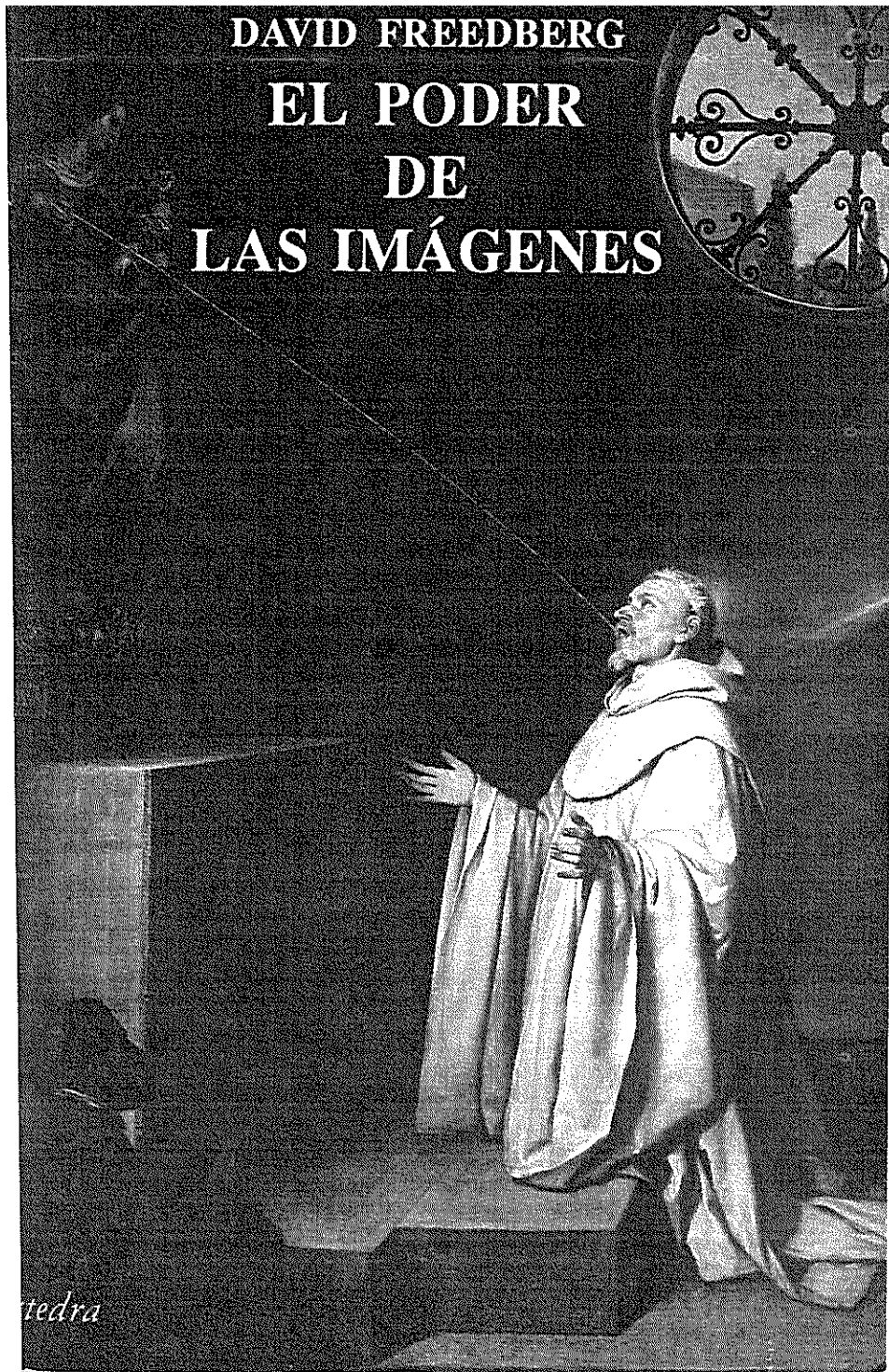


DAVID FREEDBERG
EL PODER
DE
LAS IMÁGENES



Director de la colección:
Antonio Bonet Correa

DAVID FREEDBERG

EL PODER DE LAS IMÁGENES

ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIA Y LA TEORÍA DE LA RESPUESTA

CÁTEDRA

ARTE. GRANDES TEMAS

Título original de la obra: *The Power of Images*

Traducción: Purificación Jiménez y Jerónima G^a. Bonafé

Documentación gráfica de cubierta: Fernando Muñoz

Reservados todos los derechos. De conformidad con lo dispuesto en el art. 534-bis del Código Penal vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reprodujeran o plagiaran, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

© 1989 The University of Chicago Press
Ediciones Cátedra, S. A., 1992
Telémaco, 43. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 5.061-1992
I.S.B.N.: 84-376-1060-5
Printed in Spain
Impreso en Gráficas Rógar, S. A.
Fuenlabrada (Madrid)

Índice

PREFACIO	9
INTRODUCCIÓN	11
1. El poder de las imágenes	19
2. El Dios en la imagen	45
3. El valor del lugar común	61
4. El mito del aniconismo	75
5. La consagración: dar vida a las imágenes	107
6. Imagen y peregrinación	127
7. La imagen votiva: impetrar favores y dar gracias	169
8. <i>Invisibilia per visibilia</i> : la meditación y los usos de la teoría	195
9. Verosimilitud y semejanza: de la montaña sagrada a las figuras de cera	229
10. Infamia, justicia y brujería: explicación, simpatía y magia	285
11. Imágenes con vida: el valor de las visiones y de los cuentos	323
12. Imágenes que excitan el deseo	359
13. Los sentidos y la censura	389
14. Idolatría e iconoclasia	423
15. Representación y realidad	475
ABREVIATURAS	489
BIBLIOGRAFÍA	491

Prefacio

La esencia de este libro se perfiló por vez primera en un texto que redacté entre enero y marzo de 1980, cuando era miembro visitante del Instituto de Estudios Avanzados de Princeton. En 1983 desarrollé más algunos temas y los presenté como conferencia en las Slade Lectures de 1984 en Oxford. El texto de Princeton se proponía indagar las posibilidades de análisis de la respuesta a las imágenes, tomando como base el amplio corpus de material histórico existente relacionado con esta clase de respuestas y siempre que de éstas hubiera quedado constancia escrita y estuvieran razonablemente bien definidas. Las conferencias de Oxford, por su parte, rehuían en gran medida la teoría explícita en favor de las ejemplificaciones e ilustraciones de casos de respuesta particularmente sorprendentes y recurrentes. Con este predominio del material ilustrativo sobre el teórico, reflejaban las demandas convencionales del formato de conferencia —sobre todo en el campo de la historia del arte.

El texto que sigue bien puede mostrar, por tanto, indicios de su doble origen; pero, sin las invitaciones de Irving Lavin y de Francis Haskell, no habría tenido la oportunidad ni de esbozar sus ideas centrales ni de presentar al menos parte de ellas en público. E. H. Gombrich, aunque disientirá indudablemente conmigo en grandes secciones de este libro, me alentó desde el principio. Expresó con claridad sus dudas y motivos de desacuerdo y nunca dejó de recordarme a quienes, antes que yo, roturaron los campos que yo ahora labraba. A él, mi agradecimiento especial. Caroline Elam proporcionó abundante material y desafió sin cesar las ideas en las que se basa este libro; ella, como Kate, Sally, Victor Ganz y David Landau me apoyaron en los inevitables periodos durante los cuales resultaba difícil avanzar. Igualmente inquebrantable fue el apoyo de Gary Schwartz. Sin el aliento, el interés y las sugerencias de Deborah Kahn y Wim Smit, nunca habría visto el proyecto concluido; su entrega fue más de la que ningún autor podría pedir. Ambos leyeron el manuscrito en su redacción final e hicieron sugerencias cruciales. Mis ayudantes de investigación en Columbia, William Stargard y Tomlyn Barns, sobrepasaron la llamada del deber organizando y ayudando tanto al escritor como al libro. Los miembros del seminario de postgrado en el que presenté par-

