro, mientras que en la parte izquierda hay otra escena: una joven parece llevar una ofrenda ante el altar de una diosa. Aunque el tema sea otro, las similitudes en el tratamiento llevan a pensar que en él hay influencia del paisajista Wilson y, en concreto, de su *Cicerón con su amigo Ático y su hermano Quinto en su villa de Arpino* (c. 1769-70). También es posible detectar la influencia de Claude Le Lorrain, autor de paisajes idílicos con temas antiguos, al que seguro que conocía Valenciennes. Más tarde el pintor realizó otra obra de historia de Roma, *Erupción del Vesubio ocurrida el 24 de agosto del año 79 bajo el reinado de Tito* (1813), en la que también predomina el paisaje.

2.5. Benjamin West, *Cicerón descubriendo la tumba de Arquímedes*, 1804, Yale University Art Gallery²². [Fig. 5]

El estadounidense Benjamin West recibió parte de su formación en Roma. Allí coincidió con Mengs, de quien, como Martin Knoller, recibió influencia, con Angelica Kauffman y con Scottish Gavin Hamilton. Sin embargo, en 1763 se instaló en Londres, donde los artistas buscaban crear una escuela nacional de pintura histórica con el apoyo de Jorge III y había una buena oportunidad para los pintores de este género. El monarca patrocinó al pintor y la fundación de la Royal Academy en 1768, de la que West fue presidente en 1792. Además, cuando vio su obra *Agripina desembarcando en Brindisi con las cenizas de Germánico*, realizada para Robert Hay Drummond, Arzobispo de York, le encargó pintar otro tema romano, la salida final de Régulo de Roma y le leyó el episodio de Livio. En 1769 expuso *La partida de Régulo* en la primera exposición de la Royal Academy. Solo West fue realmente capaz de producir una gran cantidad de pintura histórica, ya que disfrutó del patrocinio real permanente.

²² West tiene otra pintura con el mismo título (1797, colección privada) bastante similar. También conserva la Royal Academy un boceto preparatorio de esta versión.

El pintor de origen americano, que probablemente conocía las obras de Knoller y de Valenciennes sobre el mismo tema, ofrece una interpretación que está a medio camino entre ambas. En esta composición de gran complejidad da mucho más espacio al paisaje que el primero y más protagonismo a los personajes que el segundo. Por su parte, aquí el monumento funerario cobra más importancia en el conjunto de la escena que en los anteriores. El protagonista, Cicerón, ocupa el centro de la mitad derecha del cuadro y está cerca de la tumba, que está en el lateral. Destaca por su toga blanca y por el gesto, en el que West es maestro, se percibe claramente que está dando una explicación a un nutrido público dividido en dos grupos: cerca del cuestor están los prohombres de Siracusa y más atrás, en el lado izquierdo, una representación del pueblo. Al fondo aparece el Etna, quizá por influencia de las pinturas de esta época en las que aparece el Vesubio. Por otro lado, el pintor pone el foco, además, en dos de los operarios que están realizando el desbrozo, cuyos torsos al descubierto también tienen gran luminosidad. Esto demuestra el interés que hay en esta época por desenterrar restos arqueológicos.

2.6. Pierre Marie Gabriel Bouret, *Cicerón descubre la tumba de Arquímedes*, 1835. [Filg. 6]

Bouret, que estudió en la École nationale supérieure des beaux-arts de París, fundada en 1817, también destaca en esta composición el paisaje y la luz. Los personajes apenas están esbozados y tampoco está muy destacada la tumba. Cicerón de blanco en el centro muestra la tumba, que dos personajes sacan a la luz, a dos personajes, que representan a las autoridades. En primer plano se adivinan otros restos arqueológicos y al fondo humea el Etna.

2.7. Paolo Barbotti, *Cicerón descubre la tumba de Arquímedes*, 1853, Musei Civici di Pavia. [Fig. 7]

Paolo Barbotti, pintor nacido en Pavía, frecuentó de 1842 a 1855 La Civica Scuola di Pittura de esa ciudad y ganó dos veces el prestigioso Premio Frank con sendas pinturas de historia, pero no relacionadas con la Antigüedad. Este artista, que también cultivó la temática religiosa, expuso en 1849 en Roma y en 1856 en Milán. El médico Giuseppe Antonio Del Chiappa quiso que Barbotti cultivase una pintura de episodios históricos edificantes y fuerte valor moral, expresada con un lenguaje preciso en el dibujo y armonioso en los colores. Por ello le encargó dos

obras con Cicerón como protagonista. Una de ellas sobre el descubrimiento de la tumba de Arquímedes. La otra es *Cicerón y Catilina*. Del Chiappa era un amante del arte y un estudioso de Cicerón y tradujo al italiano la *Vie de Cicéron* de Théophile Baudement (París 1840)²³ bajo el título *Compendio della vita di M. Tullio Cicerone* (Milán 1858).

Esta interpretación del episodio quizá está inspirada en la obra de Knoller, pues en la composición el monumento, ya desbrozado, y los personajes tienen una disposición muy similar. Si bien aquí se da más importancia a la ruina (incluso hay hierba en los restos). De este modo aparece cerca de la tumba en primer plano un pico, herramienta fundamental para desenterrar restos, un obrero desnudo y de espaldas, que parece una escultura antigua, y más restos arqueológicos - quizá un sepulcro-. En primer plano la escena es muy colorista. Un Cicerón muy joven, con indumentaria blanca y roja, está en el centro en actitud de hablar, rodeado de personajes de todo tipo y edad, la mayoría a la izquierda muy atentos a sus explicaciones. Al fondo, en segundo plano, está el paisaje, que tiene mucha menos importancia que en algunas de las obras anteriores, es todo del mismo color que el cielo, azul claro grisáceo.

3. *Cicerón pronuncia las Verrinas (70 a.C.)*

Cayo Verres había obtenido el gobierno propretorio de la isla de Sicilia, provincia muy rica. Los sicilianos se arruinaron bajo su gobierno y sufrieron el saqueo de todas las obras de arte a manos de los agentes de Verres. Según cuenta Plutarco²⁴, cuando regresó a Roma en 70 a.C., a

²³ En esta edición de las obras completas con traducción al francés del arpinate, publicada bajo la dirección de M. Nisard, también se incluía una traducción al francés de la *Vida de Cicerón* de Plutarco en 45 páginas con numerosos comentarios de Amyot.

²⁴ Ἐθαυμάζετο μήτε μισθοὺς μήτε δῶρα προσιέμενος ἀπὸ τῆς συνηγορίας, μάλιστα δ' ὅτε τὴν κατὰ Βέρρου δίκην ἀνέλαβε. Τοῦτον γὰρ στρατηγῶν γεγονότα τῆς Σικελίας καὶ πολλὰ πεπονηρευμένον τῶν Σικελιωτῶν διωκόντων εἶλεν, οὐκ εἰπὼν, ἀλλ' ἐξ αὐτοῦ τρόπον τινὰ τοῦ μὴ εἰπεῖν. [...] Ἀναστὰς ὁ Κικέρων ἔφη μὴ δεῖσθαι λόγων, ἀλλ' ἐπαγαγὼν τοὺς μάρτυρας καὶ ἀνακρίνας, ἐκέλευσε φέρειν τὴν ψῆφον τοὺς δικαστὰς. [...]. Οὕτω δὲ τοῦ Βέρρου καταδικασθέντος, ἑβδομήκοντα πέντε μυριάδων τιμησάμενος τὴν δίκην ὁ Κικέρων διαβολὴν ἔσχεν, ὡς ἐπ' ἀργυρίῳ τὸ τίμημα καθυφειμένος. οὐ μὴν ἀλλ' οἱ Σικελιώται χάριν εἰδότες ἀγορανομοῦντος αὐτοῦ πολλὰ μὲν ἄγοντες ἀπὸ τῆς νήσου, πολλὰ δὲ φέροντες ἦκον, «Causaba admiración que no aceptara honorarios ni regalos por el ejercicio de la abogacía, sobre todo cuando se encargó del proceso contra Verres. Este había sido pretor en Sicilia y había cometido muchos delitos y, cuando los sicilianos lo denunciaron, Cicerón consiguió su condena [...] Cicerón se

petición de los sicilianos, Marco Tulio Cicerón le procesó por todas las atrocidades cometidas en la isla. Verres contrató para su defensa a uno de los más eminentes abogados de la época, Quinto Hortensio Hórtalo. Aunque intentaron retrasar el juicio hasta tener un tribunal favorable, Cicerón abrió el caso, aportó nuevas pruebas y testigos y abrió el juicio con una corta argumentación tan aplastante que Hortensio se negó a contestar y recomendó a su cliente que se exiliara voluntariamente para conservar sus propiedades. A raíz de este proceso comienza el reconocimiento al orador de Arpino. Solo he encontrado una representación pictórica de este proceso, aunque sirvió de inspiración a Edmund Burke y a Jonathan Swift²⁵.

