

Como sucede con tantas otras imágenes, la que diseñó J. L. David para la recreación de Leónidas al frente de sus tropas en el paso de las Termópilas viene a ser, entre otras cosas, la traducción visible de sus inquietudes personales. Una especie de conjuro hacia los fantasmas que desde las extraordinarias circunstancias políticas y sociales que le tocó vivir, parecían perturbar sus últimos años. Una imagen en la que, recapitulando los procedimientos que desarrolló durante su notable carrera, es posible advertir, bajo los signos de una escena remota, las huellas del presente más pertinaz.

El caso es que el cuadro, muy representativo de los procedimientos académicos que David llevó a su apogeo, establece también un claro referente ante el cual habrían de manifestarse las propuestas vanguardistas que renovaron por completo los medios para enfrentar visualmente la realidad natural. Ante todo emprendía la construcción de un "tema" concebido mentalmente para la visualización de una idea y no la imagen como simple concreción de la experiencia sensorial. En consecuencia con el propósito tradicional de las imágenes, la pintura de David se constituye en el vehículo para materializar visualmente un acontecimiento histórico leído como el paradigma de un enunciado moral dominante. Porque no trata de reconstruir un hecho real sucedido más de 1000 años antes, algo de todos modos imposible, sino de expresar visualmente su sentido histórico. De esta manera, la imagen se convierte en el instrumento de una argumentación retórica que, bajo la luz de una concepción ideológica específica, traduce el suceso en drama y el drama, a su vez, en tragedia.

De acuerdo con este propósito los recursos técnicos utilizados, que tienen que ver, sobre todo, con la reconstrucción de todos los cuerpos y los objetos en el ámbito que determina el claroscuro, construyen las imágenes, fuera de la experiencia natural, en el espacio riguroso del conocimiento racional. Porque lo que la imagen muestra no es el testimonio de la mirada, sino aquello que la mente organiza para la justificación persuasiva de su propia experiencia vital.

### LA REVOLUCIÓN

Hacia 1814, Jacques-Louis David es un pintor plenamente consagrado, ese año termina, quince años después de iniciado, *Leónidas en las Termópilas* (Figura 1). No habrá de pintar ninguna obra importante más, sólo algunas escenas mitológicas y algunos otros retratos contemporáneos. A sus 66 años, la situación presente deja de preocuparle de manera que la monumental obra se convierte en una especie de testamento anticipado; la solución visual de las inquietudes políticas y artísticas que comenzaron a acosarlo 20 años antes, al escapar de la guillotina.

Por aquel entonces concibió ese cuadro que, habiendo sido comenzado en 1799, tendría que esperar a la terminación de los encargos napoleónicos para su conclusión. En esos años de finales de siglo, muy asustado

## La imagen del héroe

*Y he aquí que, en su medio, reaparece la Muerte, que es el más allá de la Victoria. Mas, otra vez, la Victoria la rechaza. Y la voz de la Muerte se ahoga bajo los clamores del júbilo...*

Alejo Carpentier

HÉCTOR MONTES DE OCA  
TECNOLOGÍA Y PRODUCCIÓN  
UAM XOCHIMILCO  
hejamovil@yahoo.com.mx

### Key words:

David  
Leonidas  
Robespierre  
Revolution  
Heroism  
Death

### Abstract

This essay tries to show how the elements that organize the painting "Leonidas in the Thermopilae Pass" (1814) by J.L. David, visually define a very concrete idea of heroism which, in the historical circumstances of its creation, also could be related to the revolutionary experience of the painter, specially in its relationship to Robespierre.

Palabras clave:  
David  
Leónidas  
Robespierre  
revolución  
heroísmo  
muerte

### Resumen

Este ensayo pretende mostrar cómo los elementos que organizan la pintura de J. L. David *Leónidas en el paso de las Termópilas* (1814) definen visualmente una idea muy concreta del heroísmo que, en las circunstancias históricas en que fue creada, también podría relacionarse con la experiencia revolucionaria del pintor, especialmente en su relación con Robespierre.



Figura 1. J. L. David, *Leónidas en el paso de las Termópilas*, óleo sobre tela, 1814. Fuente: *Art in America*, en vol. 78, núm. 5, Brand Art Publications, Nueva York, Mayo 1990.

al principio y profundamente desilusionado después por el desorden social generalizado, David había reorientado obligadamente sus reflexiones sobre los temas y personajes de la Antigüedad y sus relaciones con la sociedad. También, en consecuencia, sobre el origen, el desarrollo y la sobrevivencia de una civilización que, en aquel entonces, y en ese momento, se hallaba en grave peligro.

Para David, quien participó de modo activo en los acontecimientos revolucionarios derivados de la apertura de los Estados Generales en 1789, el año de 1799 representa el final de un largo y dramático proceso. Para ese plazo, una sucesión apresurada de acontecimientos lo han llevado desde los memorables momentos de sus 26 años, al obtener el prestigioso premio de Roma, hasta los más dolorosos y humillantes cuando, con grave riesgo de su vida, fue encarcelado durante varios meses.

Episodios que se inician antes de 1789, cuando sus convicciones y temperamento inicialmente reformistas, se manifestaron en su lucha contra el autoritarismo de la Aca-

demia francesa de la que él mismo formaba parte desde 1784. Una actitud que la Revolución radicalizó al extremo de vincularlo con el club de los jacobinos con quienes colaboró ampliamente.<sup>1</sup> Al comienzo del Terror, en septiembre de 1792, David fue elegido para la Convención Nacional; al siguiente año, formó parte, con Marat y Robespierre, de la pequeña mayoría que firmó, desde el tristemente célebre Comité de Salvación Pública, la muerte de Luis XVI y de muchos otros después.<sup>2</sup>

Sin duda, la conducta de David en aquellas circunstancias estuvo determinada en

gran medida por la cautivante personalidad de Robespierre y su impecable lógica revolucionaria. Un personaje a quien llamaban, con toda justicia, "El Incorruptible" y a quien David, en un arrebato de lealtad, ofreció "beber la cicuta" con él. Porque Robespierre era un hombre honesto, recto, casto, para nada cruel sino de hecho notablemente virtuoso, que encarnó, sin embargo, el aspecto más atroz de la Revolución, derramando sangre sin pasión, de buena fe, irónicamente, por las mismas razones de su propia, imperturbable y orgullosa, integridad. Porque su conducta asumía sin fisuras el propósito redentor de

<sup>1</sup> Como es sabido, el compromiso militante de David no sólo se manifestó en la ejecución de algunos muy notables cuadros de tema revolucionario sino que abarcó también el diseño de los trajes para diversos eventos partidistas como el Festival del Ser Supremo el 20 pradial (8 de junio de 1794), que Robespierre encabezó como Sumo Sacerdote.

<sup>2</sup> Como miembro de tal comité, David firmó cerca de 300 órdenes de arresto, la mayoría de las cuales derivaron en sentencias de muerte que incluyeron las de algunos personajes como el Duque de Noailles, que le había hecho diversos encargos. Desaprobando tal conducta, su esposa se divorció de él en marzo de 1794 retirándole la custodia de sus dos hijos. Aunque, después del Terror, hubo una reconciliación.

la Revolución “tan inmortal como la verdad, tan invencible como la razón” (Jordan, 1986: 57) legitimando el uso, incluso violento, de la fuerza, por el amor a la patria, a sus leyes y a la libertad.

Una especie de arrojo providente que otorgaba a sus instrumentos, voluntarios y conscientes —como el propio Robespierre desde luego— una sola certificación y recompensa: el martirio, el mismo sepulcro que desde siempre fue el único refugio que la historia reservó a la verdadera probidad. Una dura certificación que, sin embargo, no obtuvo la conducta de David porque, en última instancia, vino a salvarlo un mérito artístico que terminó por servirle de coartada.

Este aspecto trágico del devenir histórico, que involucró personalmente su comportamiento político, es por el que David se muestra especialmente acuciado. Quizá desde la experiencia de *El juramento de la cancha de tenis* (1791) que buscó ser un simple testimonio, pero en el que la insaciabilidad revolucionaria borró para siempre los rostros de los personajes en menos tiempo del que David dispuso para terminarlos. La misma velocidad de los hechos que estuvo a punto de acabar con él, en un proceso histórico por completo ciego a la posible utilidad de su oficio, el de pintor, por completo incapaz de modificar el rumbo de los acontecimientos.

De tal manera que en aquellos momentos en los que su propia actividad plástica se replanteaba —antes de que su enorme talento fuera nuevamente requerido por el poder revolucionario que Napoleón pretendía encarnar—, sus imágenes sólo aluden a lo que se arraiga, no en lo contingente o circunstancial, sino en la propia dimensión histórica trascendente sobre la que la misma Revolución buscó construir sus obras. Aquellas virtudes cuya descripción legitimaba su vocación como asimismo legitimó, quizá culposamente, su vida.

Este escenario es el que ofrece a David su tema. Después del llamado a la reconciliación que representaba en *Las sabinas* (1799) —pintado apenas salido de prisión—, el cuadro sobre Leónidas resume su interés por la historia y el arte clásicos y sus angustias sobre la situación de peligro en que se encontraba Francia. Todo ello determina la organización del grandioso e indiscutible episodio: el del héroe que dispone de su vida para diferir en lo posible el avance enemigo, única conducta válida frente a la adversidad, único recurso para legitimar una existencia y para salvar a un pueblo.

## EL EPISODIO HISTÓRICO

El interés de los persas por extender el dominio que ejercían sobre el litoral derecho del mar Egeo hacia la propia península del Peloponeso, se materializó el año 498 a.C. en la

célebre batalla de Maratón en la que el rey Darío fue inesperadamente derrotado por el general griego Milcíades. Diez años más tarde el hijo y sucesor de Darío, Jerjes, emprendió otra campaña mejor organizada, logrando reunir un enorme contingente que según Heródoto (Libro VII: 165): “secaba los ríos en que calmaba su sed”. Porque el ejército reunía nada menos que 2641610 combatientes “sin contar los criados, las tripulaciones, las mujeres, las concubinas y los eunucos, las bestias de carga y los perros”.<sup>3</sup> Después de un recorrido que rodeó el mar Egeo cruzando el Helesponto, se fueron acercando al corazón de la península en donde los griegos, buscando todo tipo de alianzas, apenas habían logrado reunir un contingente de poco más de 5000 guerreros que comandaba Leónidas, rey de Esparta y descendiente de Heracles. El lugar que los defensores eligieron para combatir fue el paso de las Termópilas.

El sitio era un estrecho desfiladero, de no más de 15 m de ancho en algunos sitios, entre las escarpadas montañas que domina el monte Etna y el mar del golfo de Malíaco, un lugar que limitaba Tesalia con la parte central de Grecia a unos 160 km de Atenas. Por su misma estrechez constituía un sitio idóneo para que un contingente reducido pudiera enfrentar en condiciones menos adversas a un ejército más numeroso.

De tal manera, a pesar de la enorme desigualdad numérica de las fuerzas, la valentía de los defensores permitió a los griegos infligir a los invasores sucesivas y costosas derrotas durante varios días hasta que el meliense Epialtes, esperando una buena recompensa, se ofreció para guiar a los persas por un pasaje en las montañas que les permitiría entrar a los griegos en el estrecho. Los griegos fueron advertidos a tiempo y Leónidas ordenó la retirada, pero él mismo y 300 lacedemonios decidieron permanecer, dispuestos a enfrentar al invasor hasta la muerte.

## EL MOMENTO ELEGIDO

Éste es el momento elegido por David para recrear aquel episodio, una vez conocida la traición, cuando los 300 se disponen para la batalla final. El propio David distribuyó un folleto explicativo de su cuadro entre los asistentes a la exposición de 1814 (Johnson, 1993: 139), en el que habla del escenario y los participantes. Ahí hace mención del sombrero pañero, un angosto camino que penetra

<sup>3</sup> Una cantidad que Heródoto (1982:191), agregando los criados y las tripulaciones de los barcos de transporte, eleva a 5 283 220 hombres. Cifra indudablemente exagerada que habría hecho del todo imposible su simple traslado y abastecimiento. Cálculos modernos han reducido esta cifra a 200000 entre y 300000 persas.

en las montañas enfrente del paso por el que, en la lejanía, discurren los ejércitos de Jerjes a los que habrán de enfrentar. En ese lugar Leónidas descansa sobre una roca en medio de su mesnada, meditando detenidamente en el inminente e inevitable desenlace. Agis, su cuñado, sentado cerca de Leónidas, aguarda sus órdenes. Dos jóvenes, en el extremo derecho, se lanzan a coger sus armas colgadas del árbol. Atrás de Leónidas un jefe, devoto del culto de Heracles, “protector de la civilización”, acompañado de un alto sacerdote organiza su grupo de soldados. El joven que ata su sandalia y el muchacho que abraza a su padre son parientes de Leónidas, a quienes éste trató de alejar de la batalla pero ellos se negaron (la carta que Leónidas les dio con sus órdenes yace al frente de su pie derecho). Un guerrero usa el mango de la espada para escribir sobre la roca en caracteres griegos un mensaje a su gente y a la posteridad. David traduce el mensaje como: *extranjero, ve y di a los lacedemonios que aquí caímos obedeciendo sus leyes*.<sup>4</sup> Cuatro amigos, entrelazados por los brazos, juran esta proclama de muerte, elevando sus coronas de flores. A la izquierda, en el primer plano, Eurýotas, un guerrero ciego que fue despedido, regresa guiado por su esclavo a compartir la suerte de sus compañeros. En el camino, a la media distancia, los esclavos con las mulas regresan a Esparta con los equipos e instrumentos usados en los sacrificios a Heracles y Afrodita cuyos altares se identifican en el primer plano. David escribió que las provisiones y los suministros y todo lo que no tiene que ver con la batalla es despachado porque “de aquí en adelante los espartanos no tienen nada que hacer entre los mortales, convidados como están a cenar con Plutón”.