te del contenido del libro me obligaron a matizarlo de forma decisiva en algunos aspectos, y también a ellos expreso mi agradecimiento: Jan Avgikos, Eliot Davies, Jeanne Friedman, Muffet Jones, Sarah Ksiazek, Rebecca Leuchak, John Ravenal, Martha Richler y Jennifer Taylor. Ha habido escépticos desde las primeras etapas, pero han sido tan útiles como quienes aportaron ejemplos o sugirieron matizaciones. Más que nada, me he visto alentado por el enorme interés general en este proyecto. Todo el mundo tenía ejemplos que ofrecer como prueba del poder de las imágenes. A veces, fue únicamente esta abundancia de testimonios lo que me hizo seguir adelante (si bien sólo una parte de ellos pueden presentarse aquí). Por su ayuda, estímulo, información, aliento y apoyo durante el proceso de elaboración de este libro, debo dar asimismo las gracias a Hilary Ballon, Jim Beck, Nicholas y Kristin Belkin, Akeel Bilgrami, David Bindman, Suzanne Blier, Richard Brilliant, Sam Edgerton, Carlo Ginzburg, Anthony Grafton, Anthony Griffiths, John Hay, Julius Held, Judith Herrin, William Hood, Charles Hope, Benjamin Isaac, Jill Kraye, Erika Langmuir, Jean-Michel Massing, Elizabeth McGrath, William Metcalf, Jennifer Montagu, Deborah y Jeffrey Muller, Miyeko Murase, Molly Nesbit, Simon Schama, Leo Steinberg, Peter Parshall, Ben Read, Theodore Reff, Konrad Renger, Amélie Rorty, David Rosand, Charles Rosen, Nicolai Rubinstein, Greg Schmitz, Loekie Schwartz, Andreas Teuber, Nancy Waggoner, Richard Wollheim y Henri Zerner. Al mismo tiempo, sin embargo, sería un error no dar mi reconocimiento a los compañeros de profesión (a algunos de los cuales no he conocido personalmente) cuyos escritos —como se verá con claridad en el texto que sigue— influyeron de forma sustancial tanto en las líneas generales como en los detalles del libro: Wolfgang Brückner, Ernst Kitzinger, Lenz Kriss-Rettenbeck y Sixten Ringbom.

Pido disculpas a aquellos con quienes discutí las ideas y los ejemplos de mi libro pero cuyos nombres he omitido inconscientemente, y también, con menos arrepentimiento, a quienes, figurando en la lista, protesten por la responsabilidad que se les pueda atribuir sobre las ideas que aparecen en estas páginas. Muchos de ellos criticarán el uso que he dado a su información o a sus sugerencias, pero mi finalidad no ha sido desviar las críticas sino estimular el debate. No desaparecerán sin duda alguna los escépticos pero, al aceptar su reto, espero haber restituido al menos en parte su importancia a la historia de las imágenes.

Introducción

Este libro no trata de la historia del arte. Trata de las relaciones entre las imágenes y las personas a lo largo de la historia. Conscientemente, incluye en su esfera todas las imágenes, no sólo las consideradas artísticas. Es el resultado de un largo compromiso con ideas que la historia del arte en su forma tradicional —y también en sus formas actuales— parece haber descuidado o expresado de manera inadecuada. Cuando en 1979 empecé la redacción de este libro, me interesaba mucho el excesivo interés de la historia del arte por el arte elevado a expensas de los demás elementos de la cultura visual. Tenía dudas sobre el hecho de que se pudiese hablar adecuadamente del arte elevado sin tomar en cuenta al mismo tiempo las imágenes menos privilegiadas. Pero, por encima de todo, me preocupaba que la historia del arte no se hubiese interesado por las pruebas extraordinariamente abundantes que informan sobre los modos en que la gente de todas las clases y culturas ha respondido a las imágenes. Existían algunas enumeraciones, pero ningún análisis. Yo no creía que el material (no digo que todo el tema de la respuesta) fuese demasiado idiosincrásico o anecdótico para trascender el análisis; es más, creía, y aún creo, en la posibilidad de extraer alguna base teórica partiendo de los datos históricos. A este respecto, supe que iba a provocar el escepticismo de mis compañeros de profesión. Cuando intentase realizar el estudio necesario, se negarían sin duda alguna a hablar de todo lo que tuviera que ver con la «gente», alegando que caía en una visión atrasada y reaccionaria de la naturaleza humana. Insistirían en que yo olvidaba cómo el contexto condiciona y determina la respuesta. A ellos, todo libro que intentase hablar de la respuesta en términos que rebasaran lo puramente contextual, les parecería ahistórico.

Sin embargo, no se trataba en absoluto de negar el papel condicionante del contexto; simplemente, el libro no iba a ser un estudio concreto de ninguno en particular. Lo que yo deseaba era entender las respuestas que me parecían recurrentes —o, al menos, explorar las posibilidades de analizarlas. Me llamaban poderosamente la atención respuestas —psicológicas y de conducta más que críticas— que se habían observado manifiestamente a lo largo de la historia y a través de las culturas, ya fueran «civilizadas»

o «primitivas». Nadie se había ocupado de ellas en sus trabajos por ser poco refinadas, básicas, preintelectuales, toscas. Eran un tema demasiado embarazoso o burdo sobre el que escribir. Pero continué encontrándolas, por azar, en una amplia variedad de fuentes etnográficas e históricas, y parecían estar constante y consistentemente representadas en lugares comunes y en metáforas.

Ahora bien, ¿no eran realmente idiosincrásicas estas respuestas nacidas de la dialéctica entre cada imagen concreta y el espectador que la veía en cada caso? ¿acaso la única recurrencia era la debida a las limitaciones y prejuicios categóricos del investigador? Comprendí que tendría que aceptar la posibilidad de que las recurrencias que yo encontraba no fueran más que una quimera, que yo sólo hubiese optado por describir los fenómenos de un modo que los hacía parecer recurrentes, y que todo el asunto tuviese que ver más con la descripción que con ninguna otra cosa sobre los fenómenos mismos. ¿No podría ser, además, que yo simplemente estuviera asumiendo unos espectadores ideales y olvidando que las respuestas se forjan en el yunque de la cultura y en el fuego de la historia particular? Esperaba hallar un nivel desde el que hablar de manera más general, pero comprendí que la dificultad estribaría en no doblarme bajo el peso de mis propios límites descriptivos ni dejarme engañar por la interpretación de los testimonios escritos, dado que trataba de valorar lo que, en sentido profundo, parecía preceder al contexto¹.

Pese a tales advertencias a mí mismo, no podía dejar de creer que en la esfera del historiador debe incluirse la posibilidad de reclamar precisamente las respuestas de las que generalmente no se escribe nada, y que era posible hacer algo más que dejar a un lado la fortuita aparición de la existencia repetida de esas respuestas como si se tratara del detritus casual de la historia. De modo que proseguí por ese camino. Esto significaba que tenía que ampliar mi campo de acción más de lo que habitualmente se considera legítimo y ser menos escéptico que mis colegas a la hora de rescatar a la psicología de la historia. Estaba claro, además, que para ocuparme correctamente del material que tenía en mente habría de adentrarme en los campos de la antropología y la filosofía, y que la investigación sociológica se uniría en determinado momento al método histórico. La tarea pareció entonces inmensa y no estaba nada claro cómo iba yo a combinar la ingente abundancia de pruebas con las estrategias metodológicas que mejor me permitieran organizarlas.

Al final decidí que el mejor modo de proceder sería presentar algunas de las respuestas recurrentes que para mí eran las más emotivas, y considerarlas según la a menudo raquítica y a veces engañosa teoría que ya se había ocupado de ellas (si es que tal teoría existía). Resultó que las evidencias más relevantes fueron exactamente las que los historiadores del arte casi siempre rehúyen debido a su interés por las formas más

¹ Quizá debería añadir que, en mi opinión, buscar identidades cognoscitivas y constantes psicológicas no implica sugerir que la historia sea uniforme, continua o invariable. Estoy totalmente de acuerdo, por ejemplo, con las elocuentes críticas que Peter Brown reserva a la «creencia popular» y, en especial, al hecho de que el culto a los santos —en realidad toda la «religión popular» de las postimerías de la antigüedad— fuera una estructura monolítica, caracterizada por un «horizonte de una continuidad aparentemente perfecta— *plus ça change...*». Brown sostiene con acierto que «en el culto a los santos repercutían los cambios imaginativos que parecían, por lo menos, congruentes con respecto a la evolución de los modelos que regían las relaciones humanas en la sociedad romana de los últimos tiempos» (Brown, 1981, pág. 21).

intelectualizadas de respuesta. Al suprimir así los testimonios del poder de las imágenes, me parece a mí, pasan por alto en silencio —un silencio en general ignorante, raras veces consciente— el campo de las relaciones entre las imágenes y los seres humanos, de las que hay constancia en la historia y que se deducen fácilmente de la antropología y de la psicología popular. La historia de las imágenes tiene su lugar en el cruce de estas disciplinas, pero la historia del arte, en la forma en que tradicionalmente se concibe, no acude al punto de encuentro. Al mismo tiempo, no podría afirmar que de mis incursiones en las disciplinas vecinas haya salido siempre con el botín apropiado. Aquí la filosofía es sencilla y la psicología poco más que incipiente. De hecho, los programas psicológicos y sociológicos sólo han sido esbozados de manera bastante proléptica; para su completa enumeración serán necesarios otros libros.

Aunque, al exponer las pruebas, estaba claro que las divisiones básicas habrían de establecerse por clases de respuestas más que por clases de imágenes, pronto se hizo asimismo evidente que las respuestas a ciertas clases de imágenes proporcionaban testimonios más que directos: es el caso, por ejemplo, de las figuras de cera, las efigies funerarias, las ilustraciones y esculturas de índole pornográfica y toda la gama de anuncios y carteles. Pero éstas eran justamente las clases de respuestas que por lo general se separaban de la respuesta culta y educada, la que podríamos denominar respuesta elevada y crítica. La ventaja de estudiar las actitudes y conductas generalmente consideradas populares radicaba simplemente en la posibilidad de conocer los efectos sentidos por el espectador, pues eran suprimidos con menos frecuencia. Tales efectos me parecían más vívidos y por consiguiente más fáciles de describir y analizar. Puede que este supuesto no sea correcto, pero parecía funcionar satisfactoriamente. Hay que subrayar que nada de esto hacía suponer que las personas acostumbradas a hablar del arte elevado no respondieran de las maneras llamadas populares. Era sólo que, al llamar «populares» a las respuestas, al mismo tiempo negaban precisamente lo que el yo refinado obtenía.

Pero no se trataba solamente de una cuestión entre lo «popular» y lo «cultivado» sino —quizás en mucha mayor medida— entre lo «primitivo» y lo occidental. Como se verá en las páginas que siguen, he tratado de contrarrestar la tendencia aún ampliamente difundida (explícita o implícita) a creer que ciertas características tanto del arte como de las respuestas a él están exclusivamente circunscritas a sociedades «primitivas» o «no occidentales». Los historiadores del arte han desestimado bastante el comportamiento «primitivo» en el mundo occidental, tanto como desde hace mucho tiempo han descuidado la presencia en sociedades no occidentales de lo que siempre se ha tomado como una de las categorías más avanzadas del pensamiento occidental sobre el arte: su autoconciencia crítica y su desarrollo de una terminología crítica. Gran parte de lo que sigue tiene que ver con formas de comportamiento en Occidente que los positivistas racionales gustan de describir como irracionales, supersticiosas o primitivas, sólo explicables en términos de «magia». Yo me alegraría realmente si pudiéramos acabar con la prolongada distinción entre objetos que producen determinadas respuestas debido a supuestos poderes «religiosos» o «mágicos» y objetos que supuestamente tienen funciones puramente «estéticas». No creo que tal distinción sea viable. De hecho, me parece que ya es hora de eliminar de las discusiones sobre «magia» la eviden-

cia de fenómenos como el animismo de las imágenes y abordar de manera más frontal lo que tales fenómenos nos dicen sobre el uso y la función de las imágenes en sí mismas y de las respuestas que provocan.

En última instancia, lo que espero de este libro es que el material presentado suscite un enfoque más crítico de una de las suposiciones más frecuentes e irreflexivas que se hacen sobre el arte: la creencia de que «cuando vemos una obra de arte no permitimos que afloren las respuestas que el material de que está hecha o el tema tratado producen en nosotros con la mayor prontitud»². Mientras continuemos tan preocupados como hasta ahora por los determinantes de lo que llamamos arte, no lograremos escapar de la tiranía que éste nos impone en nuestras ideas sobre la respuesta.

Pero los lectores que esperen encontrar una teoría concreta sobre la respuesta al final del libro sufrirán una decepción, sobre todo si por «teoría» se entiende una teoría plenamente explicativa que dé cuenta, en principio, de todos los casos. Pues, al contrario, la meta ha sido desarrollar términos adecuados y establecer de qué modos puede la teoría cognoscitiva nutrirse con los testimonios aportados por la historia. Ahora bien, mientras que el objetivo más explícito será tratar de abordar los problemas de la respuesta con un enfoque que pueda sentar las bases para una teoría, no pasará inadvertido al lector que gran parte del material que presento (o el modo en que lo presento) sugiere la posibilidad de elaborar un proyecto sobre cómo mirar. Debo añadir —para evitar posibles malentendidos— que el proyecto está pensado para abarcar tanto imágenes figurativas (es decir, con forma de figura humana) como no figurativas, aun cuando, con mucho, la mayor parte de mis ejemplos (inevitable consecuencia de una determinada educación) se referirán a imágenes que representan cuerpos.

Cuando, en este libro, empleo el vocablo «respuesta», me refiero —en sentido amplio— a las manifestaciones de la relación que se establece entre la imagen y el espectador. Y lo utilizo para referirme a todas las imágenes que existen fuera del espectador (si bien surgirá en algunos capítulos la relevancia de las imágenes mentales). Consideraré las respuestas activas y exteriorizadas de los espectadores así como las creencias (en la medida en que puedan constatarse) que los mueven a acciones o conductas concretas. Pero esta visión de la respuesta está basada en la eficacia y efectividad de las imágenes (sea real o imputada). Hemos de considerar no sólo las manifestaciones y la conducta de los espectadores sino también la efectividad, eficacia y vitalidad de las propias imágenes; no sólo lo que hacen los espectadores sino también lo que las imágenes parecen hacer; no sólo lo que las personas hacen como consecuencia de su relación con la forma representada en la imagen sino también lo que esperan que esa forma haga y por qué tienen tales expectativas sobre ella.

Los capítulos que siguen están concebidos para funcionar por ejemplificación, no por conceptos abstractos. Si acaso, el enfoque es inductivo más que deductivo. En lugar de agrupar los elementos de mi análisis por contexto, crítica, «magia» elevada y baja, función y uso —quizá los principales *leitmotivs* de este libro—, he dejado que apa-

rezcan donde los ejemplos lo requieran. El objetivo ha sido sugerir la resonancia de los temas en cada capítulo, esperando que las posibilidades de análisis se hagan patentes de manera acumulativa. Dada la infinidad de los temas que abarco, no he tratado de ser exhaustivo. Conforme avancen, los lectores podrán sin duda añadir más ejemplos de su propio bagaje. Cuanto más lo hagan, tanto mejor.

La cantera de material es vasta, diversa y aparentemente imposible de dominar. Incluso las selecciones que presento suscitan gran variedad de cuestiones teóricas con una complicada incidencia en el tema de la respuesta. Por tanto, a veces puede parecer que se deja en el aire un gran número de cuestiones y que otras nuevas se plantean sin haberse resuelto previamente las anteriores. Como mi objetivo no era dejar asentados todos los temas teóricos ni resolver todos los problemas (me he esforzado, por el contrario, en mostrar su interés), animo al lector a que persista hasta la conclusión, donde intento reunir los hilos del entramado que atraviesan el libro. En definitiva, creo que hay realmente un proyecto y —espero— una recuperación de las numerosas propuestas que hago y de las tendencias teóricas que habré de respaldar.

Comienzo con ejemplos de respuestas que pueden parecerse extremadamente improbables, pero que fueron bastante comunes alguna vez; al mismo tiempo, sugiero que nos daremos cuenta del poder que tienen si analizamos con franqueza nuestras respuestas ante imágenes sexualmente interesantes para nosotros. Perfil a continuación algunos modos en los que el dios está en la imagen; en otras palabras, cómo ésta se carga de presencia. Entonces propongo que tomemos más en serio de lo que solemos hacer todos los tópicos, símiles y metáforas que revelan el poder de las imágenes. En el cuarto capítulo planteo que el mito del aniconismo surge precisamente ante nuestro temor a aceptar que las imágenes están dotadas de veras con cualidades y poderes que parecen trascender lo cotidiano, y que inventamos el mito por nuestra incapacidad para reconocer esa posibilidad. Estas cualidades quedan ejemplificadas asimismo en las consecuencias sensuales de lo bello y lo artístico, razón por la cual se cree que la falta de imágenes o la ausencia de representación está asociada con la pureza y la virtud. Si las imágenes están investidas de poder, ¿cómo entonces se logra que funcionen? Tal es la pregunta que me planteo en el capítulo quinto.

La siguiente secuencia de capítulos gira en torno a ejemplos concretos del poder de las imágenes: desde el notable poder de atracción de las imágenes que son el fin de una peregrinación y las improbables esperanzas que se vuelcan en ellas, pasando por la creencia en que las imágenes pueden servir como mediadoras para dar las gracias por favores sobrenaturales recibidos, hasta los modos en que pueden elevar a quienes las contemplan a las alturas de la empatía y la participación. El capítulo 10 se ocupa de lo que podrían parecer las creencias y prácticas más extravagantes de todas: que las imágenes podían utilizarse en verdad para avergonzar o castigar a las personas representadas, o para infligirles realmente un daño, o como medio de seducción. A la luz de estas clases de respuestas, costumbres y creencias, parece necesario mirar las numerosas leyendas medievales sobre imágenes que realmente cobran vida desde un punto de vista menos anecdótico y trivial del adoptado hasta ahora. Además, considerando que gran parte de los testimonios sobre las imágenes vivas llevan aparejada tácita o explícitamente una relación sexual, se nos ofrece un puente de unión entre religión y sexualidad. En el material relativo a la excitación que pueden producir las imágenes podemos comenzar a entender el problema del miedo. Si la imagen está, en algún sentido, sufi-

² La frase es un acertado comentario de Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven y Londres, 1982, pág. 14, acerca de la postura esbozada con elocuencia en *Letters on the Aesthetic Education of Man* de Schiller.

cientemente viva para despertar el deseo (o, si no viva, lo bastante provocadora para lograr eso mismo), entonces es más de lo que parece y sus poderes no son los que estamos dispuestos a atribuir a la representación muerta; y por tanto hay que poner freno a esos poderes o eliminar lo que los origina. De ahí la necesidad de la censura (y aquí trazo un paralelismo con los efectos seductores y peligrosos que se adscriben a las mujeres). El paso de la censura a la iconoclasia es fácil. Lo que relaciona todas estas cuestiones es el poder de las imágenes y nuestros esfuerzos por aceptar las pruebas de ese poder.

A propósito de ellas, pueden ser pertinentes estas dos observaciones finales. Para algunos lectores quizá constituya un problema la falta de una distinción explícita entre noticia documentada y relato imaginario —y para el caso, entre noticia verídica e información como base para la expansión imaginativa. Este tema puede volverse decisivo en el análisis sobre las imágenes vivas en el capítulo 11 y también en los demás. Aunque he vertido mis reflexiones sobre el problema a lo largo de todo el libro, no dudo que merece ser tratado más ampliamente. Sin embargo, espero que el lector se dé cuenta, al mismo tiempo, de que, cuando se trata del tema de la respuesta, también es posible exagerar tales distinciones —igual que es posible exagerar la importancia del contexto a expensas de la cognición. De modo parecido, quizás algunos se sientan alarmados al pasar de las imágenes religiosas (en las cuales se concentra la mayor parte de este libro) tomadas en sentido amplio, a las imágenes profanas y eróticas. Para mitigar esto tengo incluso menos argumentos que exponer, dado que es precisamente el *continuum* entre unas y otras lo que deseo resaltar. En todos los aspectos está implícito este énfasis, pero se manifiesta más taxativamente en la breve discusión de Gadamer en el capítulo 4, sobre el aniconismo, y, por fuerte implicación, en el análisis de la iconoclasia, en el capítulo 14.

He preferido concentrarme en diversos fenómenos amplios que a mi parecer se engloban bajo rúbricas generales sin dañar excesivamente las distinciones y diferencias internas. En todos los casos se trata de fenómenos sorprendentes y a veces dramáticos, cada uno de los cuales proporciona material más que suficiente para abundantes libros y estudios concretos³. Sin duda, otros temas habrían merecido atención; soy consciente sobre todo de la ausencia en este libro de una aproximación a los problemas que plantean la propaganda con imágenes humanas y la incitación a la acción política⁴. El interés por varios de los temas tratados aquí se ha intensificado en los últimos años (especialmente desde que comenzó la década de los ochenta) en un tropel de publica-

ciones motivadas en su mayoría por sentimientos localistas de orgullo hacia imágenes más alejadas de los cánones artísticos. Es un interés en gran medida folclorista, aunque no por ello menos importante. Basta sólo con fijarse en la numerosas publicaciones sobre los exvotos de Italia y en la constante aparición de material sobre los fenómenos y devocionarios de las peregrinaciones de Alemania, Austria y el sur de Europa en general. No me ha sido posible tomar en consideración todas las publicaciones más recientes aparecidas en este campo debido a que su número crece día a día. Lo mismo puede decirse, en medida ligeramente menor, del otrora escaso material disponible sobre las imágenes de cera y sobre el uso de pinturas y esculturas en el contexto judicial.

En las áreas en que el material existente es ya abundante he sido arbitrariamente selectivo. Así, en lo que respecta a la idolatría y la iconoclasia, he dejado a un lado el ingente volumen de material inglés, desde textos como el *Pictor in Carmine* y el *Dives and Pauper* hasta los momentos en que realmente se rompían las imágenes durante los siglos XIV al XVII. No obstante, Inglaterra ha comenzado por fin a recibir la atención que merece, mientras que los problemas sobre las peregrinaciones en Alemania han elevado el estudio del folclore a los niveles más sofisticados. Así pues, la actual abundancia de trabajos, sin olvidar los del pasado, pone en primer plano el abandono en que los historiadores de la cultura en general, y los del arte en particular, han tenido con demasiada frecuencia a las imágenes por considerarlas de bajo nivel. Relegarlas exclusivamente al plano del folclore —especialmente cuando, en los países anglosajones al menos, este campo goza de una posición tan injustificadamente baja— es caer en un provincialismo intelectual estrecho y elitista. Si este libro consigue aunque sólo sea minar esta clase de actitudes, habrá logrado al menos uno de sus objetivos. Pues está pensado, por encima de todo, para abarcar las respuestas con demasiada frecuencia consideradas contrarias a la naturaleza redentora del arte. Lo he escrito no sólo para presentar las evidencias, sino también para enterrar de una vez el fantasma de la respuesta elevada.

³ Las peregrinaciones constituyen una buena ilustración. Véanse, por ejemplo, los grandes catálogos, ensayos y los libros publicados con motivo de la exposición celebrada en 1984 en Munich, con el título *Wallfahrt kennt keine Grenzen* (véase también Kriss-Rettenbeck y Möhler 1984), cuatro años después de que yo escribiera las primeras versiones del capítulo sobre este tema. Se siguen publicando innumerables casos relativos a nuevos centros de peregrinación, pero he decidido no ocuparme de ellos, ni siquiera aludir a ellos, en este libro. En todos los capítulos que tratan temas muy amplios, he optado por ejemplos destacados e ilustrativos —aunque seguramente podría haber incluido otros distintos.

⁴ Véase, por ejemplo, C. Arvidsson y L. E. Blomquist, eds., *Symbols of Power: The Aesthetics of Political Legitimation in the Soviet Union and Eastern Europe*, Estocolmo, 1987.

El poder de las imágenes

Curves are too emotional
PIET MONDRIAN

*Wir sehen es, aber das tut
uns nicht weh*
ABY WARGURG

Las personas se excitan sexualmente cuando contemplan pinturas y esculturas; las rompen, las mutilan, las besan, lloran ante ellas y emprenden viajes para llegar hasta donde están; se sienten calmadas por ellas, emocionadas e incitadas a la revuelta. Con ellas expresan agradecimiento, esperan sentirse elevadas y se transportan hasta los niveles más altos de la empatía y el miedo. Siempre han respondido de estas maneras y aún responden así, en las sociedades que llamamos primitivas y en las sociedades modernas; en el Este y en el Oeste, en África, América, Asia y Europa. Estas clases de respuestas son las que constituyen el tema del presente libro, no las construcciones intelectuales del crítico y del erudito o la culta sensibilidad de las personas educadas en general. Mi interés se centra en las respuestas sometidas a la represión por ser demasiado embarazosas, demasiado expansivas, demasiado toscas y demasiado ineducadas; porque nos recuerdan nuestro parentesco con los iletrados, los zafios, los primitivos, los no desarrollados; y porque tienen raíces psicológicas que preferimos ignorar.

Cuando leemos en un escritor italiano de 1584 que un cuadro

hará que el espectador se quede pasmado cuando vea el asombro pintado en él, desee a una bella joven por esposa cuando la vea pintada desnuda; se sienta solidario cuando vea la aflicción; sienta apetito cuando vea comer ricos manjares; se quede dormido ante la vista de un plácido sueño; se emocione y encolerice al contemplar una batalla vividamente descrita, y se agite lleno de odio e ira al ver acciones vergonzosas y deshonestas,

o en otro de 1587, que

por ser la vista el más perfecto de los sentidos externos, mueve el espíritu al odio, al amor y al miedo más que ningún otro sentido...; y cuando los espectadores contemplan torturas muy graves y aparentemente reales... se sienten movidos verdaderamente a la piedad y arrastrados, por tanto, a la devoción y la reverencia — todos los cuales son remedios y caminos excelentes para su salvación,

se nos plantean dos preguntas importantes¹. ¿Son estas dos citas, acaso, la adocenada repetición de la vieja idea de que los ojos son más susceptibles que los otros sentidos? Y ¿hay que verlas sólo en el contexto de la teoría italiana del arte de finales del siglo XVI? Empecemos considerando algunos ejemplos improbables.

J

La deliciosa novela griega del siglo III, de Heliodoro, conocida como «Cuento etíope sobre Teágenes y Cariclea», cuenta así el nacimiento de su protagonista, Cariclea. Su madre, Persina (que es reina de Etiopía), le escribe sobre la alcoba del palacio, que estaba «adornada con pinturas sobre los amores de Perseo y Andrómeda»:

Tras diez años de matrimonio con Hidaspes y sin que nunca hubiéramos tenido un hijo, ocurrió que nos retiramos a descansar en una tarde de verano... ocasión en que tu padre tuvo que ver conmigo... y en seguida supe que esperaba un hijo. Todo el tiempo que siguió, hasta el momento del parto, fueron días sagrados y ofrecimos sacrificios a los dioses en agradecimiento, pues al fin el Rey esperaba un sucesor para su reino. Pero tú naciste blanca, color extraño entre los etíopes. Y yo sabía la razón; pues que, mientras mi esposo me hacía suya, miré con admiración la pintura de Andrómeda desnuda... y así, al momento, engendré accidentalmente un ser semejante a ella².

Un papel similar se atribuye a los cuadros en otro contexto muy distinto. San Agustín, en un pasaje de su razonamiento sobre la creación divina en la controversia que mantuvo con el emperador Juliano, cita al escritor y médico Sorano, quien dice del tirano Dionisio que

era deforme y, como no deseaba que sus hijos se pareciesen a él, cuando yacía con su esposa colocaba un hermoso cuadro ante ella para que, al desear su belleza y de algún

¹ La primera cita pertenece a G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura, et architettura*, Milán, 1584, lib. 2, cap. 1, en G. P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, ed. R. P. Ciardi, Raccolta Pisana di Saggi e Studi, 34, Florencia, 1974, págs. 95-96. La traducción al inglés es de R. Haydocke, *A tracte containing the artes of curious painting, carving, buildinge*, Oxford, 1598, libro 2, págs. 1-2 (Aa i-Aa i verso). La segunda pertenece a G. B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Ravena, 1587, pág. 34. Si no se especifica lo contrario, las demás traducciones son mías.

² Heliodoro, *Aethiopica*, 4.8. La traducción inglesa es una adaptación de la de Underdowne, *An Aethiopian Historie*, Londres, 1587.

modo absorberla, pudiera transmitirla de manera efectiva a la criatura en el momento de concebirla³.

Quizá nos sintamos inclinados a considerar todo esto como poco más que reelaboraciones noveladas de una antigua idea que se remonta a Aristóteles y que brota con bastante naturalidad en escritores como Galeno y Plinio: la de que el niño que nace lleva impresas las huellas de lo que sus padres imaginaron en el momento de la concepción. Pero hay sin duda algo más que esto tras la referida idea⁴. Es preciso que examinemos más de cerca el papel de las pinturas y esculturas.

Casi al mismo tiempo que Simón Majolo citaba el pasaje de San Agustín en su enciclopedia de 1614, Giulio Mancini redactaba su espléndido compendio de información sobre los pintores y la pintura: *Considerazioni sulla pittura*. Al final de una discusión bastante técnica sobre la ubicación apropiada de los cuadros, dice lo siguiente acerca de la decoración de los dormitorios:

Habrán de colocarse cosas lascivas en las habitaciones privadas, y el padre de familia deberá mantenerlas cubiertas para descubrirlas sólo cuando entre en ellas con su esposa o con alguna otra persona íntima no demasiado remilgada. Igualmente apropiados son los cuadros de temas lascivos para las habitaciones en las que tienen lugar las relaciones sexuales de la pareja, porque el hecho de verlos contribuye a la excitación y a procrear niños hermosos, sanos y encantadores... no porque la imaginación se grave en el feto, que ella está hecha de un material diferente para el padre y para la madre, sino porque al ver la pintura, cada progenitor imprime en su semilla una constitución similar a la del objeto o la figura vistos... De modo que la vista de objetos y figuras de esta clase, bien hechos y de temperamento adecuado, representados en color, es de gran ayuda en tales ocasiones. No obstante, no han de verlos niños ni mujeres solteras de edad avanzada, así como tampoco personas extrañas ni remilgadas⁵.

Pese a todo el esfuerzo por proporcionar una explicación causal, científica, de esta creencia en el poder de los cuadros (derivado de la propia lectura que Mancini hizo de escritores como Sorano), a nosotros, tanto la explicación ofrecida como la creencia misma nos parecen improbables, cuando no completamente fantásticas. Sin embargo, cuando nos encontramos ante la idea contrarreformista de que nadie debe tener en modo alguno en su cuarto pinturas de personas cuyo original no pueda poseer, comenzamos a sentir que quizá la cuestión no sea tan fantástica después de todo. Si aún no podemos compartir la creencia en la eficacia de los cuadros, cuando menos podemos

³ El original tiene una carga sexual más clara: «Nam Dionysium Tyrannum narrat, eo, quod ipse deformis esset, nec tales filios habere vellet, uxori suae in concubitu formosam proponere solere picturam, cuius pulchritudinem concupiscendo, quodam modo raperet & in prolem, quam concipiebat, afficiendo transmitteret» (San Agustín, *Contra Iulio*, libro 5, cap. 9, citado en la notoria discusión sobre estos y otros temas afines en una sección de MULIER (la tercera, tras METEORA y HOMO en Simón Majolo, *Dies caniculares*, Mainz, 1614, pág. 55).

⁴ El ejemplo más famoso de la literatura es probablemente el de la hija concebida por Eduardo y Carlota en las *Die Wahlverwandtschaften* (Las afinidades electivas) de Goethe; pero en este caso se trata tanto del vínculo entre la criatura concebida y el momento de la mirada como de las consecuencias del amor extramatrimonial y del deseo adúltero.

⁵ Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, editado por A. Marucchi, con comentarios de L. Salerno, Roma, 1956, I, 143. Véase también nota 7 *infra*.

entender el miedo y el interés que ella suscita en escritores como Paleotti y Molano (y hay otros muchos como ellos en el periodo inmediatamente posterior al Concilio de Trento).

Ahora bien, ¿son acaso estos pasajes sólo testimonios del repetido uso de un lugar común, que se ha vaciado de contenido debido a siglos de reproducción trivial e impensada? Por ejemplo: ¿vamos a descartarlos basándonos en que los críticos de arte de la Contrarreforma estaban motivados simplemente por una lujuriosa inclinación a censurar; en que lo que escribió Heliodoro no era más que una bonita novela sentimental; en que la cita de San Agustín era sólo una apostilla a modo de ejemplo para ilustrar un asunto teológico serio (si bien quien lo citaba en el siglo xvii lo hizo en el contexto de las mujeres y la procreación); y en que la explicación de Mancini no puede considerarse nada más que como la increíble repetición de un cliché muy concreto sobre el poder del arte? Merece la pena tener en cuenta no sólo la posibilidad de que estos escritores creyeran realmente en tales ideas, sino asimismo la de que también nosotros debamos considerarlas con seriedad⁶.

II

Pasemos de la alcoba al salón de juegos infantil. La parte cuarta del libro de Giovanni Dominici *Regola del governo di cura familiare* [«Reglas para el cuidado de la familia»] trata de la crianza de los hijos. A fin de criar al niño «para Dios», la primera recomendación de Dominici es tener

pinturas en la casa, de niños santos, de vírgenes niñas, en las que el niño, incluso en edad de llevar pañales, pueda recrearse pensando que son sus iguales, y se sienta atrapado por el parecido, con acciones y signos atractivos para la infancia. Y lo que digo en punto a los cuadros lo digo también sobre las esculturas. Es bueno tener a la Virgen María con el niño en brazos y con el pajarillo o la granada en una mano. Una buena imagen sería la de Jesús mamando, durmiendo en el regazo de su madre, puesto en pie con elegancia ante ella, o marcando un dobladillo y su madre cosiendo ese dobladillo. Igualmente, puede el niño verse reflejado en San Juan Bautista, vestido con piel de camello, un muchacho que se adentra en el desierto, que juega con los pájaros, chupa la tiernas hojas y duerme en el suelo. No le haría daño ver a Jesús y al Bautista... y a los santos inocentes asesinados, para que entrara en él el miedo a las armas y a los hombres armados. Y del mismo modo han de crecer las niñas viendo las once mil vírgenes, discutiendo, peleando y orando. Me gustaría que viesen a Inés con el cordero, a Cecilia coronada de rosas; a Isabel con muchas rosas, a Catalina con la rueda, y a otras figuras que les inculcaran, con la leche de sus madres, el amor por la virginidad, el amor de Cristo, el odio a los pecados, el desprecio a la vanidad, el alejamiento de las malas compañías, y así, respetando a los santos, comenzarían a contemplar al Santo supremo de todos los santos⁷.

⁶ Es de todos conocida la larga historia —con matices más o menos libidinosos— del uso de imágenes para estimular el deseo sexual, desde Tiberio, que recurría a ellas en sus orgías (Suetonio, *Tiberius*, 43-44), hasta sus equivalentes actuales. Por supuesto, uno de los temas centrales de este libro es por qué mirar un cuadro engendra este deseo. Véase capítulo 12 *infra*.

⁷ Dominici, 1860, págs. 131-32. La traducción inglesa sigue a la de Gilbert, 1980, págs. 145-46.

¡Hasta qué punto podían ser eficaces las pinturas (y las esculturas)! ¡Y qué amplia gama de funciones edificantes tenían! Esta capacidad de servir de ejemplo era de hecho una de las tres funciones que se atribuyeron explícitamente a todas las imágenes religiosas a lo largo de la Edad Media (y durante un periodo de tiempo considerable después de ella); pero la cándida fe en lo que las imágenes podían lograr es muy sorprendente en este pasaje y merece un comentario. ¿En qué sentido tenían realmente las imágenes los efectos que aquí se les atribuye? Una opinión enunciada con tanta fuerza y atractivo, es de suponer que esté basada en una creencia firme más que en la directa repetición de un *topos* o de alguna idea comúnmente aceptada.

Hay otros elementos dignos de destacarse en este pasaje. No es frecuente la enumeración de una lista tan admirable y diversa de temas, además de que proporciona una notable corroboración literaria de las clases de imágenes más comunes cuando se iniciaba el siglo xv. Indudablemente, muchas de estas pinturas ya las conocemos por los museos, pero lo bueno de estas palabras de Dominici es que nos ilustran, con toda la claridad que sería de desear, sobre al menos un buen número de las funciones atribuidas a las imágenes en aquel tiempo. Asimismo, nos recuerdan de manera vívida y directa la necesidad de prestar atención a todos los usos posibles de las imágenes y a todas las imágenes posibles, desde el uso elevado y el arte de las obras maestras, hasta el uso bajo y el arte bajo (o popular). Pero en el contexto de nuestro análisis, la cita tiene un valor testimonial que trasciende las cuestiones puramente funcionales y las propias de los anticuarios. Su importancia reside en el hecho de aceptar como incuestionable el poder que ejercen las imágenes —hasta el punto de creer que pueden afectar incluso (o quizás especialmente) a los más jóvenes, y afectarlos no sólo de manera emocional sino de formas que tienen consecuencias de largo alcance en su manera posterior de comportarse. Es difícil saber cómo interpretar la opinión del mejor comentarista moderno cuando dice que Dominici (quien precisamente fue iluminador de manuscritos) «no tenía un concepto muy alto de la pintura, pues la consideraba útil para la educación religiosa de los niños»⁸. Bien podemos preguntarnos qué base sería buena según el comentarista para que Dominici tuviese un concepto elevado de la pintura, o en qué sentido el criterio de la educación de los niños es inferior a cualquier otro.

En cualquier caso, está claro que para Dominici ese poder o eficacia de las imágenes se debe a una cierta identificación entre quienes las miran y lo que ellas representan. El niño se recrea viendo figuras representadas en los cuadros porque son «como él»; y se sentirá atrapado por el parecido con las acciones y signos atractivos para la infancia. Los niños «se ven reflejados en San Juan Bautista» mientras las niñas adquirirán las virtudes características de las jóvenes viéndolas ejemplificadas en la apariencia

Para una discusión detallada sobre el uso de *bambini* esculpidos del Niño Jesús (y de algunos santos) en la Florencia del siglo xv, véase C. Klapisch-Zuber, «Holy Dolls: Play and Piety in Quattrocento Florence», en *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy*, ed. L. Cochrane, Chicago: University of Chicago Press, 1985, págs. 310-29. Klapisch-Zuber relata el uso que de estos «muñecos» religiosos (algunos de los cuales seguían el famoso prototipo de Desiderio da Settignano) hacían los niños y los adultos —y no sólo con fines espirituales y de meditación. Los *bambini* esculpidos formaban a menudo parte de la dote de las familias de clase media y alta. Era posible bañarlos y vestirlos, y se les dispensaban estos cuidados durante el embarazo para que el recién nacido fuera hermoso (*ibid.*, págs. 317-19, para el aspecto negativo de esta última posibilidad).

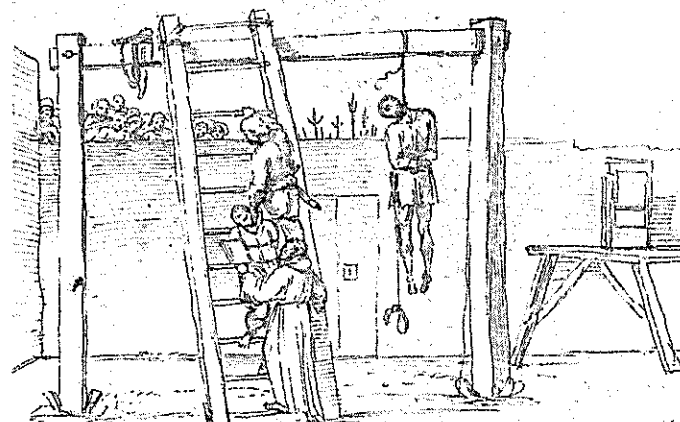
⁸ Gilbert, 1980, pág. 145.

externa y en las acciones de las santas. Además del problema de la identificación, dos cuestiones más han de señalarse en este punto: primera, la incontestable ecuación de pintura con escultura (en todo caso, en lo que atañe a la eficacia), y segunda, la evidente creencia en que la contemplación conduce primero a la imitación y luego a la elevación espiritual. A ellas habremos de volver, pero antes pasemos de la concepción y la infancia a la muerte y analicemos las respuestas a las pinturas no en el comienzo de la vida sino en el final.

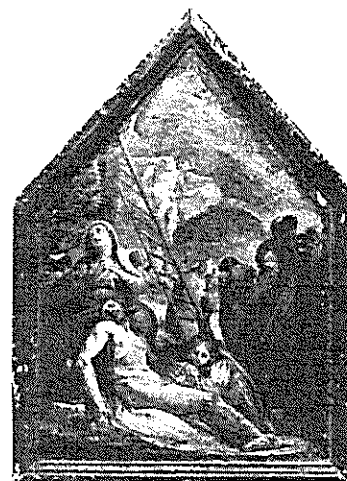
III

¿Qué consuelo podría nadie ofrecer a un hombre condenado a muerte en los momentos previos a su ejecución? Todas las palabras o acciones parecerían fútiles y vanas comparadas con los recursos internos o la debilidad humana del condenado. Pero en Italia, entre los siglos XIV y XVII, se crearon hermandades para ofrecer un poco de consuelo a estas personas, y los instrumentos de que se valían para consolarlas eran pequeñas imágenes pintadas⁹. Hasta nosotros ha llegado un número considerable de estas *ta-*

1. Hermano de la archicofradía de San Giovanni Decollato de Roma, que sostiene una *tafoletta* (de Corrado Ricci, *Beatrice Cenci* [Milán, 1923]).



2. Annibale Carracci, *Un ahorcamiento* (dibujo, ca. 1599). Castillo de Windsor, Biblioteca Real.



3. Superior: *Tafoletta* que muestra la Lamentación; en el anverso, una escena de la Crucifixión (siglo XVII). Roma, Archicofradía de San Giovanni Decollato.



4. Derecha: *Tafoletta* que muestra la decapitación de San Juan Bautista (siglo XVII). Roma, Archicofradía de San Giovanni Decollato.

volucce o *tavolette*, como se las llamaba alternativamente, y su utilización queda atestiguada por una notable cantidad de evidencias visuales complementarias (cfr. figs. 1 y 2). Las *tavolette* se pintaban por las dos caras. En un lado, alguna escena de la Pasión de Cristo; en el otro, un martirio más o menos relativo al castigo que había de sufrir el preso (figs. 3 y 4). Este martirio, los hermanos lo «relacionaban de forma más o menos inspirada con la situación real del preso mientras lo consolaban en su celda o en la capilla de la prisión la noche anterior al ajusticiamiento que tendría lugar por la mañana»⁹. Al día siguiente, dos miembros de la hermandad sostenían ante el rostro del condenado una de las pinturas durante todo el trayecto hasta el lugar en que se llevaba a cabo la sentencia. A continuación, como se describe en las *Istruzioni* para la compañía florentina de Santa Maria della Croce al Tempio¹¹:

Tan pronto como el *affitto* llegue al lugar de ejecución, el hermano consolador le permitirá mas no lo exhortará a decir algo edificante... y a la señal del verdugo, el hermano se colocará al otro lado de la escalera [véase fig. 2]. Y mientras por seguridad se sujeta siempre a la escalera con una mano, con la otra sostendrá la *tavoletta* ante el rostro del *affitto* mientras crea que éste no ha soltado su último aliento¹².

Habrán más palabras edificantes; habrá oportunidad para confesarse y se impartirá la absolución antes de que el hombre expire.

De poco servirá discutir sobre si en una ocasión así eran más eficaces las palabras o las acciones; y bien podríamos pensar que todo el acto era inútil. Sin duda había razones para mantener que la práctica estaba claramente institucionalizada, y arraigada en opiniones convencionales de la muerte sin nexo alguno con su realidad psicológica —en resumen: que servía a los vivos más que a quienes estaban a punto de morir. Podríamos insistir por añadidura en que tal práctica ha de verse específicamente en el contexto de las funciones distintivas y de prestigio del que gozaban las imágenes en la Italia de los siglos xv y xvi; pero aun cuando ese contexto esté delimitado en un marco muy estrecho, queda por resolver el problema de la eficacia —aunque sólo sea de la eficacia que se imputaba a las imágenes.

He aquí el relato de un testigo presencial en el ajusticiamiento de Pietro Pagolo Boscoli, condenado a morir el 22 de febrero de 1512 por participar en una conspiración contra los Médicis:

Y mientras ascendía por la escalera no apartaba los ojos de la *tavoletta*, y con la voz más amorosa dijo: Señor, tú eres mi amor; te entrego mi corazón... heme aquí, Señor; vengo de buena voluntad... Y esto dijo con tal ternura que todos los que lo oyeron

⁹ Para una discusión detallada al respecto, véase Edgerton, 1979, págs. 45-61 y Edgerton, 1985, págs. 165-92.

¹⁰ Edgerton, 1979, pág. 49.

¹¹ La *compagnia* se fundó en 1343. El equivalente romano, del que se han extraído las ilustraciones de esta sección, fue la Archicofradia de San Giovanni Decollato, fundada en 1488. Véase J. S. Weisz, «Pittura e Misericordia: The Oratory of San Giovanni Decollato in Rome» (tesis doctoral, Harvard University, 1982).

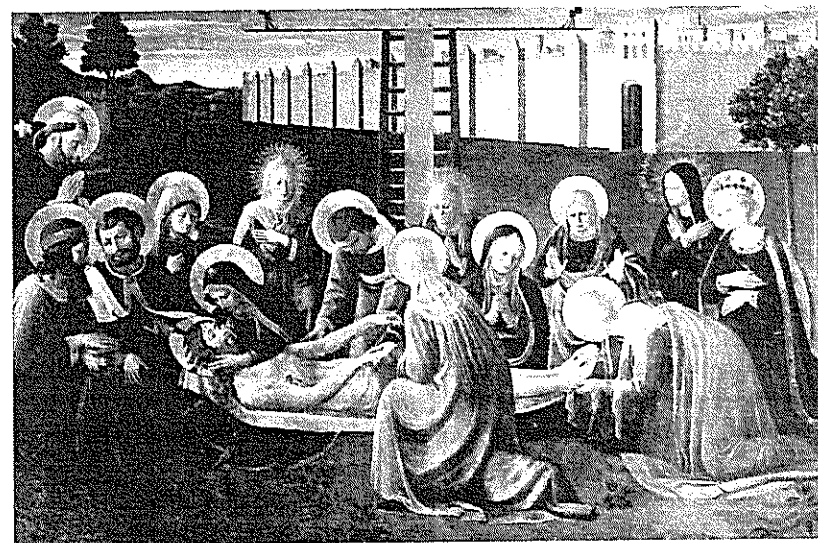
¹² La traducción inglesa es una adaptación de Edgerton, 1985, pág. 182. Edgerton se basa en *Istruzione universale per la compagnia de'Neri in occasione del'esecuzione di condannato in morte*, 2. 1. 138, fols. 173 v-174 (Florencia, Biblioteca Nazionale).

lloraban... Y mientras descendía, a mitad de la escalera, vio el Crucifijo y dijo: ¿Qué debo hacer? Y el fraile le repuso: Éste es tu capitán que viene a armarte. Salúdalo, hónralo y ruega por que te dé fuerza... Y mientras bajaba el segundo tramo de escalera no dejaba de rezar, y decía: *In manus tua, Domine*¹³.

¿Realmente podía una imagen hacer todo esto? ¿podía llegar a afectar en tal grado y ser tan consoladora? Quizá todo esto sea sólo obra de quien escribió el relato. Leyéndolo, podríamos pensar que Pagolo fue extrañamente valeroso y estoico ante la muerte, que sin duda era un hombre educado y muy instruido, y que tal vez el testigo quisiera de algún modo dar brillo a los últimos momentos de su vida. Pero no se trata de eso. La cuestión es ésta: ¿por qué se creía que las imágenes, más que las palabras por sí solas, podían desempeñar tal función y resultar más eficaces en tales condiciones? Para el condenado pueden haber conseguido o no el propósito que se les atribuía, pero toda la institución se basaba en un juicio sobre la eficacia de las imágenes nacido de la creencia en su inevitable poder. Y no basta con aceptar como innegable esa creencia social, pues muestra claramente que es el reflejo de una realidad cognoscitiva.

Recordemos que era posible obtener una indulgencia papal por besar la *tavoletta*

5. Fra Angelico, *Lamentación* (ca. 1440). Florencia, Museo San Marco.



¹³ Traducción inglesa de J. Ross, *Florentine Palaces and Their Stories*, Londres, 1905, pág. 230, reproducida y ampliamente comentada en Edgerton, 1979, págs. 49-50. Véase también un buen relato de la vida y muerte de Boscoli en Trexler, 1980, págs. 197-205.

(*Kusstafel* en alemán); aun así, no queda contestada la pregunta: ¿por qué besar una imagen? Aunque se tratara de una cuestión que tenía que ver con un comportamiento digno en público, de un acto ritualizado, seguiríamos preguntándonos por los orígenes históricos y no históricos de esta costumbre. Todavía debemos indagar en los impulsos fundamentales que se institucionalizan de esta forma. Tal es la cuestión de que se trata: el análisis del nivel profundo de esta clase de prácticas, no del nivel superficial y ostensible.

Merece la pena recordar que también puede hablarse de otras imágenes en relación con las funciones realizadas por las *tavolette*, desde la *Lamentación* de Fra Angelico (fig. 5), que estuvo colgada en la pequeña capilla de Santa Maria della Croce al Tempio, en Florencia (donde el condenado oía su última misa), hasta los cuadros de Benozzo Gozzoli —un *Descendimiento*— y de varios artistas del siglo xvi situados en diversos puntos de su recorrido final antes de llegar al lugar de la ejecución¹⁴. Desde la celda del condenado a todo lo largo de la ruta y hasta en la horca misma, se ofrecían a su vista imágenes diversas con la esperanza de que el *afflito* recibiese —como mínimo— lecciones, solaz y consuelo. Naturalmente, con el tiempo se hizo habitual la presencia de tales imágenes, pero no podemos contentarnos con dejar ahí el problema —como tampoco el de la presencia de cuadros en las alcobas.

IV

Es evidente que las pinturas y las esculturas no hacen ni pueden hacer hoy nada comparable por nosotros. ¿O acaso sí? Quizá nosotros reprimimos esta clase de cosas. Pero, ¿tuvieron alguna vez en el pasado tales efectos? Quizá los casos que he citado no sean sino ideas bastante convencionales elegantemente disfrazadas de informes empíricos. Si la primera respuesta es acertada, debemos examinar más a fondo el tema de la represión. Si la segunda respuesta es correcta, deberíamos estudiar con más detalle las relaciones entre convenciones y creencias (dado que la mayoría de los informantes presumiblemente creían lo que relataban).

Son abundantes los testimonios históricos y etnográficos acerca del poder de las imágenes. ¿Pero cómo evaluaremos el material? ¿cómo clasificaremos los informes de que disponemos? Digamos que las pruebas de esa eficacia sólo pueden expresarse en términos de clichés y de convenciones y que cada vez desconocemos más esos clichés y esas convenciones. Aún conservamos algunos, como la creencia de que, si un retrato es bueno, sus ojos nos siguen por toda la habitación; en cambio hemos perdido otros, como la creencia de que la imagen pintada de una persona bella y desnuda en el dormitorio mejorará de alguna manera el hijo que concibamos. Esto plantea otro tema: el del nexo que existe entre convención y creencia y, después, entre éstas y el comportamiento. ¿Acaso las convenciones llegan a adquirir carta de naturaleza en una cultura, de modo que los clichés sobre las imágenes puedan provocar realmente formas de conducta que se ajusten al cliché? Repítase una idea un número suficiente de veces y puede (pero no tiene por qué) constituir la base para una determinada acción. Ahora bien,

¿cómo se naturalizan las convenciones? ¿Y qué queremos decir cuando decimos que se naturalizan?

Quizá las imágenes ya no funcionen más de la forma en que yo empecé a hablar de ellas precisamente porque los contextos han cambiado mucho. ¿Cómo saber entonces hasta qué punto el contexto condiciona la respuesta? Si la condiciona, siempre y de forma total, entonces debemos dejar el tema del comportamiento y de la emoción fuera del campo del conocimiento intelectual; pero antes de hacerlo, examinemos la otra cara de la moneda.

Mucho se han estudiado los grandes movimientos iconoclastas de Bizancio en los siglos viii y ix, de la Europa de la Reforma, de la Revolución Francesa y de la Revolución Rusa. Desde los tiempos del Antiguo Testamento, gobernantes y pueblos gobernados en general han intentado desterrar las imágenes y atacado determinados cuadros y esculturas. Cualquiera puede aportar un ejemplo de alguna imagen atacada: todos sabemos cuando menos de algún periodo histórico durante el cual la iconoclasia era espontánea o estaba legalizada. La gente ha hecho añicos imágenes por razones políticas y por razones teológicas; ha destrozado obras que les provocaban ira o vergüenza; y lo han hecho espontáneamente o porque se les ha incitado a ello. Como es natural, los motivos de tales actos se han estudiado y continúan discutiéndose interminablemente; pero en todos los casos hemos de aceptar que es la imagen —en mayor o menor grado— la que lleva al iconoclasta a tales niveles de ira. Esto cuando menos podemos asentar como indiscutible, por más que sepamos que la imagen es un símbolo de otra cosa y que es esta cosa la que se ataca, rompe, arranca o destroza.

Es sorprendente lo aprensivos y timoratos que han demostrado ser los historiadores del arte y de las imágenes a la hora de evaluar las implicaciones que los grandes movimientos iconoclastas podían tener en sus estudios; y aún más renuentes se han mostrado a aceptar la corriente de antagonismo que se manifiesta en niveles claramente neuróticos, como en los ataques cada vez más numerosos contra cuadros y esculturas en el interior de los museos y en las plazas públicas —por no hablar de los actos privados y desconocidos. La respuesta a cualquier pregunta sobre los motivos tiende a caracterizarse por una gran prudencia, incluso temor, y luego a descartar radicalmente los motivos del atacante: «El atacante y sus motivos carecen por completo de interés, pues no se pueden aplicar criterios normales a las motivaciones de un perturbado mental». Así se expresa el director de relaciones públicas cada vez que alguien ataca un objeto, importante o no, de su museo¹⁵.

Fácilmente convenimos con él; nosotros no descargamos nuestra ira sobre las estatuas de los lugares públicos. Las imágenes —o lo que representan— pueden provocarnos vergüenza, hostilidad o rabia; pero en modo alguno nos llevarían a actuar con violencia contra ellas; y desde luego no las romperíamos. ¿O sí? No hay nadie que pueda responder a esta pregunta con certeza absoluta. Por cualesquiera razones —relacionadas directamente o no con la imagen, con su apariencia, con lo que representa o con el estado emocional general en que nos hallemos—, aceptamos la posibilidad de incurrir en una falta así. Todos nos damos cuenta de lo tenue que es la separación entre la conducta del iconoclasta y la conducta «normal», más controlada. Y aunque en la mayoría

¹⁴ Edgerton, 1979, págs. 53-57.

¹⁵ Citado en Freedberg, 1985 (con una discusión más amplia acerca de las cuestiones planteadas en estos párrafos), pág. 6; véase también capítulo 14 *infra*.

de los casos optamos tajantemente por aislar tales acciones, sacarlas de la esfera de la psicología, con todo, comprendemos los oscuros resortes de aversión y de empatía que estallan rebasando la capacidad de control del iconoclasta. El tema que se nos presenta entonces sí tiene que ver con la represión.

V

Regresemos por un momento a Giovanni Dominici. El pasaje donde insiste en los beneficiosos efectos inculcadores de las pinturas y esculturas concluye —de manera un tanto sorprendente— aludiendo a uno de los temores fundamentales en todo el arte y, de hecho, en la fabricación de imágenes. Esto nos lleva un paso más adelante, de la creencia en el poder de las imágenes a la respuesta real:

Una advertencia: si tenéis pinturas en vuestra casa con este propósito, cuidado con los marcos de oro y plata, no sea que ellos [los niños] se vuelvan más idólatras que creyentes, pues si ven que los adultos encienden más velas y se descubren la cabeza y se arrodillan más ante figuras vestidas con oro y adornadas con piedras preciosas que ante las imágenes viejas y ennegrecidas, sólo aprenderán a venerar el oro y las joyas pero no las figuras o, mejor dicho, las verdades que esas figuras representan¹⁶.

He aquí el viejo temor a la idolatría, pero, asimismo, la clara evidencia sociológica de la historia. El miedo a la idolatría (teóricamente esbozado a lo largo de siglos sin fin) quizá no hubiera persistido con tanto vigor si Dominici, como tantos otros, no hubiese observado que las personas encendían velas, se descubrían la cabeza y se arrodillaban ante las figuras. ¡Es infinita la variedad de conductas a que nos conducen las imágenes! Pero además, en las palabras de Dominici —como en cualquier otro documento de la Edad Media y posterior— se hallan las bases de una estricta semiótica de los signos visuales. