



LA ICONOGRAFÍA DE EPIDEMIAS A TRAVÉS DE BANKSY EN EL AÑO DE LA RATA DEL CALENDARIO CHINO

The Iconography of Epidemics through Banksy in the Year of the Rat of the Chinese Calendar

MARÍA ISABEL PÉREZ-RUFÍ¹, JOSÉ PATRICIO PÉREZ-RUFÍ²

¹ Universidad de Sevilla, España

² Universidad de Málaga, España

KEYWORDS

Art
Visual Arts
Banksy
Coronavirus
Epidemic
Bubonic Plague
Street Art

ABSTRACT

The main premise of this paper is based on the idea that Banksy adopts a historical iconography in the representation of the disease, adapted in language and format to the contemporary context of artistic production. Our aim is the observation and description of the evolution of an artistic theme with a certain iconography. This iconography is changing and adaptable to its historical context. We apply a critical analysis based on the consult of bibliographic references. The results conclude that the pandemic by Covid-19 finds in Banksy a paradigmatic creator of media art, or mediatized, connected to digitization of cultural production.

PALABRAS CLAVE

Arte
Artes visuales
Banksy
Coronavirus
Epidemia
Peste bubónica
Arte callejero

RESUMEN

Este artículo toma como premisa los presupuestos iconográficos historicistas asumidos por el grafitero Banksy a la hora de representar la enfermedad por Covid-19, que adapta al lenguaje artístico contemporáneo. El objetivo de este trabajo es el análisis del desarrollo en el tiempo de modelos iconográficos que se demuestran en constante evolución y adaptación a los diversos contextos históricos. Se aplica un análisis crítico basado en la consulta de referentes bibliográficos. Los resultados concluyen que la pandemia de Covid-19 encuentra en Banksy un creador arquetípico de arte mediático o mediatizado ligado a la digitalización de la producción cultural.

Recibido: 23/ 01 / 2023
Aceptado: 07/ 03 / 2023

1. Introducción

A lo largo de la historia las manifestaciones artísticas han cubierto unos objetivos funcionales que en ocasiones pasan a segundo plano debido a la evaluación técnica y estética que realiza la crítica de arte y su estudio histórico. Así, el arte muchas veces no responde a la libertad creativa del autor, como tiende a verse según la óptica actual. El arte, incluso en sus momentos y manifestaciones más brillantes, se ha debido poner al servicio del poder, convirtiéndose en herramienta de divulgación de ideas políticas, aunque también con intenciones didácticas, devocionales y documentales. Es decir, la creatividad artística responde frecuentemente a la necesidad de transmitir relatos y crónicas coetáneas, adquiriendo una función documental según se entiende hoy.

Ante hechos luctuosos tan extremos como una epidemia, el arte ha reaccionado numerosas veces observando directamente estos eventos desde puntos de vista críticos, piadosos o conformando una auténtica crónica de su tiempo, y abandonando los aspectos y formas más amables del arte para representar una realidad social que necesitaba expresarse con crudeza. Suele olvidarse que los mensajes de las creaciones artísticas durante toda la historia han tenido con frecuencia una funcionalidad en su razón de existir. Este olvido suele deberse a un sentido contemporáneo de relación con el arte basado en la emoción que despierta la obra, cuando no en la evaluación de las capacidades del artista y de su talento o en la búsqueda de los mensajes que intentan transmitirse. El arte ha debido subordinarse a los poderes, o bien ha cumplido con una función didáctica y divulgativa, como herramienta útil en la comunicación de mensajes. El arte también ha cumplido la función de convertirse en un medio de intermediación divina, al servicio de los intereses de la religión, además de ser un medio capaz de documentar los contextos históricos en los que se ha producido. Es de esta forma que la creatividad de los autores y autoras se ha subordinado en múltiples ocasiones a su funcionalidad como medio de comunicación de mensajes y como crónica de su contexto, logrando así lo que hoy día podría concebirse como una aplicación documental.

Codeseira del Castillo (2021, p. 22) sostiene que los artistas que representaron las epidemias de peste en Europa a lo largo de los siglos, como testigos de las mismas, expresaron a través de su obra «sentimientos de miedo, de angustia y de dolor», incluso si la presencia de la muerte se intelectualizó desde la reflexión. Según Kusminsky (2020), durante las pandemias que asolaron la Edad Media «el arte funcionó como vehículo de representación para grabar los sucesos ocurridos en la memoria colectiva. Trauma social, trauma colectivo» (p. 300); la herida social ocasionada por la reciente pandemia de coronavirus encuentra también en el arte contemporáneo un modo de expresión de la experiencia traumática.

En este sentido, Clark (2014) sostiene que más allá de la decoración, «el arte de la era de la peste utilizó símbolos nuevos (...) que transmitían mensajes para la gente, incluidos temas religiosos de consuelo, esperanza, ira y apaciguamiento, diagnóstico y tratamiento de la peste y posibles fuentes de infección» (p. 174). Ante la ausencia de investigaciones científicas que expliquen la expansión de la peste, los artistas representaban las que consideraban sus causas, llegando a culpar de ello a los judíos con frecuencia, cuando no la entendieron como un castigo de origen divino o como el inicio del Apocalipsis (Clark, 2014). Marshall (1994) afirma que, para los fieles contemporáneos a la peste, «las imágenes eran un medio eficaz de protección, ritualmente activadas y manipuladas en un proceso de negociación y de persuasión confiada al poder celestial» (p. 529).