Una escena que David reconstruye disponiendo con todo cuidado las posturas y los movimientos de todos los participantes, con el propósito manifiesto de hacer visible la devoción patriótica asumida y que resultó tan decisiva como la más brillante victoria. Una situación configurada mediante la disposición compositiva de los elementos que reconstruyen la escena, más allá de la anécdota, en el discurso visual de la representación misma que, como se ha repetido con frecuencia, expresa el triunfo moral que emerge tras la inminente derrota material.

## EL PODER DEL CENTRO

Como de inmediato resulta notorio, la composición se organiza una forma simétrica al-

<sup>4</sup> Una frase que según Heródoto (1982: 206) dictó Simónides después de la batalla, aunque David la incluye en una escena anterior para hacer más notoria la conciencia histórica que manifiestan los combatientes con su actitud.



rededor de la figura central de Leónidas cuya cabeza, incluso, ocupa el centro geométrico de todo el espacio (Figura 2). Es desde luego una posición dominante que ejerce sobre el conjunto un influjo completo. A partir de ahí se establecen las relaciones que caracterizan progresivamente la completa excepcionalidad del protagonista.

La estructura simétrica se establece, desde el eje medio, a través de formas interrelacionadas en un juego de equivalencias que no sólo dinamiza la rigidez del esquema sino que le otorga una significación específica.

De ese modo, la abertura a la izquierda, entre las dos paredes rocosas, es la ruptura más evidente del diseño y aunque la pared izquierda también encuentra su equivalente formal con la similar inclinación del tronco en el lado derecho, proporciona un suave movimiento de asimetría sobre el conjunto. Una situación que también tendría su equivalencia en el modo como la pared central, sobre la cabeza de Leónidas, oculta parcial-



Figura 2. Fuente: *Art in America*, en vol. 78, núm. 5, Brand Art Publications, Nueva York, Mayo 1990.



Figura 3. Fuente: *Art in America*, en vol. 78, núm. 5, Brand Art Publications, Nueva York, Mayo 1990.

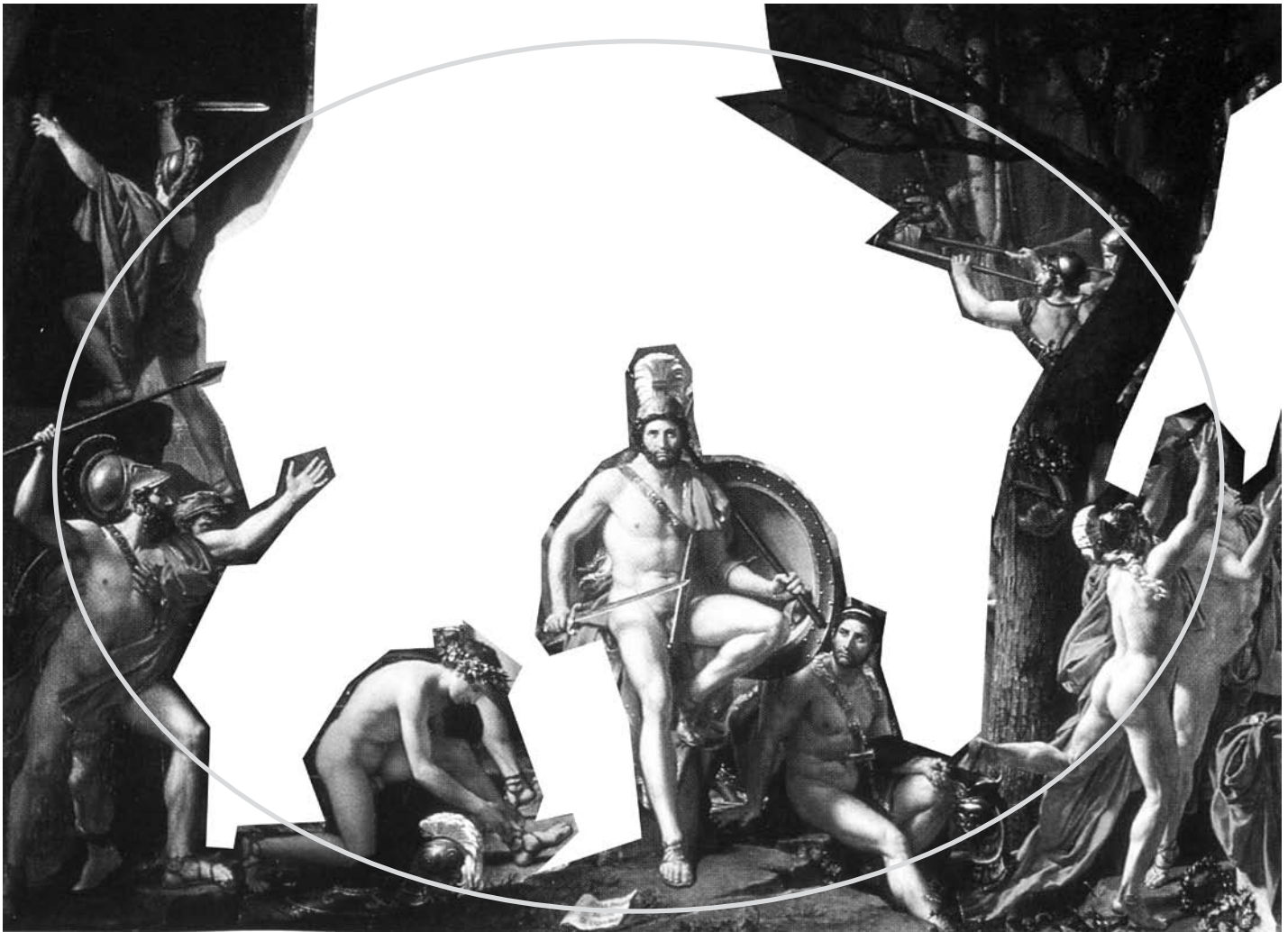


Figura 4. Fuente: *Art in America*, en vol. 78, núm. 5, Brand Art Publications, Nueva York, Mayo 1990.

mente el esquema simétrico del templo griego: una manera natural de romper con su carácter fuertemente emblemático.

Desde luego que las relaciones que se establecen en el escenario principal resultan más intrincadas.

El caso es que la figura de Leónidas en el centro determina la subdivisión del espacio pictórico, tanto en el sentido vertical, como en el horizontal. En la primera dirección se establecen dos franjas horizontales cuyo límite es precisamente la cabeza del protagonista, arriba de ésta se encuentran las dos paredes rocosas que señalan el estrecho paso de las Termópilas y dos formas dominantes en movimiento: la del soldado a la izquierda que con el puño de su espada graba la pared y, a la derecha, un árbol torcido detrás del cual se encuentran dos soldados tocando sus clarines. En el espacio intermedio, las formas ondulares de las montañas y los bordes de las paredes establecen un ritmo más mesurado que el de la franja de abajo.

En esa franja inferior, determinada por la propia extensión del cuerpo de Leónidas, existe un grupo en el centro bastante com-

pacto y dos formas a cada extremo claramente separadas del centro, por los altares a la izquierda y por el árbol a la derecha. Ambos extremos se distinguen de la parte central por la irregularidad gesticulante de sus formas que asimismo las emparenta con las figuras en los extremos de la franja superior. Dentro del grupo medio se encuentran, a ambos lados de Leónidas, dos figuras que, cerca del suelo, una hincada y sentada la otra, forman un triángulo con la figura protagonista (Figura 3). Vienen a afianzar la preeminencia del centro, ampliando su base de sustentación y desde luego acentuando la importancia de ese grupo mediante la construcción de un vértice ocupado por la cabeza del héroe.

La división del espacio en el sentido horizontal marca tres zonas bien diferenciadas: en los extremos izquierdo y derecho, las relaciones son uniformes por la similar ubicación de personajes arriba y abajo aunque éstos se hallan en direcciones encontradas. En el centro, una zona más amplia, el grupo homogéneo de la parte de abajo en contraste con la zona vacía de arriba, que se subdivide en

dos: la mitad izquierda abierta hacia el cielo y la mitad derecha cerrada por la roca.

Esa distribución en partes diferenciadas alrededor de un núcleo muy definido determina el significado compositivo de toda la imagen.

#### FRONTALIDAD E INMOBILIDAD

El centro se especifica no sólo por su ubicación sino por otros dos aspectos que lo distinguen especialmente. Uno de ellos es el de la frontalidad.

A diferencia de las diversas inclinaciones que muestran las otras figuras, el cuerpo de Leónidas se presenta de frente. Una situación que tiene que ver con la visión de la integridad y la plenitud, con el dominio manifiesto de todos los atributos físicos. En contraste, las distintas posturas de los individuos que lo rodean, ofrecen la imagen de lo incompleto, porque las sucesivas superposiciones sólo dejan ver una parte, mayor o menor, de los cuerpos, algunos de los miembros o, en el fondo, una fracción del torso o las cabezas. En el caso de los acompañantes más cercanos a Leónidas, abajo a ambos lados, el





Figura 5. Fuente: *Art in America*, en vol. 78, núm. 5, Brand Art Publications, Nueva York, Mayo 1990.

escorzo dificulta la visión plena de los cuerpos. Esta situación ofrece la diferencia visible de lo incompleto o inacabado junto a la idea de lo completo, lo terminado, lo pleno, lo contingente junto a lo necesario. La figura de Leónidas se presenta así, franca, sin ocultamientos, vuelta hacia afuera, rompiendo con la mirada el espacio pictórico en el que se encuentran confinados los demás personajes.

El otro aspecto que distingue a la figura principal es la inmovilidad. Como resulta evidente, incluso por la misma frontalidad mencionada, el cuerpo central resulta muy distinto por su contrastante inmovilidad respecto al movimiento de los otros cuerpos. Es la imagen misma de la serenidad dominando el tempestuoso escenario que se revuelve alrededor.

En este sentido la diagonalidad de los cuerpos también expresa un dinamismo emotivo que corresponde a la propia excitación del momento representado y que de inmediato hace visible el aplomo con el que Leónidas se dispone a conducir la diversidad anímica de los combatientes hacia un propósito plenamente determinado. De tal manera, la figura

principal es un referente sólido, estable, seguro y permanente en un entorno fluctuante, móvil, inestable, inseguro y cambiante. Un referente que, sin embargo, no ofrece una imagen pasiva por la propia disposición de los miembros del cuerpo: la pierna flexionada, el brazo que sostiene la lanza y el escudo, el otro que mantiene la espada por encima de su muslo y la visible y sosegada tensión de todos los músculos del cuerpo, transmiten la sensación del propio movimiento contenido, la potencialidad de un acto a punto de iniciarse.

Esta serie diversificada de tensiones y movimientos en el escenario, construye un acuerdo compositivo de cualidades casi coreográficas, especifica la condición dominante de Leónidas mediante la dirección y la velocidad del movimiento de conjunto.

### DOS CÍRCULOS EN MOVIMIENTO

De esa manera, la preeminencia del personaje central crece en la relación que mantiene con las figuras que literalmente lo circundan organizando un doble círculo a su alrededor.

El círculo exterior lo articulan las figuras que ocupan las cuatro esquinas de la composición y que David dispuso siguiendo un recorrido contrario a las manecillas del reloj (Figura 4). Como puede observarse, Euryotas, en la esquina inferior izquierda, camina hacia el centro acentuando, con el movimiento gesticulante de sus brazos y la lanza, la misma dirección hacia la derecha que complementan las dos figuras que, en el extremo opuesto, se dirigen hacia el árbol. En contraste, los dos personajes en el árbol, siguiendo el retorcimiento del tronco, reorientan la línea en la dirección contraria. De tal manera, la rama más gruesa, junto con los clarines y los brazos debajo de ella, señalan la dirección final del círculo exterior que termina con la figura del soldado que trepa desde los altares, hacia la pared rocosa que cierra el espacio en la esquina izquierda.

Entre los altares y el tronco del árbol, los cuerpos que rodean de cerca a Leónidas, conforman el círculo interior (Figura 5). Se trata de un grupo más homogéneo y cerrado que sigue también un recorrido similar al otro aunque con una gestualidad menos notoria.

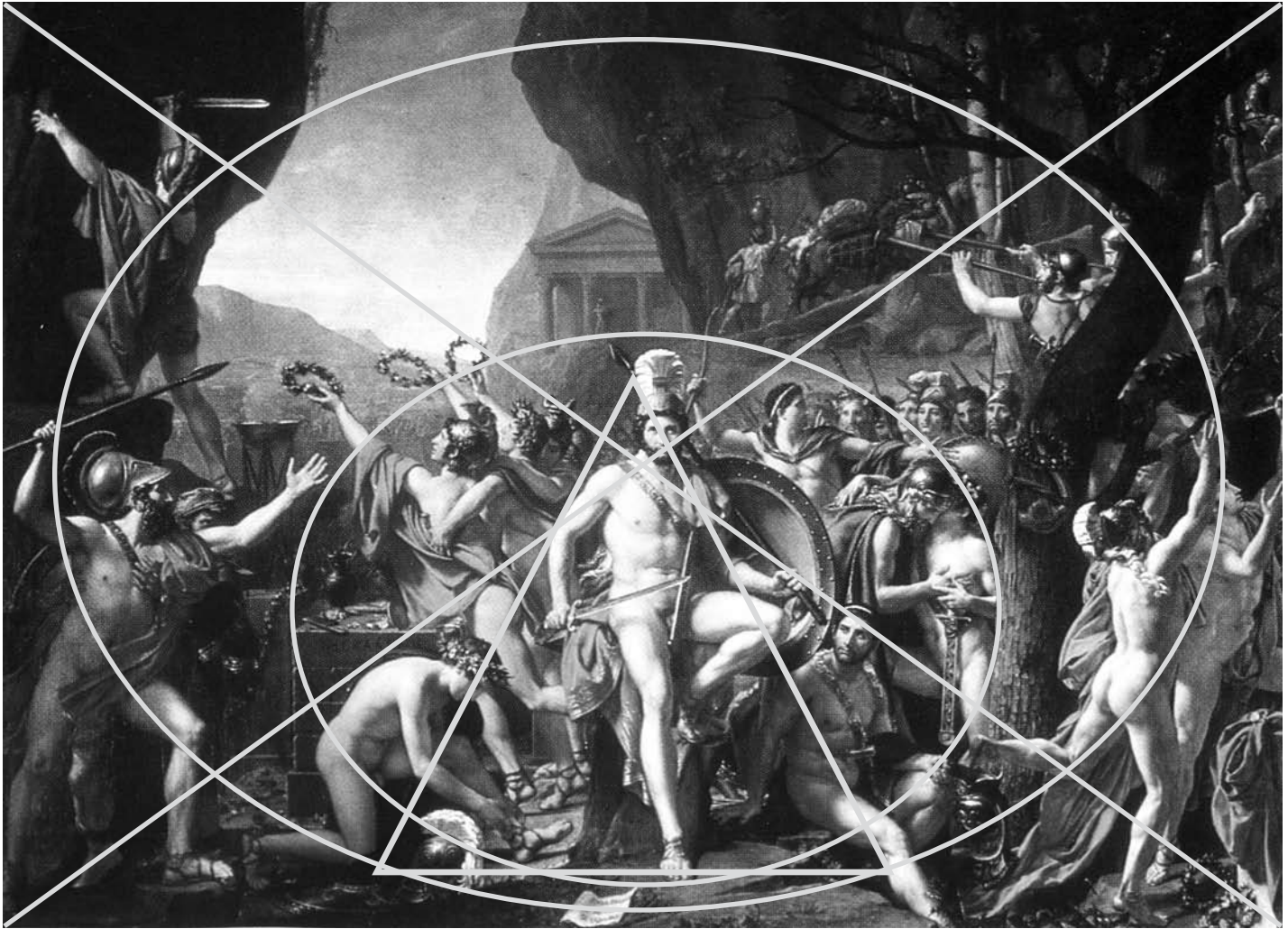


Figura 6. Fuente: *Art in America*, en vol. 78, núm. 5, Brand Art Publications, Nueva York, Mayo 1990.

Así entonces, al lado izquierdo de Leónidas, un joven inclinado hacia el centro se amarra las sandalias, mientras al otro lado Agis, sentido hacia la derecha, mueve su rostro en la dirección contraria, sugiriendo el cambio en la trayectoria que señalan los personajes de atrás. Ahí, más arriba, la pareja abrazada marca la transición del sentido con la oposición de sus cuerpos que, más al fondo, decide hacia la izquierda el tumulto de guerreros para que, cerrando este círculo, aparezcan tres soldados que, teatralmente, ofrendan sus coronas sobre el altar de los sacrificios.

De esa manera se establece una doble circulación alrededor del centro, siguiendo una misma dirección pero con intensidades distintas: un movimiento que acelera hacia fuera y decrece hacia el centro, hasta la inmovilidad tensa de Leónidas, eje inmóvil de toda la dinámica compositiva.

Todas estas distribuciones formales que desde el centro van interconectando con mucha precisión los distintos episodios del espacio pictórico en el ámbito más amplio de la trascendencia simbólica, son los que

caracterizan al protagonista, más allá de la reconstrucción anecdótica del episodio.

### LAS SIGNIFICACIONES COMPOSITIVAS

El primer recurso consiste en la disposición triangular de las tres figuras centrales que expresa la preeminencia del individuo ubicado en el vértice superior desde el que ejerce su dominio sobre los otros dos vértices inferiores. Es la visión de Leónidas como rey indiscutible. Sin embargo, las condiciones materiales en las que se manifiesta la subordinación, la igualdad de sus arreos y vestimentas, señala la virtual desaparición de privilegios: simplemente, el mejor entre iguales.

La posición frontal de Leónidas es otra circunstancia que lo distingue significativamente del resto de los guerreros. Limitados todos ellos por las contingencias del momento, ocupados en preparar la decisiva confrontación que se aproxima, adoptando todas las posturas que nos ofrece la diversidad visual de sus cuerpos, los soldados se encuentran encerrados en el espacio pictórico que describe sus esfuerzos, como en la

propia circunstancia histórica que va a determinar su destino. Por el contrario, su jefe, de frente, mirando directamente fuera de ese espacio constreñido, logra romper el cerco de los acontecimientos. Porque su mirada abarca un espacio que se encuentra más allá del que habitan todos los demás, un ámbito donde lo inmediatamente vivido encuentra su verdadera significación trascendente. Es la visión de un liderazgo que lo legitima como guía, en una capacidad visible para trascender lo inmediato y contingente, —el lugar y el momento de una batalla que enfrentó a los griegos y a los persas—, a través de una geografía planetaria e intemporal donde los hechos cobran su verdadera dimensión histórica.

La tercera caracterización tiene que ver con la contrastante inmovilidad de Leónidas en el centro del coordinado movimiento de los guerreros que lo circundan. Una disposición que expresa la energía de dos fuerzas contrarias: la que irradia del centro hacia la periferia y la que en ese mismo centro concentra todo el entorno.

Leónidas como centro inmóvil alrededor del que giran, gradualmente aceleradas, todas las figuras del cuadro. Como si la tensa inmovilidad de su cuerpo se fuera desdoblándose hacia el exterior para volver más notoria su potencia original, su propia fuerza en suspenso gradualmente transformada en la vitalidad progresiva de sus soldados. En sentido inverso, Leónidas como depositario, cuando la aglomeración externa se apacigua hacia dentro, reconcentrándose en un punto colmado de energía que se arroja todas las consecuencias de la acción. Es también, desde luego, la legitimación del liderazgo, como la suma de todas las voluntades y los esfuerzos cristalizados en un individuo excepcional, enormemente poderoso en su serenidad ecuánime y sapiente (Figura 6).

Pero toda la fuerza y el poder de Leónidas terminan por configurarse en la instancia que proporciona la actitud de su rostro que eleva sutilmente la mirada, más allá del territorio de los acontecimientos inmediatos, hacia otro ámbito propiamente trascendente e inmaterial. No es una mirada que exprese la religiosidad común porque la actitud decidida de su cuerpo es por completo ajena a la sumisión o el recogimiento. Es más bien la toma de una conciencia, el conocimiento pleno de un destino que no puede ser otro que el que les aguarda en el desigual enfrentamiento inmediato. Es por lo tanto, el conocimiento de un resultado adverso —la muerte—, pero sobre todo es la completa aceptación de ese destino, de un deber ineludible que asume en nombre de todos sus guerreros. El punto mismo de inflexión en el que toda la excepcionalidad individual como suma de lo colectivo, todo el poder y la fuerza concentrados, la valentía incluso, se transmutan en heroísmo. Un destino que, al ingresar en la conciencia, proporciona el grado supremo de la libertad. Porque entonces los actos mismos, cualquiera de ellos, se vuelven anécdota, material desechable, meras contingencias, porque lo verdaderamente necesario, trascendente e impostergable ha quedado determinado por la voluntad heroica. El supremo sacrificio que inutilizando la muerte y suprimiendo la derrota abre el camino a la inmortalidad.

¿Pensaba David en Robespierre mientras organizaba su cuadro? ¿En el incorruptible personaje abandonado por todos —por él mismo— a la hora de beber la cicuta? Porque el sepulcro, que se insinúa en la oscura grieta a los pies de Agis (que aguarda), nunca estuvo abierto a la indecisión de los privilegiados sino sólo a la generosidad incondicional de los verdaderos elegidos. Aquellos a quienes absuelve y legitima un acto, último y desaforado de libertad.

## BIBLIOGRAFÍA

- Heródoto, 1982, *Historias*, Nuestros Clásicos núm. 56, México, UNAM.
- Johnson, Dorothy, 1993, *Jaques Louis David. Art in metamorphosis*, Nueva Jersey, Princeton University Press.
- Jordan, David, 1986, *Robespierre*, Buenos Aires, Javier Vergara.
- Lefebvre, Georges, 1981, *1789: Revolución Francesa*, Barcelona, Editorial Laia.
- Nanteuil, Luc de, 1990, *David*, Londres, Thames and Hudson.
- Romero Best, Jorge, 1943, *Jacques Louis David*, Buenos Aires, Poseidón.