3.1. Eugène Delacroix, *Cicerón acusa a Verres*, entre 1838 y 1847, Bibliothèque de l'Assemblée Nationale, Palais Bourbon, París. [Fig. 8]

Este pintor romántico, que comenzó su formación en 1815 con Pierre-Narcisse Guérin en el estilo neoclásico de Jacques-Louis David y Winckelmann y recibió la influencia de Théodore Géricault, estudió en el Lycée Impérial, donde recibió una buena educación, aprendió griego y latín y leyó, por ejemplo, a Horacio y Virgilio. Esta cultura le ayudó, sin duda, a representar en sus trabajos a Homero, Hesíodo, Ovidio, Aquiles, Orfeo, etc. Estuvo relacionado con la Académie des Beaux-Arts y la École des Beaux-Arts de París, aunque no consiguió ganar el Gran Prix de Rome. En 1822 apareció por primera vez en el Salón con *La barca de Dante* o *Dante y Virgilio en los Infiernos*, que el Estado compró. A partir de 1833 recibió numerosos encargos para decorar edificios públicos en París, como el Palais Bourbon y la Biblioteca del Palais du Luxembourg. En 1838 exhibió con gran éxito *Medea*. De tema relacionado con la Historia de Roma pintó, además, *La Justicia de Trajano*, *La muerte de Marco Aurelio* y dos pinturas tituladas *Ovidio exiliado entre los escitas*.

Delacroix decoró una cúpula con *El encuentro de Dante y Homero*, una cubierta de ventana con *Alejandro después de la batalla de*

levantó y dijo que no hacía falta pronunciar discursos: presentó testigos y les tomó declaración y, seguidamente, pidió a los jueces que emitieran su voto [...]. Condenado Verres de este modo, Cicerón que había fijado la multa en setecientos cincuenta mil, fue acusado de haber rebajado la tasación a cambio de dinero. Sin embargo, los sicilianos, agradecidos, cuando fue edil llevaron de la isla gran cantidad de productos y se los entregaron». (Plut. Cic. 7, 3-7 trad. J.M. Guzmán Hermida).

²⁵ Fox 2013, 322.

Arbelles y cuatro medallones que representan la Filosofía, la Teología, la Poesía y la Elocuencia²⁶.

Dentro de este último hay cuatro composiciones, *Numa y Egeria*, *Demóstenes arenga a las olas del mar*, *Licurgo consulta a la Pitia* y *Cicerón acusa a Verres*. En esta pintura, que destaca por el colorido, aparece Cicerón en el centro de espaldas al espectador, señalando enérgicamente con la mano derecha las obras de arte que dos hombres con el torso desnudo traen para mostrarlos al pueblo romano. El un escenario al aire libre, pero dentro de la ciudad y al fondo se divisan unas arcadas o columnatas que hacen esquina y una escultura.

4. Paseo de Cicerón por su villa de Arpino con su hermano y Ático antes del 52 a.C.

Plutarco (Plut. *Cic.* 6,8) nos informa de que el orador poseía, entre otras, un finca bastante extensa en Arpino, donde había nacido. Aquí sitúa Cicerón su tratado *Sobre las leyes*, que data del 52 a.C., en el que dialogan su hermano Quinto, su amigo Ático y él mismo (*Cic. leg.* 1, 1 y 2, 1-3).

4.1. Richard Wilson, *Cicerón con su amigo Ático y su hermano Quinto en su villa de Arpino* c. 1769-70, Ashmolean Museum, University of Oxford²⁷. [Fig. 9]

El gran paisajista galés Richard Wilson, que entre 1750 y 1757 vivió en Italia, fue uno de los fundadores de la Society of Artists of Great Britain y de la Royal Academy of Arts en 1768. Su paisaje se caracteriza por el sentimiento poético, la alusión literaria, la composición ordenada y una rica atmósfera. Cultiva también, no obstante, el género histórico y, en particular, le interesa la historia de Roma (*La citación de Cincinato*, *La partida de Régulo*, etc.).

Esta pintura²⁸, cuyo protagonista es el paisaje, evoca sus paseos por el campo mientras conversan y hablan de la belleza de este lugar, al que su autor escapa siempre que puede. El grupo de los tres hombres ocupa poco volumen en el lienzo. De ellos, el personaje que está en medio y viste de

²⁶ Hersey 1968, 395, 397; Geffroy 1903, 7, 16, 20, 25.

²⁷ Wilson Online Reference: P162. A partir de esta pintura William Woollett realizó un grabado que se conserva en el British Museum.

²⁸ También tiene dos obras con el mismo título que debió de pintar entorno a 1771. Una de ellas tiene la referencia P162A. La otra tiene la referencia P162B.

blanco es sin duda Cicerón, mientras los otros dos llevan indumentaria oscura. El que está más a la derecha tiene extendida la mano señalando a un árbol y bien podría ser Ático, pues este, justo al comienzo del tratado, señala a una vieja encina que identifica con aquella de la que Cicerón habla en su poema épico *Mario*, hoy desaparecido²⁹. Wilson denota una gran erudición con este tema novedoso en la pintura histórica, ya que, a diferencia de los acontecimientos que pintan el resto de autores aquí recopilados, no aborda ni un episodio impactante ni una anécdota llamativa bien conocidos por personas de cierta cultura. De este mismo artista es un óleo titulado *Cicerón conversando con una figura femenina en un paisaje de lago boscoso*, en el que no se sabe si la mujer podría ser su esposa, Terencia, o su querida hija, Tulia, quien murió al dar a luz, ni en qué lugar se encuentran³⁰.

5. *Cicerón pronuncia su discurso* En defensa de Ligario (46 a.C.)

5.1. Alexandre Denis Abel De Pujol, *La clemencia de César*, 1808, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts. [Fig. 10]

Abel de Pujol, miembro del Institut de Francia (que incluye l'Académie des beaux-arts), fue discípulo de Jacques-Louis David³¹. En 1811 obtuvo el *Prix de Rome* su obra *Licurgo presenta a los lacedemonios al heredero al trono*, lo que le permitió realizar una estancia en l'Académie de France à Rome³². También es autor de otras obras con la historia de Roma como argumento o de tema mitológico: *César yendo al Senado en las idus de marzo*, *La muerte de Británico*, *Agamenón y Menelao llorando la suerte de Ifigenia*, *La cólera de Aquiles*, etc.

²⁹ *Lucus quidem ille et haec Arpinatium quercus agnoscitur, saepe a me lectus in Mario: si enim manet illa quercus, haec est profecto; etenim est sane vetus*, «Ático: Aquel bosque y esta encina del pueblo de Arpino me son conocidos porque he leído a menudo de ellos en el Mario. Si sigue en pie aquella encina, es ésta sin lugar a dudas; verdaderamente es muy vieja» (Cic. *leg.* 1, 1, trad. C.T. Pabón).

³⁰ Se trata de la pintura que tiene la referencia P162D en el catálogo online.

³¹ Entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, la escuela de David fue una de las más influyentes con casi 400 pintores, escultores o grabadores. Sobre el poder de David, representante del neoclasicismo y gran cultivador de argumentos relacionados con Grecia y Roma, y su relación con la academia francesa, cf. Pevsner 1982, 133-138, 147 y Martínez Ruiz 2005.

³² Sobre los premios de las academias y en especial el premio que consistía en una estancia becada en Roma y significaba una experiencia plena, así como sobre las exposiciones académicas, cf. Pevsner 1982, 76-78, 119.

El lienzo, que da muestra del interés en esta época por la oratoria y por el personaje de César, recoge el preciso momento en que, de acuerdo con Plutarco (Plut. *Cic.* 39, 6-7)³³, Cicerón está pronunciando el discurso en defensa de Ligario, acusado de traición por haberse opuesto a Julio César en la Guerra en África, y menciona la Batalla de Farsalia, provocando que el destinatario del discurso se turbe y deje caer los papeles que tenía en la mano. El título parece bien elegido pues la clemencia de César es uno de los temas centrales de este discurso (Cic. *Lig.* 6 y 19). Pero lo cierto es que el pintor no logra retratar la turbación ni el temblor de César, que, sentado a la derecha, con corona de laurel, toga de senador, blanca con bordes de púrpura y *calcei senatori*, también rojos, es el protagonista. El vencedor de la guerra civil mira al espectador y, como únicos detalles de malestar, ha dejado caer el documento que tenía en la mano derecha y se le ha caído el pie izquierdo del escabel donde reposaba. Tampoco capta bien que Cicerón está pronunciando un gran discurso. El orador simplemente tiene los brazos abiertos en mitad de la escena entre César y Ligario, que mira a César sin reflejar ninguna emoción, a pesar de lo mucho que se juega con el discurso. Parece extraño que la defensa no se celebre en público, que estén solamente los tres personajes en un ambiente privado³⁴, en el que aparece del *scrinium* para los rollos de papiro sobre una mesita y un busto sobre un pedestal.