Frau (2020) señala entre las funciones de las representaciones de las pandemias en el arte no sólo la documental, la de señalamiento de las causas o la de instrumento para su exorcismo, sino también el acercamiento morboso del artista a la enfermedad, al mal físico y a la fragilidad humana desde una distancia que le permite mantenerse ileso.

La prosopopeya que acompañó al arte y la cultura en general en tiempos de muertes masivas por enfermedades contagiosas parece quedar en segundo lugar en las manifestaciones artísticas de la pandemia del 2020: la cultura se pudo reducir al mero entretenimiento de forma peligrosa, incluso podría sentirse como un sospechoso precedente de cara al futuro si la cultura terminase reduciéndose a un mero espectáculo de entretenimiento y ocio. Sin embargo, en cuanto a la representación de la pandemia más reciente en las artes gráficas y el arte en general, apunta Frau (2020), aún es pronto para poder decir «cómo afectará este coronavirus, también conocido como Covid-19, a la creatividad artística del siglo XXI» (p. 146).

Durante los meses iniciales de la pandemia de Covid-19 e inmediatamente después de los confinamientos de la población que se realizaron en muchos países, aparecieron diversas manifestaciones artísticas, entre las que se encuentra las intervenciones del famoso grafitero Banksy. Siendo uno de los fenómenos más reconocibles de la cultura pop actual con un discurso «crítico» apto para masas y para una sociedad de *instagramers*, devolvió a la actualidad uno de sus motivos más icónicos, la rata, utilizada ahora con un punto de vista juzgador y cierta carga irónica. De aquí resultaría una revisión actual de la expresión artística en su relación con la enfermedad y con las pandemias y, de forma más concreta, con la epidemia de coronavirus Covid-19, que Banksy pone en relación con las plagas históricas de peste desde una perspectiva contemporánea.

Este artículo no tiene por objetivo la valoración crítica de la producción gráfica de Banksy, sino que más bien trata de observar el desarrollo evolutivo de un tema iconográfico que cambia y se amolda a la realidad, a pesar de que hemos comprendido que la realidad de la muerte permanece inalterable a lo largo de la historia, tras las epidemias de peste que asolaron Europa. El objetivo propuesto por este trabajo es identificar una posible relación entre las creencias sociales durante varios siglos y la evolución de la ciencia en la representación plástica de las epidemias en diferentes disciplinas artísticas a lo largo del tiempo.

La evolución de la relación arte/enfermedad ofrece un ejemplo muy reciente en las creaciones de Banksy al servirse de un símbolo de la pandemia como es la imagen de la rata, roedor que fue el principal vector de contagio de la peste, según llegó a conocerse en el siglo XX. Justamente es en 2020, en el año de la rata del calendario tradicional chino, cuando se expandió por todo el mundo una enfermedad de la que se supuso que tuvo su origen en China y que va a compartir, gracias a los grafitis de Banksy, a la rata como «metáfora plástica».

Este trabajo mantiene, como hemos apuntado, la hipótesis de que la evolución en la representación iconográfica de las pandemias ha cumplido, por una parte, una función documental, al tiempo que ha aludido a aspectos místicos o religiosos, habida cuenta de la ausencia de criterios científicos o médicos que pudieran explicar la expansión de enfermedad y muerte durante siglos. Las creencias religiosas o supersticiosas son sustituidas a partir del siglo XX por otras de naturaleza científica a la hora de representar la pandemia, de donde resultan los grafitis de Banksy, como efímera y mediática representación paradigmática de la expresión artística (y también documental) en un contexto contemporáneo. La rata se convertiría así en un motivo icónico a la par que metafórico del conocimiento científico del siglo XX sobre las pandemias de peste.

En este caso, la metodología que se ha aplicado para la consecución de los objetivos propuestos parte del análisis de las obras artísticas como base documental para abordar la revisión bibliográfica desde una postura crítica. Se hace uso, pues, de la literatura académica y de referencias bibliográficas en general, tanto impresas como digitales, que ofrecen información que creemos relevante acerca de obras artísticas de nuestro interés, pues no pretende este ser un compendio de obras de arte con temática que giren en torno a la enfermedad epidemiológica. Aunque existe una amplia literatura académica que trata el arte desde un punto de vista médico, son muy limitados los estudios específicos sobre la relación del arte con las sucesivas epidemias históricas. A este respecto destacan las publicaciones de Marshall (1994), León Vegas (2010) o Boeckl (2020), además de la importante referencia de Crawford (1914). Ha de apuntarse, no obstante, que la reciente pandemia ocasionada por la Covid-19 ha procurado la renovación del interés de la investigación académica hacia la relación entre arte y enfermedad a lo largo de la historia (Friedlaender & Friedlaender, 2020; Quilan, 2020; Barker, 2021; May, 2021), para concluir estos estudios en el contexto contemporáneo (Boeckl, 2020; Radermecker, 2021; Lakh *et al.*, 2021).

Entre los estudios que han tratado la asociación entre el arte y las epidemias a lo largo de la historia, merece ser destacado el de León Vegas (2010), que afirma, en concreto acerca de la pintura, que «además de hacerse eco» de desastres como pandemias, «constituye una de las fuentes más interesantes para aproximarse a la interpretación dada a los mismos por las distintas sociedades, dejando entrever datos de rigor histórico, así como elementos englobados dentro del complejo mundo de las mentalidades» (p. 223). En un sentido similar, Castañeda (2021) estudia «la apreciación a través del arte de las pinturas y repercusión de las pandemias en las obras de los grandes maestros en la historia de las crisis sanitarias» (p. 9) para concluir que las representaciones pictóricas suponen una

«expresión de gran trascendencia cultural, al reflejar con fidelidad vivencias de acontecimientos históricos de gran trascendencia sanitaria, social y económica» (Castañeda, 2021, p. 14).

2. La relación entre peste y arte a lo largo de la historia

Durante la segunda mitad del siglo XIV Europa vivió una de las mayores epidemias de peste de la historia. Fue el segundo gran brote que ocurría, más letal que el primero, el que llegó a diezmar a un tercio de la población. Muy diversos estudios (Byrne, 2006; Martin, 2015) dan hoy por hecho que la gran epidemia tuvo su origen en Mongolia. La propagación de la enfermedad se produjo a través del tráfico comercial y de personas que se producía entre esta zona geográfica y Asia Menor, de la península de Crimea y de todo el Mar Negro. A partir de ahí llegó a Venecia, traído en barco mediante las pulgas de las ratas. Posteriormente, el contagio de la enfermedad se extendió al resto de Europa, alentado indirectamente por la huida de población a otras regiones europeas.

Las enfermedades epidémicas han promovido en consecuencia una producción artística propia. Boeckl (2020) sostiene que la peste es la única enfermedad que cuenta con una iconografía específica, además en evolución a lo largo de los siglos. El carácter cíclico de la pandemia, apunta Marshall (1994), explicaría la representación de las plagas como motivo recurrente a lo largo de los siglos, con nuevos contextos sociales, políticos y culturales, añadimos, que redefinen o matizan el posicionamiento del arte ante aquellas.

Se observa que los modelos iconográficos que surgen a raíz las epidemias son limitados, pudiendo ceñirse a representaciones religiosas de hechos milagrosos atribuidos a santos o bien a vistas de las ciudades en los momentos más cruciales de las epidemias. Uno de los ejemplos más conocidos en este sentido y que traemos por su representatividad es *El Triunfo de la muerte*, de Brueghel el Viejo (1562) (Figura 1). La aparición de las carretas llenas de cuerpos amortajados se presenta como una pesadilla, donde se mezcla lo simbólico con lo real. Según Codeseira del Castillo (2021), esta obra «constituye una visión panorámica de la muerte. El cielo aparece ennegrecido, la tierra arrasada, terribles naufragios, etc. El único signo de Dios es una humilde cruz que aparece en la parte centro izquierda de la pintura» (p. 32). Hervás (2015) define el cuadro como «crónica visual fascinante» (p. 89).

Figura 1. *El Triunfo de la muerte* (1562)



Fuente: Brueghel el Viejo, 1562, Museo del Prado, Madrid

Los siglos venideros vieron nuevos brotes de la enfermedad, si bien fueron brotes limitados a ciudades o pequeñas regiones. Son conocidas y bien documentadas diversas epidemias de peste, como las de San Cristóbal de La Laguna (entre 1582 y 1583), la conocida como la «Gran Plaga de Milán» (entre 1629 y 1631) y la muy cercana en el tiempo plaga de Bolonia (en 1630) o la posterior «Gran Peste de Sevilla» (en 1649). Otras epidemias de peste que se dieron son conocidas como la «Gran Plaga de Londres» (en los años 1665 y 1666), la «Gran Plaga de Viena» (en 1679), la «Gran Peste Báltica» (entre los años 1708 y 1712), la «Gran Peste de Marsella» (en el año 1720), o la «Peste de Caragea» (o

Caradja) (en los años 1813 y 1814), como los brotes de relieve más tardíos que tuvo la peste en Europa. En algunas zonas del planeta aún hoy es una enfermedad que surge puntualmente.

Después de las olas epidémicas surgen obras artísticas que traen la dureza de los días críticos, en los que lo ordinario ha sido la muerte y dejan en los artistas la necesidad de expresar la conmoción personal y social vivida, documentando y reflexionando sobre la muerte y las enfermedades, habitualmente con implicaciones morales y psíquicas. Como iconografía asentada aparecen los muertos hacinados por las calles de las ciudades. Ejemplo de ello, como recoge León Vegas (2010) son obras como *Los filisteos golpeados por la peste* o *El milagro del arca* de Nicolás Poussin (1630-1631), *La plaza del mercado de Nápoles durante la peste de 1656* de Domenico Gargiulo (1657), *La peste de Marsella en 1720* de Miche Serre (1721) o *La Plaga de Tebas* de Charles François Jalabert (1843).

Durante la citada plaga de Bolonia perdieron la vida 13.398 personas de una población de 61.559 habitantes. Los enfermos fueron aislados en tres hospitales: Porta Santo Stefano, Castelfranco y Madonna degli Angeli. A diario se hacía conteo de los casos sospechosos, los infectados y las muertes. Es decir, se empezó a poner en práctica medidas sanitarias de contención que hoy día los epidemiólogos emplean (Camiliani, 2015). Este hecho dejó un testimonio pictórico como en tantos otros casos. Se pintan los efectos devastadores que tuvo tanto sobre la ciudad como sobre sus habitantes. En el caso de Bolonia es reseñable el *Retablo de la peste de 1630* de Guido Reni (1630) (Figura 2), como «parte de las ceremonias celebradas para pedir el fin de la epidemia», puesto que, al no ser conocido el origen de la epidemia, «la sociedad atribuía los orígenes de la plaga a la ira de Dios que se desencadenaba como reacción a los pecados de la comunidad», buscando así la intercesión divina (Ortiz, 2012).