³³ Λέγεται δὲ καὶ Κοῖντου Λιγαρίου δίκην φεύγοντος, ὅτι τῶν Καίσαρος πολεμίων εἰς ἐγεγόνει, καὶ Κικέρωνος αὐτῷ βοηθοῦντος, εἰπεῖν τὸν Καίσαρα πρὸς τοὺς φίλους? «τί κωλύει διὰ χρόνον Κικέρωνος ἀκοῦσαι λέγοντος, ἐπεὶ πάλαι γε κέκριται πονηρὸς ἄνθρωπος καὶ πολέμιος;» ἐπεὶ δ' ἀρξάμενος λέγειν ὁ Κικέρων ὑπερφυῶς ἐκίνει, καὶ προῦβαινεν αὐτῷ πάθει τε ποικίλος καὶ χάριτι θαυμαστός ὁ λόγος, πολλὰς μὲν ἰέναι χροῶς ἐπὶ τοῦ προσώπου τὸν Καίσαρα, πάσας δὲ τῆς ψυχῆς τρεπόμενον τροπὰς κατάδηλον εἶναι, τέλος δὲ τῶν κατὰ Φάρσαλον ἀψαμένου τοῦ ῥήτορος ἀγῶνων, ἐκπαθῆ γενόμενον τιναχθῆναι τῷ σώματι καὶ τῆς χειρὸς ἐκβαλεῖν ἕνια τῶν γραμματείων. Τὸν δ' οὖν ἄνθρωπον ἀπέλυσε τῆς αἰτίας βεβιασμένος. «Se cuenta también que, cuando Quinto Ligario fue procesado porque había sido uno de los enemigos de César y Cicerón se hizo cargo de su defensa, César dijo a sus amigos: “¿Qué nos impide oír hablar a Cicerón después de tanto tiempo, puesto que Ligario está juzgado ya desde hace mucho como malvado y enemigo?”. Pero como, desde que empezó a hablar, Cicerón producía una grandísima emoción y su discurso proseguía matizado por el patetismo y admirable por su elegancia, el rostro de César cambió muchas veces de color y manifestaba todas las conmociones que iba experimentando en su alma; y finalmente, cuando el orador mencionó la batalla de Farsalia, César fue presa de una gran turbación, su cuerpo comenzó a temblar y dejó caer de sus manos algunos documentos. Así que se sintió forzado a absolver al acusado» (Plut. *Cic.* 39, 6-7, trad. C. Alcalde Martín).

³⁴ Todo lo contrario sucede en el dibujo *La sentencia de Ligario o Cicerón litigando delante de César* (1804) de Charles Meynier.

6. *Fulvia, amante del senador Quinto Curio, advierte a Cicerón de que se va a producir un complot antes del verano del 63 a.C.*

Antes de la denuncia contra Catilina que Cicerón pronunció en el Senado, hubo intentos previos de conjuras y de acabar con el senador. Sabemos que el autor de las *Catilinarias* escapó de la muerte en una de esas ocasiones gracias a que el senador Quinto Curio lo avisó enviándole a Fulvia³⁵, su amante, por Salustio³⁶ y por Plutarco³⁷.

6.1. Nicolas-André Monsiau, *Fulvia descubriendo a Cicerón la conjuración de Catilina*, c. 1827, Lille, Palais des Beaux-Arts³⁸. [Fig. 11]

Monsiau fue alumno de la Académie royale de Paris, donde tomó contacto con la Antigüedad. También estudió en la Académie de France de Roma, de 1776 a 1780, junto con David y Valenciennes. Tiene otros títulos relacionados con la época clásica, como *Filoctetes en Lemnos*, *Alejandro domando a Bucéfalo* –con el que entró en la Academia de París en 1787 como pintor de historia–, *Ulises de regreso a su palacio, tras haber dado muerte a los amantes de Penélope* (muy influido por David), *Zeuxis*

³⁵ Posadas 2011, 174 -175.

³⁶ *Igitur perterritis ac dubitantibus ceteris C. Cornelius eques Romanus operam suam pollicitus et cum eo L. Vargunteius senator constituere ea nocte paulo post cum armatis hominibus sicuti salutatum introire ad Ciceronem ac de improviso domi suae inparatum confodere. Curius ubi intellegit, quantum periculum consuli impendat, prope per Fulviam Ciceroni dolum qui parabatur enuntiat. Ita illi ianua prohibiti tantum facinus frustra susceperant*, «De manera que, mientras los demás eran presa del miedo y vacilaban, el caballero romano Gayo Cornelio ofreció su concurso, y entre él y el senador Lucio Vargunteyo planearon meterse esa noche, poco después, con hombres armados en casa de Cicerón, como para saludarle, y acribillarle en su propia casa de improviso antes de que reaccionase. Cuando Curio comprendió el enorme peligro que se cernía sobre el cónsul, por medio de Fulvia denuncia rápidamente a Cicerón la trampa que se preparaba. De este modo, se les prohibió a aquellos cruzar la puerta y resultó inútil el acto tan desmesurado que habían concebido» (Sall. *Cat.* 28, trad. B. Segura Ramos). También habla de que Fulvia divulgó la conspiración en Sall. *Cat.* 23, 3-4 y 26, 3.

³⁷ Οὐκέτι καρτερῶν τὴν μέλλησιν ὁ Κατιλίνας, αὐτὸς μὲν ἐκπηδᾶν ἔγνω πρὸς τὸν Μάλλιον ἐπὶ τὸ στράτευμα, καὶ Μάρκιον δὲ καὶ Κέθηγον ἐκέλευσε ξίφη λαβόντας ἐλθεῖν ἐπὶ τὰς θύρας ἕωθεν ὡς ἀσπασομένους τὸν Κικέρωνα καὶ διαχρήσασθαι προσπεσόντας. τοῦτο Φουλβία, γυνὴ τῶν ἐπιφανῶν, ἐξήγγειλε τῷ Κικέρωνι, νυκτὸς ἐλθοῦσα καὶ διακελευσαμένη φυλάττεσθαι τοὺς περὶ τὸν Κέθηγον, «Catilina, incapaz de seguir soportando el retraso, decidió salir él en persona al encuentro de Manlio y su ejército, mientras que a Marcio y a Cetego les encargó que armados con espadas, se dirigieran al amanecer a casa de Cicerón como si fueran a saludarlo y que se abalanzaran sobre él y lo mataran. Fulvia, una dama de noble alcurnia, fue por la noche a avisar a Cicerón de este complot y le recomendó que tuviera cuidado con Cetego y su acompañante» (Plut. *Cic.* 16, 1-2, trad. J.M. Guzmán Hermida).

³⁸ Este autor tiene además un dibujo con el mismo tema.

escogiendo modelos, Aspasia conversando con los hombres ilustres, Alejandro y Diógenes o enus y Eneas.

La tela muestra a Cicerón en su aposento en penumbra, a penas iluminado por una lámpara. Tenso por la visita inesperada que ha recibido en la noche, cuando escribía. En frente está Fulvia, que trae la cabeza bastante tapada, sin duda, para que no la reconociesen en el camino por el peligro que ello entrañaría. Ella está de pie, pero agachada en actitud de hacer una confidencia, revelar el nombre de los conspiradores, al dueño de la casa, que permanece sentado, para que salve su vida. Su rostro se aprecia mejor, gracias a la luz que lo ilumina. La gran oscuridad del cuadro representa muy bien la importancia de que esta misión se guarde en secreto y el gran riesgo que la visita conlleva para todos los actores.

6.2. Francesco Filippini, *Fulvia revelando a Cicerón la conjuración de Catilina*, 1870, Brescia, Musei Civici di Arte e Storia. Santa Giulia-Museo della Città. [Fig. 12]

Filippini se formó en el ámbito artístico de Brescia, en la Escuela de Pintura y Artes y Oficios y es catalogado como impresionista. Tras ganar dos veces el Premio Brozzoni, en 1870 participó de nuevo con *Fulvia*, pero su obra fue rechazada por haber destacado el encuentro dramático entre los dos personajes en detrimento del entorno histórico, como exigía la tradición académica. Por ello, abandonó la pintura hasta que recibió beca en 1876 para cursar estudios en la Academia de Bellas Artes de Brera. En 1880 volvió a abordar el tema histórico con *La muerte de Calígula* (después titulado *Vae tyrannis*).

En el interior de una vivienda, presumiblemente la de Cicerón, Fulvia de pie con péplum y de espaldas al espectador, habla con Cicerón, al que sí vemos de frente, también de pie y con toga. El Cicerón de Filippini, aparentemente más joven, parece entre sorprendido y turbado. Ella, que adelanta su mano derecha para indicar que está hablando, le da noticia de la conjura que se prepara. La indumentaria casi blanca de ambos da luz a un escenario muy oscuro e indefinido.

7. *Cicerón pronuncia las Catilinarias el 8 de noviembre del 63 a.C.*

Además de los discursos del propio orador, Salustio y Plutarco nos ha transmitido textos con la narración del momento en que Cicerón

pronuncia el primer discurso contra Catilina³⁹. Parece extraño que un episodio tan importante en la historia de Roma haya sido plasmado tan pocas veces en la pintura, no así en la escultura.

7.1. Paolo Barbotti, *Cicerón y Catilina*, entre 1841 y 1867, Musei Civici di Pavia. [Fig. 13]

El protagonista sigue siendo Cicerón, que aparece ataviado como en la otra pintura de Barbotti, pero su actitud es muy distinta, porque aquí tiene un antagonista, Catilina, más bien altivo y retador. En la mitad izquierda del lienzo, el orador, de pie en una tarima, señala con dedo acusador y rollo en la otra mano –como en algunas esculturas de cuerpo entero– al conspirador, también de pie en la parte derecha. El lugar no parece el Senado, como en el fresco de Maccari, ni el templo del que habla Plutarco, sino más bien una sala de juicios. En cualquier caso, el marco arquitectónico de la sala tiene gran relevancia, así como el que se vislumbra en el exterior de la misma, donde parece que se agolpan los senadores que no han podido entrar en la estancia. Algunos parecen turbados por los acontecimientos.

³⁹ Sall. *Cat.* 31, 4-8, *At Catilinae crudelis animus eadem illa movebat [...]. Postremo dissimulandi causa aut sui expurgandi, sicut iurgio lacessitus foret, in senatum venit. Tum M. Tullius consul, sive praesentiam eius timens sive ira commotus, orationem habuit luculentam atque utilem rei publicae, quam postea scriptam edidit. Sed ubi ille adsedit, Catilina, ut erat paratus ad dissimulanda omnia, demisso voltu, voce supplici postulare a patribus coepit, ne quid de se temere crederent [...]. Ad hoc male dicta alia quom adderet, obstrepere omnes, hostem atque parricidam vocare, «Por su parte, Catilina, con aquel espíritu cruel suyo, continuaba adelante con los mismos propósitos [...] Al final, bien para disimular, bien para exculpase si se le provocaba, se presentó en el senado. Entonces, Marco Tulio, ora asustado ante su presencia, ora llevado de la ira, dio un discurso brillante y útil al Estado, que después escribió y publicó. Mas cuando él tomó asiento, Catilina, que estaba preparado para disimularlo todo, con la cabeza gacha y la voz suplicante empezó a pedir a los padres que no creyensen nada a la ligera sobre él. [...] Como añadiese otros insultos a éste, todos lo abucheaban, llamándole enemigo del pueblo y parricida» (trad. B. Segura Ramos). Una mención muy breve leemos en Plut. *Catón* 22, 2 y una más extensa en la *Vida de Cicerón*, Προελθὼν δ' ὁ Κικέρων ἐκάλει τὴν σύγκλητον εἰς τὸ τοῦ Στησίου Διὸς ἱερόν, ὃν Στάτορα Ῥωμαῖοι καλοῦσιν [...]. Ἐνταῦθα καὶ τοῦ Κατιλίνα μετὰ τῶν ἄλλων ἐλθόντος ὡς ἀπολογησομένου, συγκαθίσει μὲν οὐδεὶς ὑπέμεινε τῶν συγκλητικῶν, ἀλλὰ πάντες ἀπὸ τοῦ βάρου μετῆλθον. ἀρξάμενος δὲ λέγειν ἐθορυβεῖτο, καὶ τέλος ἀναστὰς ὁ Κικέρων προσέταξεν αὐτῷ τῆς πόλεως ἀπαλλάττεσθαι, «Cicerón salió y convocó al senado en el santuario de Júpiter Estesio, que los romanos llaman Estátor [...]. Entonces fue también Catilina acompañado por los otros con intención de defenderse, pero ninguno de los senadores consintió en sentarse con él y todos se apartaron de su asiento. En cuanto empezó a hablar, lo abuchearon, y finalmente Cicerón se levantó y le ordenó que saliera de la ciudad» (Plut. *Cic.* 16, 3-6, trad. J.M. Guzmán Hermida).*

7.2. Cesare Maccari, *Cicerón pronuncia su discurso contra Catilina*, 1889, Palazzo Madama, Roma. [Fig. 14]

En agosto de 1880 Maccari fue nombrado académico de mérito no residente de la Academia de S. Luca. En 1881 ganó el concurso para la decoración del salón amarillo del Senado (Roma, Palazzo Madama), que requería un proyecto decorativo general con los acontecimientos más ilustres que tuvieron lugar en el antiguo Senado de Roma. Maccari hizo protagonistas de sus frescos a Apio Claudio el Censor, Marco Papirio, Atilio Régulo y a Cicerón, cuando pronunció su discurso contra Catilina.

En la parte izquierda del gran fresco, de pie, Cicerón pronuncia su discurso con majestuosidad. Siguiendo más el relato de Salustio, la mayoría de los senadores están sentados a la izquierda también, salvo los que ocupan toda la bancada más cercana a la pared y escuchan atentamente. Algunos lo miran con gesto de desaprobación. Catilina aparece sentado en la parte derecha, con toga blanca, como todos ellos, totalmente aislado en su asiento y lejos del resto. Está escuchando encorvado y cabizbajo, mientras toda la atención recae sobre él. El escenario, el Senado, es muy solemne. El orador, que en ese momento tenía 43 años, es retratado con el pelo blanco, como si fuera de avanzada edad, por el contrario, Catilina, de 45, parece un joven con cabello muy oscuro.

8. Marco Antonio manda asesinar a Cicerón

Son numerosas las fuentes que cuentan todo lo relativo a la proscripción, la ejecución de Cicerón y la profanación de su cadáver (Livio, citado por Séneca, Plutarco, Valerio Máximo, Quintiliano, Tácito, Veleyo Patérculo, Apiano y Dion Casio)⁴⁰. Vamos a subdividir este apartado en diferentes episodios.

8.1. Justo antes de su asesinato

8.1.1 Joseph Mallord William Turner, *Cicerón en su Villa de Túsculo* 1838-1839, National Trust, Ascott. [Fig. 15]

Turner, fue un pintor, grabador y acuarelista inglés, catalogado como romántico, que viajó mucho por Europa, Francia (estudió en el Louvre en 1802), Suiza, Venecia, Roma, etc. y cultivó diversos géneros y destaca por

⁴⁰ Perea Yébenes 2016, 89-93.

sus paisajes imaginativos y marinas turbulentas con una coloración expresiva. Uno de los pintores que influyó en sus primeras obras italianas fue Richard Wilson. Chubb⁴¹ sostiene que este óleo está inspirado en el de Wilson que antes hemos visto, aunque no comparto que Turner también se inspire en el diálogo *Sobre las leyes*. Dentro del género histórico antiguo hay que encuadrar también su obra *empestad de nieve: Aníbal y su ejército cruzan los Alpes*. Por otro lado, tiene muchas pinturas en las que retrata monumentos de la ciudad de Roma.

Esta obra nos ofrece en primer plano a la izquierda un mirador con árboles en el que charlan Cicerón y su hermano, ocupando muy poco espacio en la composición y mimetizados con un paisaje soberbio a plena luz del día. Dentro de la magnífica vista panorámica que nos ofrece Turner se ve, a media distancia, a la derecha, un valle, después Túsculo y más allá, al fondo, más valles a la izquierda y montañas a la derecha. Cicerón, vestido de blanco, tiene los brazos extendidos y elevados, como si estuviera hablando acaloradamente. A pesar de la calma y el sosiego de la estampa, es muy posible que este óleo plasme el doloroso momento en el que los hermanos acababan de saber que ambos están entre los nombres de senadores y caballeros condenados a muerte y a la confiscación de sus bienes que acaban de decidir, después de discutir acaloradamente, los triunviros Octavio, Lépido y Antonio⁴² y, en un intento desesperado para salvar su vida, proyectan ir a Astura, en la costa, desde donde podrían navegar hasta Macedonia para encontrarse con Bruto, de acuerdo con Plutarco⁴³, objetivo que finalmente no consiguieron, porque fueron asesinados antes. Este momento es cronológicamente anterior a la escena que recoge Perrier. Entre las fechas de ambas pinturas, Voltaire escribió *Le Triumvirat* ou *La mort de Cicéron* (1754), lo que denota el éxito de Plutarco y el interés por la vida de Cicerón en esta época.

⁴¹ Chubb 1981, 417-418.

⁴² Plut. *Cic.* 46, 2-5.

⁴³ Πραττομένων δὲ τούτων ὁ Κικέρων ἦν μὲν ἐν ἀγροῖς ἰδίοις περὶ Τοῦσκλον, ἔχων τὸν ἀδελφὸν σὺν αὐτῷ· πυθόμενοι δὲ τὰς προγραφάς, ἔγνωσαν εἰς Ἄστουρα μεταβῆναι, χωρίον παράλιον τοῦ Κικέρωνος, ἐκείθεν δὲ πλεῖν εἰς Μακεδονίαν πρὸς Βρούτον· ἤδη γὰρ ὑπὲρ αὐτοῦ λόγος ἐφοῖτα κρατοῦντος, «Mientras sucedía todo esto, Cicerón se encontraba en unos campos de su propiedad en Túsculo en compañía de su hermano. Cuando se enteraron de las proscripciones, decidieron trasladarse a Astura, a una finca que poseía Cicerón en la costa, y desde allí hacerse a la mar para encontrarse con Bruto en Macedonia, pues corría el rumor de que se había hecho fuerte allí» (Plut. *Cic.* 47, 1-2, trad. C. Alcalde Martín).

8.1.2. Jacques-François-Camille Clère, *La última noche de Cicerón*, 1853, Musée de la Chartreuse de Douai. [Fig. 16]

Pintor académico con una técnica precisa, Clère se dedicó a la pintura de historia y al retrato. Admirador de Eugène Delacroix, fue admitido para exponer en el Salón de Pintura de París en 1848 y obtuvo un Segundo Gran Premio de Roma en 1855⁴⁴ con una obra sobre el tema impuesto *César en la barca* o *La barca de César* y marchó a Roma, donde formó parte del grupo de artistas franceses creado en 1861 y conocido como Caldarrosti. A lo largo de su vida expuso en París y otras capitales en distintas ocasiones.

Cicerón aparece retratado sentado en su casa en la oscuridad de la noche escribiendo. Tiene el torso desnudo y la cabeza cubierta y mira para atrás, como si alguien le hubiera interrumpido y le estuviera hablando. El tenebrismo de la escena sugiere el duro trance por el que el personaje debe de estar pasando.

8.2. El asesinato de Cicerón el día 7 diciembre del 43 a.C.

También transmite Plutarco⁴⁵ que Marco Antonio mandó a unos verdugos a casa de Cicerón a darle muerte, pero él ya se había marchado. Estos se lanzaron en su busca y lo interceptaron cuando sus esclavos lo llevaban en litera y Herenio lo degolló cuando sacó la cabeza. El episodio no cuenta con muchas representaciones en el arte⁴⁶.

⁴⁴ Respecto a este premio, cf. nota 24.

⁴⁵ Ἐν τούτῳ δ'οἱ σφαγεῖς ἐπήλθον, ἑκατοντάρχης Ἐρέννιος καὶ Ποπίλλιος χιλιάρχος [...] ἀπελεύθερον δὲ Κοΐντου τοῦ ἀδελφοῦ, Φιλόλογον τοῦνομα, φράσαι τῷ χιλιάρχῳ τὸ φορεῖον κομιζόμενον διὰ τῶν καταφύτων καὶ συσκίων περιπάτων ἐπὶ τὴν θάλασσαν. Ὁ μὲν οὖν χιλιάρχος ὀλίγους ἀναλαβὼν μεθ'ἑαυτοῦ περιέθει πρὸς τὴν ἕξοδον, τοῦ δ'Ἐρεννίου δρόμῳ φερομένου διὰ τῶν περιπάτων ὁ Κικέρων ἦσθετο, καὶ τοὺς οἰκέτας ἐκέλευσεν ἐνταῦθα καταθέσθαι τὸ φορεῖον. Αὐτὸς δ'ὡσπερ εἰώθει τῇ ἀριστερᾷ χειρὶ τῶν γενεῶν ἀπτόμενος, ἀτενὲς <ἐν>εώρα τοῖς σφαγεῦσιν, ἀύχμοῦ καὶ κόμης ἀνάπλεως καὶ συντετηκῶς ὑπὸ φροντίδων τὸ πρόσωπον, ὥστε τοὺς πλείστους ἐγκαλύψασθαι τοῦ Ἐρεννίου σφάζοντος αὐτόν. Ἐσφάγη δὲ τὸν τράχηλον ἐκ τοῦ φορείου προτείνας, «Entretanto llegaron sus verdugos: un centurión, Herenio, y Popilio, un tribuno militar [...] junto con unos ayudantes [...] un liberto de su hermano Quinto que se llamaba Filólogo, le dijo al tribuno que llevaban su litera por los caminos sombreados en árboles en dirección al mar. Entonces el tribuno tomó consigo unos pocos hombres y corrió hacia la salida dando un rodeo mientras Herenio se lanzaba a la carrera por los caminos, y cuando Cicerón lo oyó acercarse, ordenó a sus esclavos que dejaran allí mismo la litera. Él, cogiéndose la barbilla con la mano izquierda, como acostumbraba, se quedó mirando fijamente a sus verdugos, con el cabello revuelto y el rostro cubierto de polvo y desencajado por la inquietud, de manera que la mayoría se tapó los ojos cuando Herenio lo degolló. Fue degollado cuando alargó el cuello fuera de la litera» (Plut. *Cic.* 48, 1-5, trad. J.M. Guzmán Hermida).

⁴⁶ Hay un grabado alemán de 1775 en el British Museum con este mismo tema. Dos miniaturas de sendos manuscritos del siglo XV, que recogen *Les Cas des nobles hommes*

8.2.1. François Perrier, *La muerte de Cicerón*, c. 1635, Bad Homburg, Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen. [Fig. 17]

Instalado en Roma antes de 1625, Perrier, obedeciendo la llamada que Richelieu⁴⁷ hizo a los artistas residentes en Roma para que regresaran, volvió a París, llevando consigo el gran arte decorativo barroco romano y el gusto por los efectos más dramáticos. Este artista, en el que se ha detectado la influencia de su contemporáneo Nicolas Poussin y es cofundador de la Real Academia de Pintura y Escultura, tiene numerosos trabajos de tema clásico. *La peste de Atenas* y esta pintura muestran episodios de la historia de Grecia y Roma, otras obras abordan episodios mitológicos (*El sacrificio de Ifigenia*, *La fragua de Vulcano*, *Venus pidiendo a Neptune que sea favorable a Eneas*, *Orfeo delante de Plutón y Proserpina*, *Acis y Galatea escondiéndose de la mirada de Polifemo*, etc.). Además, es autor de una publicación de grabados con las más valoradas piezas de la Antigüedad. De 1635 a 1645 regresó de nuevo a Roma, donde quizá pintó esta obra, que decoraría el "quinto Gran Salón" o "cuarto de los filósofos" del palacio del marqués Vincenzo Giustiniani⁴⁸ junto a otras tres con muertes de personajes virtuosos por culpa de tiranías.

*La muerte de Cicerón*⁴⁹ recrea el momento en que Herenio va a degollar al senador, siguiendo a Plutarco. La obra transmite gran violencia y dramatismo en una escena que involucra a bastantes personajes. Destacan, en primer plano, los hombres armados que van a dar muerte al cónsul, cuyos cuerpos parecen esculpidos, y en concreto el de la izquierda prácticamente desnudo. Cicerón está en el centro, sufriendo la violencia, gritando y tratando de zafarse de quien lo agarra por el cuello, pero aparece en penumbra. El paisaje, aún cuando todo sucede a campo abierto, es un elemento muy secundario.

et femmes, traducción de la obra *De casibus virorum illustrium* de Giovanni Boccaccio, uno de ellos perteneciente a la Biblioteca de Rouen (BM, ms 1440, f. 213v) y otro a la British Library (BL, Royal 14 E V f. 334) muestran la ejecución de Cicerón, según Dion Casio (47, 11, 1-2). En la miniatura del primero un centurión está a punto de degollar a Cicerón y la ilustración del segundo muestra a Cicerón decapitado y al centurión sosteniendo su cabeza con la lanza.

⁴⁷ Sobre la importancia de Richelieu en el nacimiento de la Académie Française cf. Pevsner 1982, 27.

⁴⁸ El marqués Vincenzo Giustiniani fue un aristócrata, intelectual, coleccionista y antigüedades y arte – poseía obras de Poussin y Claude Lorrain, que influyen en pintores cuyas obras se recogen en este trabajo (Salerno 1960, 25). Su colección se llevó a París entre 1804 y 1808 y, una vez vendida al Rey de Prusia, permaneció en Alemania.

⁴⁹ Macioce 2017.

8.3. Una vez decapitado Cicerón, Fulvia humilla su cabeza

Si Plutarco narra cómo un centurión y un tribuno militar buscan a Cicerón para darle muerte, es Dion Casio el que nos cuenta que, una vez decapitado, entregan su cabeza a Marco Antonio, quien la quería expuesta en público, pero antes de que lo hicieran, su esposa Fulvia⁵⁰, que le guardaba mucho rencor, la mancilla a la vista de todo el mundo⁵¹. Este suceso llamó poderosamente la atención de varios artistas⁵².

8.3.1. Gregorio Lazzarini, *La ira de Fulvia contra Cicerón*, c. 1692, Museumslandschaft Hessen Kassel. [Fig. 18]

El veneciano Lazzarini, que fue maestro de Tiepolo⁵³, permaneció casi toda su vida en Venecia y pintó diversas obras sobre la historia de Roma o de tema mitológico (cuatro *Historias di Escipión el Africano*, *Cleopatra maltratando al notario en presencia de César*, *Rapto de Elena*, *Muerte de Dido*, *Batalla de Eneas y Mezencio*, *El rapto de las sabinas*, *Orfeo destrozado por las bacantes*, etc.).

Esta composición dramática de dibujo claro y académico presenta con enorme tensión y violencia la escena que, según Dion Casio, protagonizó Fulvia. Lazzarini elige el momento en que la protagonista, que aparece de pie en el centro ataviada con ropa de colores claros y luminosos, agarra la cabeza del decapitado con la mano izquierda y con la derecha se desprende del cabello una horquilla para atravesar con ella la lengua de orador. Y lo presenta en un marco arquitectónico con una monumentalidad clásica. A diferencia del texto de Dion Casio, no

⁵⁰ Sobre Fulvia, la esposa de Antonio, cf. López Casado 2014.

⁵¹ Ὡς δ' οὖν καὶ ἡ τοῦ Κικέρωνός ποτε ἐκομίσθη σφίσι (φεύγων γὰρ καὶ καταληφθεὶς ἐσφάγη), ὁ μὲν Ἀντώνιος πολλὰ αὐτῷ καὶ δυσχερῆ ἐξονειδίσας ἔπειτ' ἐκέλευσεν αὐτὴν ἐκφανέστερον τῶν ἄλλων ἐν τῷ βήματι προτεθῆναι, [...] Ἡ δὲ δὴ Φουλουία ἔξ τε τὰς χεῖρας αὐτὴν πρὶν ἀποκομισθῆναι ἐδέξατο, καὶ ἐμπικραναμένη οἱ καὶ ἐμπτύσσα ἐπὶ τε τὰ γόνατα ἐπέθηκε, καὶ τὸ στόμα αὐτῆς διανοίξασα τὴν τε γλῶσσαν ἐξείλκυσε καὶ ταῖς βελόναϊς αἷς ἐς τὴν κεφαλὴν ἐχρήτο κατεκέντησε, πολλὰ ἅμα καὶ μιὰρὰ προσεπισκώπτουσα, «Y cuando les enviaron la cabeza de Cicerón (pues cuando huía fue apresado y degollado), Antonio, después de dirigirle muchos y desagradables improperios, ordenó que la colocaran en un lugar destacado [...]. Y Fulvia cogió la cabeza con las manos, antes de que es la llevaran, y, enfurecida con ella y escupiéndole, la colocó sobre las rodillas y abriéndole la boca le arrancó la lengua y la atravesó con los pasadores que utilizaba para el pelo, al tiempo que se mofaba con muchas y crueles infamias» (D.C. 47, 8, 4, trad. J. P. Oliver Segura).

⁵² Camilo Miola presentó en la Exposición Internacional de París de 1867 *Antonio, Fulvia y la cabeza cordada de Cicerón*, pero de esta pintura solo quedan hoy reproducciones en tarjetas de la época. De este pintor son también *Anacreonte y su paloma* (1863, Museo di Capodimonte) y *Plauto molinero* (1864, Napoli, Museo civico di Castel Nuovo).

⁵³ Respecto a la importancia de Tiepolo, cf. Martínez Ruiz 2005.

aparece Marco Antonio y Fulvia no tiene la cabeza sobre sus rodillas. En la pintura sí vemos a un niño que lleva la cabeza en una bandeja horrorizado, al centurión que ha traído la cabeza, cuyo cuerpo parece esculpido y casi desnudo, a la derecha, y a otras mujeres que contemplan lo que está sucediendo. Incluso parece que una de ellas, a la izquierda, ha intentado detener la profanación. Otros personajes en segunda línea observan sin hacer nada.

8.3.2. Francisco Maura Y Montaner. *Fulvia y Marco Antonio o La venganza de Fulvia*, 1888, Madrid. Museo Nacional del Prado, cedida al Museo Municipal de Bellas Artes de Tenerife. [Fig. 19]

Maura estudió en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y fue alumno del pintor Federico de Madrazo. Se dedicó sobre todo a temas costumbristas, al paisaje y al retrato. Como otros artistas españoles, primero en 1878 y más tarde en 1884, fue a ampliar su formación en la Academia de España en Roma junto a Ulpiano Fernández-Checa, pintor de temática histórica y autor de *Los últimos días de Pompeya* o *La ninfa Egeria dictando a Numa Pompilio las leyes de Roma* o *Entrada de los hunos en Roma*. Esta pintura, que fue mención honorífica en 1889 y con la que obtuvo una Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890, pertenece a su segunda estancia en Italia. No se sabe que pintara otras obras de tema histórico clásico.

En esta interpretación del episodio dado a conocer por Dion Casio –y que recuerda algunas pinturas en interiores de Alma-Tadema – todo transcurre dentro de una gran mansión con muchos personajes sentados⁵⁴. La escena es más sosegada y apacible que en *La ira de Fulvia* de Gregorio Lazzarini, pintor que muestra a una Fulvia iracunda y fuera de sí. Aquí la protagonista está de pie, acercándose a la cabeza que un esclavo trae en una bandeja y Marco Antonio, sentado, pero en el centro del cuadro. De ambos, por el color de su piel y su vestimenta, pero sobre to-

⁵⁴ Tenemos el testimonio del propio artista sobre la génesis de la obra, gracias a una carta que envía a su hermano (Pérez-Maura de la Peña 2018, 134): «Representa a Marco Antonio y a su mujer Fulvia, dando un banquete a unos amigos, cuando consuman el festín haciendo que se les presente la cabeza de Cicerón, enemigo, (como sabes), de la buena señora a quien tantas verdades había cantado, y por cuyo motivo le traspasó la lengua a la trucada cabeza [...] Como ves, a Fulvia no le pongo en la actitud con que le caracteriza la historia, sino que cuido evitar la parte repulsiva de la cabeza del gran Cicerón, pues como ves, se verá lo bastante, pero haré porque la mano vengativa de ella y la del esclavo que sostiene la bandeja donde descansa la cabeza cubran convenientemente la parte repulsiva de los despojos».

do de ella, parte la luz que ilumina toda la escena. El resto de los personajes están más en penumbra cuanto más alejados están de ellos. Los esposos se ríen. Él tiene una copa en la mano derecha y señala con la izquierda la cabeza, como mofándose. Ella se inclina con una horquilla en la mano derecha, que parece dispuesta a clavar al orador asesinado. No son piadosos ninguno de ellos, pero contienen su cólera.

8.3.3. Pavel Aleksandrovich Svedomsky, *Fulvia con la cabeza de Cicerón*, 1880⁵⁵, Museo estatal al aire libre de Historia y Arquitectura Pereslavl-Zaleski, Rusia. [Fig. 20]

Svedomsky estudió en la Academia de Artes de Düsseldorf y en Múnich, viajó por distintas ciudades europeas y en 1875 se estableció con su hermano en Roma. Participó en las exposiciones de la Academia de las Artes de San Petersburgo y en exposiciones internacionales. Cultivó diversos géneros, entre ellos el histórico y el mitológico (*Julia, la hija de Augusto, en el exilio, Messalina, Sócrates a las puertas de Jantipa, Dos mujeres romanas con pandereta y flauta, Medusa*).

Dado que llegó en 1875 a Roma y Maura pintó durante unos años de su segunda estancia en Roma la pintura de Fulvia, es muy posible que se conociesen y supiesen de sus respectivas obras, tan distintas en su planteamiento. En su obra *Fulvia* Svedomskij refleja a una mujer romana joven y rica (lleva flores en el pelo, un collar de piedras de colores, pulseras de oro, botas con cordones en los pies, etc.). Se muestra poderosa, pues adquiere protagonismo vengándose de Cicerón, ya decapitado. Tendida en el suelo con la mano sobre la cabeza cortada, por su rostro, parece ebria por la ira que se ha apoderado de ella un poco antes y la ha llevado a clavar sus horquillas en la lengua de Cicerón. En la pintura se detecta la influencia de los prerrafaelitas en los colores y el mobiliario (sofá con figuras talladas, mesa de mármol, colcha, piel en el suelo, jarrón de flores cerca de la cama...).

9. Conclusiones

Si bien hay muchos aspectos destacables de la biografía y la obra de Cicerón, las pinturas que hemos presentado lo retratan, sobre todo, en tanto que personaje histórico clave, es decir, más por haber pronunciado

⁵⁵ Según Perea Yébenes 2016, 94.

un discurso contra Verres o Catilina, que por haber escrito extraordinarias obras literarias. Muchas de estas pinturas plasman, basándose en la *Vida de Cicerón* de Plutarco, la *Historia de Roma* de Dion Casio, *La conjuración de Catilina* de Salustio, episodios relacionados con el peligro de muerte que corrió en ocasiones el político y con su asesinato: cuando le informan de que se prepara una conjura, cuando Marco y Quinto se enteran en Túsculo de que están en la lista de proscritos confeccionada por los triunviros, la decapitación misma o el momento en que Fulvia deshonra la cabeza del orador. Otras obras retratan al orador pronunciando algunos de sus famosos discursos o un paseo con su hermano y su amigo Ático, cuyas fuentes son varias obras del propio Cicerón, de Salustio o de Plutarco. Es un argumento muy recurrente el momento en que se descubre la tumba de Arquímedes, siguiendo sus indicaciones, cuando era cuestor en Siracusa, que él mismo cuenta en las *Tusculanas*. En la época en que se realizan estas pinturas era un motivo muy atractivo, dado el interés que despertaban las excavaciones arqueológicas, en especial las de Pompeya, que los pintores oficiales no se resistían a plasmar.

Las obras presentadas (la mayoría del siglo XIX, y, en menor medida, del XVIII y del XVII), pertenecen a diversos estilos (unas destacan el paisaje -muchas veces con ruinas-, otras los personajes; unas pinturas están en absoluta penumbra y otras en exteriores a plena luz del día, etc.). Muchos de los autores estuvieron vinculados con las Academias de arte europeas, trabajaron en Roma y otras ciudades de Italia, Francia, Alemania o Inglaterra, tuvieron influencia de Lorraine, Mengs, Winckelmann, David, etc., y mostraron interés por las excavaciones que comienzan en esta época. Incluso sabemos de las relaciones que existieron entre algunos de ellos (y es posible intuir que muchos otros se conocieron o fueron compañeros). Todas estas obras dan muestra del interés que despertaba la vida de Cicerón, el hombre de Estado, uno de los más importantes de la República romana, cuya obra también se editó y estudió profusamente en Francia en el siglo XVIII. Por otro lado, también dejan patente el enorme éxito de las *Vidas Paralelas* de Plutarco, y en concreto de la biografía del arpinate, que acompañaba algunas ediciones de su obra completa y, en menor medida, de la *Historia romana* de Dion Casio y la *Conjuración de Catilina* de Salustio. En todo caso, contribuyeron a que la fama de Cicerón aumentase entre un público que quizá no se leería a su obra.

Bibliografía

- Chubb 1981: W. Chubb, *Turner's "Cicero at His Villa"*, «Burlington Magazine» 123, 940, 1981, pp. 417-421.
- Duplá Ansuategui 2006: C. Duplá Ansuategui, *Cicerón en España (siglos XVIII-XXI): Reflexiones políticas e historiográficas*, «Ciceroniana» 12, 2006, pp. 161-179.
- Ettlinger 1967: L.D. Ettlinger, *Jacques Louis David and Roman Virtue*, «Journal of the Royal Society of Arts», 115/5126, 1967, pp. 105-123.
- Fox 2013: M. Fox, *Cicero during the Enlightenment*, en *The Cambridge Companion to Cicero*, Cambridge-New York, 2013, pp. 318-336.
- Geffroy 1903: Gustave Geffroy, *Les Peintures d'Eugène Delacroix à la bibliothèque de la Chambre des députés*, Paris 1903.
- Grell 1996: Ch. Grell, *Le modèle antique dans l'imaginaire du complot en France au XVIIe siècle*, en *Actes du colloque international organisé à Rome, 30 septembre-2 octobre 1993*, Roma, 1996, pp. 163-176.
- Hersey 1968: G.L. Hersey, *Delacroix's Imagery in the Palais Bourbon Library*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 31, 1968, pp. 383-403.
- Jaeger 2002: M. Jaeger, *Cicero and Archimedes' Tomb*, «The Journal of Roman Studies» 92, 2002, pp. 49-61.
- Lévy 1981: Maurice Lévy, *Les ruines dans l'art et l'écriture: esthétique et idéologie. XVII-XVIII*. «Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles» 13, 1981, pp. 141-158.
- López Casado 2014: R. López Casado, *Fulvia, corazón de consul*, 2014. https://www.researchgate.net/publication/308525927_FULVIA_CORAZON_D_E_CONSUL_1_Fulvia_consul_heart
- Macioce 2017: S. Macioce, *La Morte di Cicerone di Francois Perrier: indagini sull'iconografia secentesca*, en S. Albl, F. Lofano (eds.), *I filosofi antichi nell'arte del Seicento*, Roma 2017, pp. 161-170.
- Manuwald 2018: G. Manuwald, *Reviving Cicero in Drama: From the Ancient World to the Modern Stage*, London-New York 2018.
- Martín Puente 2003: Martín Puente, C., *La figura de César en las tragedias españolas del siglo XIX*, «CFC (L)» 23, 2003, pp. 227-248.
- Martín Puente 2005a: Martín Puente, C., *El drama y la novela históricos de tema romano en el siglo XIX*, en F. García Jurado (ed.), *La historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, Málaga 2005, pp. 317-338.
- Martín Puente 2005b: C. Martín Puente, *Nerón como personaje de tres tragedias españolas del siglo XIX*, «CFC (L)» 25, 2005, págs. 157-174.
- Martín Puente 2012: C. Martín Puente, *La Historia de Roma en la obra dramática de Ramón de la Cruz y Vicente Rodríguez de Arellano*, «CFC (L)» 32, 2012, pp. 347-360.

- Martín Puente 2013a: C. Martín Puente, *Las obras sobre la historia de Roma de Metastasio y sus traductores al español con especial atención al jesuita Benito Antonio de Céspedes*, «CIF» 39, 2013, pp. 187-204.
- Martín Puente 2013b: C. Martín Puente, *Ideología, teatro e historia de Roma: la “escuela de Comella”*, en F. García Jurado et al. (eds.), *La historia de la literatura grecolatina en España: de la Ilustración al Liberalismo (1778-1850)*, Málaga 2013, pp. 311-326.
- Martín Puente 2014: C. Martín Puente, *Notas para el estudio de la iconografía de Séneca en España*, en J.M. Baños et al. (eds.), *Philologia, universitas, vita: Trabajos en honor de Tomás González Rolán*, Madrid, 2014, pp. 579-590.
- Martínez Ruiz 2005: M^a J. Martínez Ruiz, *Los motivos clásicos en las artes figurativas*, en Signes Codoñer 2005, pp. 513-519.
- Mortier 1974: Mortier, R., *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève 1974.
- Müller 2016: G.M. Müller, Cicero, en P. von Möllendorff, A. Simonis, L. Simonis (eds.), *Figures of antiquity and their reception in art, literature and music*, Leiden-Boston 2016, pp. 119-127.
- Néraudau 1993: J.-P. Néraudau, *L'autorité de Cicerón de l'Antiquité au XVIIIe siècle*, Caen 1993.
- Ortega Villaro-Pérez Ibáñez 2005: B. Ortega Villaro-M^a J. Pérez Ibáñez, *Los motivos clásicos en la poesía y el teatro*, en Signes Codoñer 2005, pp. 509-510.
- Osanna et al. (eds.) 2015: M. Osanna, M.T. Caracciolo, L. Gallo (eds.), *Pompei e l'Europa (1748-1943)*, Catalogo della mostra, Napoli, 26 maggio – 2 novembre 2015, Milano 2015.
- Osanna et al. (eds.) 2016: M. Osanna, R. Cioffi, A. Di Benedetto, L. Gallo (eds.), *Pompei e l'Europa: atti del convegno : Pompei nell'archeologia e nell'arte dal neoclassico al post-classico*, Milano 2016.
- Perea Yébenes 2016: S. Perea Yébenes, *El día que murió Cicerón*, en G. Bravo, R. González Salinero (coord.), *Crisis en Roma y soluciones desde el poder*, Madrid-Salamanca 2016, pp. 83-100.
- Pérez Ibáñez-Ortega Villaro 2005: M^a J. Pérez Ibáñez-B. Ortega Villaro, *Los motivos clásicos en el teatro*, en Signes Codoñer 2005, pp. 440-446.
- Pérez-Maura de la Peña 2018: A. Pérez-Maura de la Peña, *Vidas en plenitud: Miguel, Bartolomé y Francisco Maura y Montaner*, «Memòries de la Reial Acadèmia Mallorquina d'Estudis Genealògics, Heràldics i Històrics» 28, 2018, pp. 111-138.
- Pevsner 1982: N. Pevsner, *Academias de arte: pasado y presente*, trad. de M. Ballarín [título original *Academies of Art. Past and Present*], Madrid, 1982.
- Posadas 2011: J.L. Posadas: *Mujeres en Salustio: estudio prosopo-histórico*, «Gerión» 29, 2011, pp. 169-182.

- Sharpe 2015: M. Sharpe, *Cicero, Voltaire, and the philosophes in the French enlightenment*, en W.H.F. Altman (ed.), *Brill's companion to the reception of Cicero*, Leiden-Boston 2015, pp. 329-356.
- Signes Codoñer 2005: J. Signes Codoñer et al. (ed.), *Antiquae lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid 2005.
- Simms 1990: D.L. Simms, *The trail to Archimedes's Tomb*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 53, 1990, pp. 281-286.
- Smith 2020: T.S. Smith, *Classical Rhetoric in English, 1650-1800: A Critical Anthology*, Leiden-Boston 2020.
- Steel 2013: C. Steel, *The Cambridge Companion to Cicero*, Cambridge – New York, 2013.
- Trapp 1990: J.B. Trapp, *Archimedes's Tomb and the Artists*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 53, 1990, pp. 286-288.
- Trapp 2003: J.B. Trapp, *Studies of Petrarch and his Influence*, London, 2003.
- Zalama 2005: M.Á. Zalama, *Las teorías estéticas*, en Signes Codoñer 2005, pp. 433-439.
- Zanker 2001: P. Zanker, *I ritratti di Marco Tullio Cicerone: visione, autorappresentazione, interpretazione*, en E. Narducci (ed.), *Cicerone. Prospettiva 2000, Atti del I Symposium Ciceronianum Arpinas*, Arpino, 5 maggio 2000, Firenze, 2001, pp. 16-58.

Fig. 1



2.1. Francesco Zuccarelli, *Cicerón descubre la tumba de Arquímedes*, 1747, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg.

<https://brandenburg.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=7342>

<https://brandenburg.museum-digital.de/singleimage.php?imagenr=16569>

Fig. 2



2.2. Martin Knoller, *Cicerón descubre la tumba de Arquímedes*, 1775, Colección privada en Mannheim, Alemania.

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Cicero_discovering_the_Tomb_of_Archimedes#/media/File:Martin_KnollerCiceroKnollerLarge.jpg

Fig. 3



2.3. Thomas Christian Wink, *Cicerón descubre a los siracusanos la tumba de Arquímedes*, 1781.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cicero_discovers_the_Grave_of_Archimedes.jpg

Fig. 4



2.4. Pierre-Henri de Valenciennes, *Cicerón descubriendo la tumba de Arquímedes*, 1787, Musée des Augustins, Toulouse.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Valenciennes, Pierre-Henri de -
_Cicero Discovering the Tomb of Archimedes.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Valenciennes,_Pierre-Henri_de_-_Cicero_Discovering_the_Tomb_of_Archimedes.jpg)

<https://www.augustins.org/fr/search-notice/detail/d-1962-1-cicero-b38e5>

Fig. 5



2.5. Benjamin West, *Cicerón descubriendo la tumba de Arquímedes*, 1804, Yale University Art Gallery.

<https://artgallery.yale.edu/collections/objects/53032>

[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:West, Benjamin -
_Cicero Discovering the Tomb of Archimedes 1797.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:West,_Benjamin_-_Cicero_Discovering_the_Tomb_of_Archimedes_1797.jpg)

[https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/cicero-discovering-the-tomb-
of-archimedes](https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/cicero-discovering-the-tomb-of-archimedes)

Fig. 6



2.6. Pierre Marie Gabriel Bouret, *Cicerón descubre la tumba de Arquímedes*, 1835.

[https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/pierre-marie-gabriel-bouret_cicero-decouvre-
le-tombeau-d-archimede_huile-sur-toile_1835](https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/pierre-marie-gabriel-bouret_cicero-decouvre-le-tombeau-d-archimede_huile-sur-toile_1835)

Fig. 7



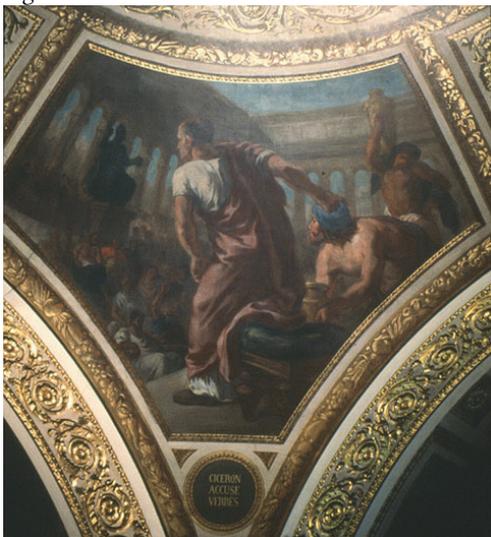
2.7. Paolo Barbotti, *Cicerón descubre la tumba de Arquímedes*, 1853, Musei Civici di Pavia.

<http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/F0060-00041/>

https://it.wikipedia.org/wiki/File:Cicero_discovering_tomb_of_Archimedes_%28_Paolo_Barbotti_%29.jpeg

<http://www.arte.it/calendario-arte/pavia/mostra-uno-uno-a-tu-per-tu-con-l-opera-paolo-barbotti-cicerone-scopre-la-tomba-di-archimede-33245>

Fig. 8



3.1. Eugène Delacroix, *Cicerón acusa a Verres*, entre 1838 y 1847, Bibliothèque de l'Assemblée Nationale, Palais Bourbon, París.

<https://www.assemblee-nationale.fr/14/evenements/delacroix/details/ciceron.asp>

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/National_assembly_library_cupola.jpg

Fig. 9



4.1. Richard Wilson, *Cicerón con su amigo Ático y su hermano Quinto en su villa de Arpino*, c. 1769-70, Ashmolean Museum, University of Oxford .

Fig. 10



5.1. Alexandre Denis Abel De Pujol, *La clemencia de César*, 1808, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts.

<https://webmuseo.com/ws/musenor/app/collection/record/4700?vc=ePkH4LF7w6yelGA1iKWJEikJRB8zjJDiaZodCkqz8nPAVTMsKABSvCz9>
<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/0638000017>

Fig. 11



6.1. Nicolas André Monsiau, *Fulvia descubriendo a Cicerón la conjuración de Catilina*, c. 1827, Lille, Palais des Beaux-Arts.

<http://pba-opacweb.lille.fr/fr/search-notice/detail/p-1022-fulvie-d-26ec7>

<http://www.artnet.fr/artistes/nicolas-andr%C3%A9-monsiau/fulvie-d%C3%A9nonce-%C3%A0-cicéron-la-conjuration-de-VCEeY3OpOqsHXzGM8u8IVg2>

Fig. 12



6.2. Francesco Filippini, *Fulvia revelando a Cicerón la conjuración de Catilina*, 1870, Brescia, Musei Civici di Arte e Storia. Santa Giulia-Museo della Città.

[http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/D0090-](http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/D0090-01002/?view=autori&offset=11&hid=1717&sort=sort_int)

[01002/?view=autori&offset=11&hid=1717&sort=sort_int.](http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/D0090-01002/?view=autori&offset=11&hid=1717&sort=sort_int)

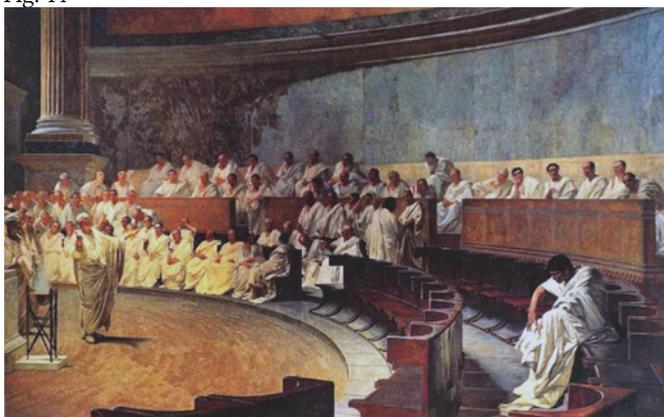
[http://www.lombardiabeniculturali.it/img_db/bcoa/D0090/2/l/1002_di01002.jpg.](http://www.lombardiabeniculturali.it/img_db/bcoa/D0090/2/l/1002_di01002.jpg)

Fig. 13



7.1. Paolo Barbotti, *Cicerón y Catilina*, entre 1841 y 1867, Musei Civici di Pavia.
<http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/F0060-00081/>

Fig. 14



7.2. Cesare Maccari, *Cicerón pronuncia su discurso contra Catilina*, 1889, Palazzo Madama, Roma.

Fig. 15



8.1.1 Joseph Mallord William Turner, *Cicerón en su Villa de Túsculo*, 1838-1839, National Trust, Ascott.

<https://www.artuk.org/discover/artworks/cicero-at-his-villa-at-tusculum-216764#>
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cicero_at_His_Villa_at_Tusculum.jpg

Fig. 16



8.1.2 Jacques-François-Camille Clère, *La última noche de Cicerón*, 1853, Musée de la Chartrreuse de Douai.

<https://webmuseo.com/ws/musenor/app/collection/record/2188>

Fig. 17



8.2.1. François Perrier, *La muerte de Cicerón*, c. 1635, Bad Homburg, Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen.

[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:La Mort de Cic%C3%A9ron -
_Fran%C3%A7ois_Perrier_-_Bad_Homburg.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:La_Mort_de_Cic%C3%A9ron_-_Fran%C3%A7ois_Perrier_-_Bad_Homburg.jpg)

<https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/00328736>

Fig. 18



8.3.1. Gregorio Lazzarini, *La ira de Fulvia contra Cicerón*, c. 1692, Museumslandschaft Hessen Kassel.

<https://altmeister.museum-kassel.de/32081/>

Fig. 19



8.3.2. Francisco Maura Y Montaner. *Fulvia y Marco Antonio o La venganza de Fulvia*, 1888, Madrid. Museo Nacional del Prado, cedida al Museo Municipal de Bellas Artes de Tenerife

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/fulvia-y-marco-antonio-o-la-venganza-de-fulvia/57182e77-a875-44fd-a948-059c66b509d6>

Fig. 20



8.3.3. Pavel Aleksandrovich Svedomsky, *Fulvia con la cabeza de Cicerón*, 1880, Museo estatal al aire libre de Historia y Arquitectura Pereslavl-Zaleski, Rusia.

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Svedomsky-Fulvia.jpg>