Figura 2. Retablo de la peste de 1630 (1630)



Fuente: Guido Reni, 1630, Pinacoteca Nacional de Bolonia, Bolonia

Se conserva así mismo en Sevilla una singularísima obra pictórica de autor anónimo en el Hospital del Pozo Santo (Sevilla) (Figura 3). La obra representa una vista del Hospital de las Cinco Llagas, llamado popularmente Hospital de la Sangre. Fue este uno de los hospitales de Sevilla donde se trató a los enfermos en aquel momento. Esta obra ha sido reseñada por León Vegas (2010) y por Carmona García (2004). Las limitaciones técnicas de la factura no son obstáculos para apreciar el desastre que sufrió la ciudad, donde no se omiten los detalles escabrosos como las hogueras en las que se quemaban los enseres de los infectados, así como los numerosos cuerpos sin vida esparcidos por el suelo ante el propio hospital a la espera de recibir sepultura.

González Silva y Amezcuca (2020) aplican un análisis iconográfico sobre esta misma obra e identifican «una clara progresión temática (...) en bloques de escenas que representan desde lo cotidiano hacia lo inquietante para finalizar en lo trágico» (p. 4). En este caso, la intencionalidad parece ser antes documental que artística y de ahí se resiente el valor de la obra, «pero lo hace con una evidente intencionalidad de alcanzar la verdad, tal como se demuestra cruzando la información visual con la lectura de las fuentes narrativas de la época» (González Silva & Amezcuca, 2020, p. 13).

El foco originario de la epidemia que asoló la ciudad de Sevilla se situó en el norte de África, en concreto en Argel. Según publica *Diario de Cádiz* (2008), «la peste llegó a las costas levantinas de la península Ibérica en 1647» (párr. 3). Desde allí se expande, por una parte, desde Valencia, afectando a Murcia y Andalucía y, por otra, «se expandió rápidamente en una doble dirección: desde Valencia afectó a las regiones de Murcia y Andalucía» (párr. 3) y después a Aragón y Cataluña. «Desde Barcelona la peste se extendió hacia el norte y a Mallorca, y desde allí a Italia», con consecuencias devastadoras: «Cataluña perdió en su conjunto entre un 15 y un 20% de su población, y Andalucía fue posiblemente la segunda región más afectada» (*Diario de Cádiz*, 2008, párr. 3).

En el caso concreto de la Gran Peste de 1649 en Sevilla (Figura 3) contamos con prolijos detalles sobre su desarrollo gracias a las numerosas crónicas de la época, como las escritas por Caldera Heredia, por Diego Ortiz de Zúñiga, o como las tituladas *Memorias de Sevilla*, de autor desconocido. Se conserva también la obra *Copiosa relación de lo sucedido en el tiempo que duro la Epidemia en la Grande y Augustísima Ciudad de Sevilla, Año 1649*, cuya autoría se atribuye a un religioso anónimo para informar al padre general de su orden. Dice esta crónica: «Esta pestilencia, pues, dizen vulgarmente comunicaron unos gitanos a Triana en una ropa de Cádiz» (Anónimo, 1649).

Figura 3. La peste de 1649 en Sevilla (1649)



Fuente: Anónimo, 1649, Museo del Hospital del Pozo Santo, Sevilla

Más allá de las apreciaciones que hoy podamos hacer sobre los matices de esta afirmación, es importante recalcar el hecho de que el origen de los objetos infectados estaba en Cádiz, ciudad eminentemente orientada al mar donde la entrada y salida de barcos, con sus correspondientes ratas y pulgas, era habitual.

Sin embargo, la zona de Cádiz no sufrió la epidemia de peste a la vez que Sevilla. En diversas poblaciones de la provincia de Cádiz se declaró pestilencia años más tarde, sobre todo en El Puerto de Santa María. A este respecto son interesantes las investigaciones de Carrascal Muñoz (2006), de Toribio García (1993) y de Hermoso (2018).

Aquella Gran Peste diezmoó la población de la ciudad de Sevilla hasta hacer desaparecer a alrededor de 60.000 personas, casi la mitad de sus habitantes, según estimaciones actuales (Domínguez Ortiz, 2006). Apunta Hervás (2015) que «Sevilla quedó desgarrada en la mitad de la centuria, agravada además por otra serie de circunstancias (riadas, motines, pérdida del dominio comercial atlántico), que desembocan inequívocamente en pobreza y hambre» (p. 89).

En lo referente al arte, la triste herencia de la epidemia, aparte de la obra pictórica mencionada, fue la muerte de escultor Martínez Montañés. En definitiva, de manera similar a las obras citadas anteriormente se representan los efectos sobre la urbe y sus habitantes.

No sólo tuvieron su eco en la pintura, sino también en la literatura, con ejemplos como *El Decamerón* (*Decamerone*) de Bocaccio, inspirado por la cuarentena de 1348 o, muy posteriormente, *Los Novios* (*I promessi sposi*) de Alessandro Manzoni, publicada en 1827, en la que describe con detalle la llamada «Gran Plaga de Milán» que tuvo lugar entre los años 1629 y 1631. Otras creaciones, como la novela *La peste* de Albert Camus de 1947 o la película *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, Ingmar Bergman, 1957) se han servido de las cuarentenas por causa de la peste para explorar diversas ideas como el impacto en la sociedad, en las instituciones y en los individuos durante la epidemia, la psicología humana ante la muerte y otras cuestiones de índole moral.

Llegados al siglo XX, encontramos un hecho que tendrá gran repercusión en el arte. Como se dijo anteriormente, tras las grandes epidemias de peste siguieron ocurriendo brotes limitados. Uno de ellos fue el brote de peste que tuvo lugar en Australia en 1900. Este brote epidémico destaca porque originó el estudio moderno de la peste, que resultó definitivo tanto para la nosología como para el arte.

3. La rata como icono contemporáneo de las pandemias

En los inicios del siglo XX la investigación epidemiológica de los médicos australianos Thompson, Armstrong y Tidswell propició el descubrimiento del origen del contagio de la enfermedad de la peste en los seres humanos, desvelando como principal vector para el contagio las picaduras de las pulgas infectadas (Thompson, 1901). El citado grupo de epidemiólogos del Gobierno de Nueva Gales del Sur publicó una investigación sobre la observación de diversos pacientes. Entre ellos se encontraba un enfermo de peste que presentaba lesiones en la piel que atribuyeron a picaduras de un parásito. Al propio tiempo se había observado una gran mortandad entre las ratas de un muelle del puerto que habían llegado a ser una plaga. Esta investigación consiguió hacer una relación entre los casos de enfermos y la localización de focos de plagas de rata en base a las evidencias resultantes de la recogida de muestras de animales muertos en el entorno de los enfermos.

Este descubrimiento determinará a partir de entonces un cambio en la percepción psico-social de la enfermedad. Una vez que se determinó el foco infeccioso, es decir, las ratas y los parásitos que, en última instancia, transmitían la bacteria *Yersinia pestis*, comenzará a aparecer un progresivo cambio en la percepción de la enfermedad. La iconografía de la epidemia y su feroz rastro de muerte por las calles de las ciudades que pobló la pintura durante siglos es abandonada a favor de modelos de representación quizá más sutiles, pero no por ello menos terribles. A partir de este momento las ratas comenzarán a perfilarse como un augurio de muerte, convirtiéndose, como veremos a continuación, en nuevos objetivos del arte.

Si bien las ratas ya estaban asentadas en el imaginario colectivo como un animal deleznable asimilado a la pobreza y lo enfermizo, a partir de este descubrimiento materializa en el siglo XX la imagen de *lo siniestro*. La idea de «lo extraño inquietante» que Freud (2016) expone en 1919 en *Lo siniestro* había sido tratado más de un siglo antes por el filósofo alemán Friedrich Schelling, que definió este concepto como «extrañeza inquietante» (en alemán *unheimlich*), como «lo que debía de haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado» (Errázuriz, 2009, párr. 1).

Las ratas que viajan en las bodegas, en las entrañas de los barcos, salen a la superficie y evidencian la existencia de una enfermedad que hasta hace bien poco en términos históricos no tenía curación. Como singular caso de relación entre investigación científica y arte, conocida la razón de la expansión de una pandemia letal, su motivo gráfico más inmediato, la rata, pasa a convertirse en un referente icónico de la enfermedad, una suerte de metáfora plástica que diferentes disciplinas artísticas adoptarán con una evidente carga simbólica.

La primera manifestación artística en la que cristaliza el concepto de lo siniestro será a través de la unión de las imágenes del vampiro y la rata. Encontramos un temprano ejemplo en la manifestación artística más destacada del siglo XX: el cine. Así, en la película *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922) se representan en unas escenas el viaje del féretro del vampiro, pues el perverso protagonista viaja en barco hacia Londres para encontrarse con su siervo y su amada. Murnau muestra las ratas surgiendo de las bodegas del barco (Figura 4), las entrañas, la parte más oculta del barco, pocos minutos después de que el vampiro haya emergido de la profundidad para adentrarse en la ciudad cargando con su

propio ataúd. Este plano se prolonga durante casi medio minuto y posee no una función narrativa, sino que tiene la intención de producir en el espectador la sensación de repugnancia y miedo, al colocar al espectador precisamente ante *lo siniestro*, esa realidad oculta, cotidiana, pero a la vez extraña e inquietante (Palacios, 2007).

Figura 4. Detalle de fotograma de *Nosferatu*



Fuente: Murnau, 1922

Díaz-Urmeneta hace también una reflexión donde se une el concepto de *lo siniestro* con el mito de Drácula: «Lo siniestro es aquello que siendo familiar, doméstico y cercano, es a la vez amenazante, tanto que puede aniquilar, y esto debe entenderse en el sentido más fuerte de la palabra, es decir, reducir a la nada» (Díaz-Urmeneta Sevilla, 2014, párr. 1). Dicha «noción de *lo siniestro*» (usada por autores identificados con el Romanticismo como Hoffmann), «la desarrolló con eficacia Freud, quizá porque se relaciona estrechamente con la sociedad moderna». Díaz-Urmeneta Sevilla (2014, párr. 2) liga la publicación de *Drácula* de Bram Stoker en 1892 con el origen del mito de la mujer fatal, añadiendo que «bajo los trazos racionales, medidos y equilibrados de la sociedad moderna parecen alentar los rasgos del desorden y el desastre».

No fue solo Murnau quien ve la relación entre las ratas, lo siniestro y el mito del vampiro. También Werner Herzog se hace eco de esta idea en 1979 en su interpretación del mito de Drácula con *Nosferatu, vampiro de la noche* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979). Conocida es la anécdota de «las diez mil ratas que el director hizo transportar desde un laboratorio en Hungría» para lograr un efecto más perverso de la ciudad (Mavrakis, 2019).

Apuntemos como dato anecdótico, esta vez ligado a la producción y comercialización de contenidos para una plataforma de vídeo bajo demanda, que la serie de televisión *La peste* (Alberto Rodríguez, 2018) se sirvió en su material promocional tanto de motivos gráficos propios del siglo XVI —en concreto, la calavera, como recoge en numerosas muestras Codeseira del Castillo(2021)—, como de la figura icónica de la rata (icono gráfico contemporáneo) y del eslogan «y los humanos eran peores que las ratas».

El año 2020 se inicia con las primeras noticias e imágenes de una gran epidemia de neumonía que llegaban de una importante ciudad china, Wuhan. Una búsqueda en la base de datos Verba Volent, que recoge todas las palabras y conceptos mencionados en las diferentes emisiones de los Telediarios de TVE (Televisión Española) desde 2014, recoge que la semana del 13 de enero de 2020 se dijo la palabra *coronavirus* tres veces, siendo veinte veces en la semana del 20 de enero, como lo que en ese momento se creía una nueva epidemia similar al SARS que afectó a diversos países asiáticos entre los años 2002 y 2004. Poco después llegaron noticias del festejo del nuevo año chino, el año de la rata, entre fuertes medidas de control de la población, restricciones de viaje y aislamiento de enfermos. La semana del 9 de marzo de 2020, que concluirá con el decreto del estado de alarma en España, la palabra *coronavirus* fue mencionada 363 veces en los Telediarios de TVE.

El 14 de julio de 2020, Banksy, que ya había donado una obra a un hospital público de Londres para recabar fondos en beneficio de la sanidad pública británica en mayo, cuelga un vídeo en YouTube

(Gompertz, 2020) con la última de sus sorprendentes acciones de impacto social (BanksyFilm, 2020), unos grafitis de unas ratas lanzándose en paracaídas (o mascarillas con tal función), estornudando y enviándose mensajes acerca de la expansión del propio virus (Figura 5).

A las pocas horas fueron borradas, como se hace con todas las pintadas que aparecen en el metro de Londres. No es la primera vez que Banksy pintaba ratas. El grafiti *Rata con paracaídas* pintado en Melbourne corrió una suerte similar al desaparecer como resultado de unas obras de mejoras de fontanería del edificio donde se encontraba.

Un aspecto polémico relativo al popular grafitero y que se suele apuntar como contradictorio es el tono crítico que muchas de sus obras adquieren en torno al capitalismo, mientras que sus obras alcanzan precios elevados cuando se han vendido en galerías de arte, así como la recurrente comparación que se hace de él con los artistas Pop, de escaso calado técnico, estético y conceptual, pero que gozan de gran popularidad debido a la accesibilidad de sus mensajes para el gran público, que por lo general suele estar poco familiarizado con el Arte Contemporáneo, y en el que suele causar gran impacto.

En el metro de Londres Banksy realiza pequeñas representaciones de ratas que viajan en las profundidades de la ciudad, esto es, el metro (Figura 5), transmitiendo la Covid-19, algunas con mascarillas, otras directamente estornudando en los cristales de la ventana del vagón, ofreciendo un bote de gel hidroalcohólico, haciendo pintadas como el propio Banksy o lanzándose en paracaídas/mascarillas.

Figura 5. Grafitis de ratas en el metro de Londres (2020)



Fuente: BanksyFilm, 2020

Previamente, a mediados de abril de 2020, la prensa se hacía eco de otra actuación ligada a la pandemia y al confinamiento del artista: el supuesto cuarto de baño del grafitero aparecía invadido de pintadas con ratas, disfrutando gozosamente de su libre expansión.

La representación de ratas es un tema frecuentemente empleado por Banksy, dado que se han llegado a identificar hasta 39 tipos de estos roedores en los muros y fachas de Londres que se atribuyen al grafitero. Afirma Teresa Se Sé que «las ratas son una de las mayores fuentes de inspiración de Banksy, acaso porque como él mismo son escurridizas y se mueven en la noche, aprovechando la oscuridad» (Sé Sé, 2020, párr. 2). La situación de pandemia y de consecuente confinamiento en la que se realizaron sus más recientes intervenciones aúna la representación de la rata, no tanto en su naturaleza huidiza como en una iconografía de las epidemias, particularmente de las plagas de peste, y de lo rutinario de *lo siniestro* en la vida humana. Las ratas como simbología plástica de la epidemia se erigen, por lo tanto, como representación con un sentido más cercano (y figurativo, cabe añadir) que el de «enemigo invisible» propuesto para la Covid-19 (Jiménez-López, López-Díez & Bonales-Daimiel, 2020).

4. Conclusiones

Comentábamos antes el valor documental del arte. Las intervenciones de Banksy se ven sumidas a la paradoja de su carácter efímero debido al soporte y al formato que elige el autor, pero también a la temática y al mensaje de sus obras irremediamente ligados a la actualidad informativa. La obra se convierte en una foto de Instagram, un *post* en una plataforma de *social media* o una entrada en el repositorio digital de un medio online, que no sólo plantea dudas sobre el propio concepto de la autoría, sino además sobre la misma materialidad de la obra y su posible valor como medio documental, cuestionable a nuestro entender.

La pandemia del coronavirus Covid-19 supuso, no cabe la menor duda, un problema de salud con un alcance global y unas consecuencias trágicas que afectaron a todas las facetas de la vida. La pandemia se convirtió también un evento mediático retransmitido en directo en un ecosistema digital y online. Banksy podría entenderse como un creador adaptado a las condiciones actuales de producción y de distribución digital online, es decir, un modelo paradigmático de creador entendido como artista mediático (o, tal vez, mediatizado), relacionado con la información de actualidad y con la digitalización y la distribución digital de los productos culturales. Como paradoja, además en el año de la rata, la primera pandemia mediática y digital de la historia de la humanidad se da la mano con uno de los creadores actuales más mediáticos en la referencia a la figura de la rata. Recordemos que se ha definido el motivo gráfico del roedor como una metáfora plástica de la peste, en una evolución a lo largo de los años en los que las epidemias de peste han podido servir como inspiración a una gran cantidad de artistas en la historia.

Podría cuestionarse si el recuerdo de las acciones de Banksy se mantendrán en el tiempo de la misma forma que se mantuvieron las representaciones plástica de las epidemias de peste en el siglo XVII: la función documental del arte a lo largo de la historia ha sido en este caso cumplida por los medios de comunicación y por los más recientes medios digitales u online, permitiendo al arte ignorar las funcionalidades previas y descargarse de anteriores responsabilidades. Es en esta función lúdica del arte que la obra de Banksy encuentra su lugar, disfrazada de ironía y denunciando las contradicciones de la sociedad contemporánea, pero siempre desde el humor y desde la búsqueda del impacto visual. Las acciones de Banksy comentadas en este artículo durante los días del confinamiento ocasionado por la difusión del coronavirus Covid-19 se reivindican como *performance* efímera, incluso como *meme*, aunque con el poso intelectual del motivo gráfico de la rata, como hemos apuntado, consecuencia de la investigación médica en el siglo XX.

Añadamos con respecto a la premisa de la que parte esta investigación, que puede constatarse la función documental del arte respecto a las tragedias históricas relacionadas con la salud y la enfermedad que vivieron sus creadores y que estas responden a los valores y creencias del contexto histórico, social, político y cultural de su momento. En este sentido, Banksy podría erigirse como representante paradigmático de la creación cultural en el siglo XXI, un arte mediatizado, que se distribuye a través de Instagram y YouTube y que busca una rápida y pasajera viralización.

La relación entre arte y enfermedad puede y debe seguir siendo objeto de estudio, no sólo a través del análisis iconográfico de obras del pasado, sino también a través de acciones artísticas recientes. La pandemia de coronavirus Covid-19 ha dejado otras muchas muestras y expresiones desde el arte que merecen sin duda ser analizadas e interpretadas por nuevos trabajos.

5. Agradecimientos

Este trabajo fue escrito en el marco del Proyecto de Investigación *Transmedialización e hibridación de ficción y no ficción en la cultura mediática contemporánea (FICTRANS)*, Ref. PID2021-124434NB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER Una manera de hacer Europa, Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023.

Referencias

- Anónimo (1649). *Copiosa relación de lo sucedido en el tiempo que duro la Epidemia en la Grande y Augustísima Ciudad de Sevilla*. <http://bit.ly/3ZdjFyt>
- Banksyfilm (2020, 14 de julio). London [Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/xKroEU3 SKY>
- Barker, S. (2021). Painting the Plague, 1250–1630. In C. Lynteris (Ed.), *Plague Image and Imagination from Medieval to Modern Times. Medicine and Biomedical Sciences in Modern History* (pp. 37–67). Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-72304-0_3
- Boeckl, C. M. (2020). *Images of Plague and Pestilence: Iconography and Iconology*. Pennsylvania State University Press.
- Byrne, J. P. (2006). *Daily Life During the Black Death*. Greenwood Press.
- Camiliani, Ufficio Comunicazione (2015, 12 de agosto). La croce rossa di Camillo nella peste di Bologna (1630). *Ministri degli Enfermi, Religiosi Camiliani*. <http://bit.ly/3m1npFa>
- Carmona García, J. I. (2004). *La peste en Sevilla*. Ayuntamiento de Sevilla, Cultura.
- Carrascal Muñoz, J. M. (2006). *La guerra de Dios. Peste y milagro en la Bahía de Cádiz (1680-1681)*. Universidad de Sevilla.
- Castañeda Guillot, C. (2021). El arte de la pintura y las pandemias en la historia. *Revista Conrado*, 17(S2), 8-15. <https://conrado.ucf.edu.cu/index.php/conrado/article/view/1983>
- Clark, S. (2014). More than a Pretty Picture: The Function of Art in the Plague Years. In AA.VV. *Proceedings of The National Conference On Undergraduate Research (NCUR) 2014*. University of Kentucky.
- Codeseira del Castillo, C. (2021). El arte y el tema de la muerte en Europa durante las epidemias de peste de los siglos XIII al XVII. *Revista Cruz del Sur*, 43, 2250-4478. <https://bit.ly/3xLzTTG>
- Crawford, R. (1914). *Plague and Pestilence in Literature and Art*. The Clarendon Press.
- Diario de Cádiz* (2008, 28 de septiembre). La última epidemia de peste en El Puerto. *Diario de Cádiz*. <http://bit.ly/3ki9kT4>
- Díaz-Urmeneta Sevilla, J. B. (2014, 24 de noviembre). El inquietante orden de las instituciones. *Diario de Sevilla*. <http://bit.ly/3lfzeyE>
- Domínguez Ortiz, A. (2006). *Historia de Sevilla: la Sevilla del siglo XVII*. Universidad de Sevilla.
- Errázuriz, P. (2009). El rostro siniestro de lo familiar: memoria y olvido. *Cyber Himantaeis. Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, 19. <https://bit.ly/3l5txvY>
- Frau, D. (2020). Art, Plague and Fear. *Organisms: Journal of Biological Sciences*, 4(1), 144-154. <http://dx.doi.org/154.10.13133/2532-5876/16971>
- Freud, S. (2016). *Lo siniestro*. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Friedlaender, G. E., & Friedlaender, L. K. (2020). Art in Science: Pieter Bruegel the Elder and the Plague. *Clin Orthop Relat Res*, 478(7), 1416-1418. <https://bit.ly/3ZHXwcp>
- Gompertz, W. (2020, 6 de mayo). New Banksy artwork appears at Southampton hospital. *BBC News*. <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-52556544>
- González Silva, O. & Amezcua, M. (2021). Arte y sociedad ante una catástrofe apocalíptica: el lienzo de la peste de 1649 en Sevilla. *Temperamentvm*, 16, 1-14. <http://ciberindex.com/c/t/e13207a>
- Hermoso, J. M. (2018, 8 de marzo). La peste de 1569 en Sanlúcar: una ciudad asolada por la muerte. *PasionSanlucar.org*. <https://bit.ly/3Ktung0>
- Hervás, G. (2015). Huye luego, lexos y largo tiempo. La pintura de niños de Murillo y la peste de Sevilla de 1649. *De Arte*, 14, 78-89. <http://dx.doi.org/10.18002/da.v0i14.1425>
- Jiménez-López, I., López-Díez, J., & Bonales-Daimiel, G. (2020). The Imaginary of an Invisible Enemy: The SARS-CoV-2 Virion on the Spanish TV News. *Trípodos*, 47(2), 127-143. <https://doi.org/10.51698/tripodos.2020.47p127-144>
- Kusminsky, G. (2020). Narra la epidemia. *Medicina (Buenos Aires)*, 80(3), 300-301. <http://www.scielo.org.ar/pdf/medba/v80n3/v80n3a17.pdf>
- Lakh, E., Shamri-Zeevi, L., & Kalmanowitz, D. (2021). Art in the time of corona: A thematic analysis. *The Arts in Psychotherapy*, 75. <https://doi.org/10.1016/j.aip.2021.101824>
- León Vegas, M. (2010). Arte y peste: Desde el medievo al ochocientos, de la mitología a la realidad local. *Boletín de Arte*, (30-31), 223-238. <https://bit.ly/3yxwY1l>

- Marshall, L. (1994). Manipulating the Sacred: Image and Plague in Renaissance Italy. *Renaissance Quarterly*, 47(3), 485-532. <http://www.jstor.org/stable/2863019>
- Martin, S. (2015). *Black Death*. Oldcastle Books.
- Mavrakis, N. (2019, 7 de julio de 2019). Werner Herzog y el mito inmortal del conde Drácula contra el nazismo. *Infobae*. <http://bit.ly/3khlCez>
- May, M. A. (2021). *The Passion of the Plague: The Representation of Suffering and Salvation in Art and Literature* [Master's thesis]. Kent State University. <https://bit.ly/3YTKU1o>
- Ortiz, A. (2012). Retablo de la peste de 1630 de Guido Reni Giuseppe María Crespi. *Fundación Io*. <http://bit.ly/3Z4MYDy>
- Palacios Beltrán, I. (2017). *Lo siniestro y la belleza como categorías estéticas* [Trabajo de Fin de Grado]. Universitat Politècnica de València. <https://bit.ly/3ZalxIq>
- Quilan, H. E. (2020). *Plagues, Pandemics and Viruses: From the Plague of Athens to Covid 19*. Visible Ink Press.
- Radermecker, A. S.V. (2021). Art and culture in the COVID-19 era: for a consumer-oriented approach. *SN Bus Econ*, 1(4), 1-14. <https://doi.org/10.1007/s43546-020-00003-y>
- Se Sé, T. (2020, 16 de abril). Las ratas invaden el cuarto de baño de Banksy. *La Vanguardia*. <http://bit.ly/3KpyWrT>
- Thompson, J. A. (1901). A Contribution to the Aetiology of Plague. *The Journal of Hygiene*, 1(2), 153-167. <https://doi.org/10.1017/S0022172400000152>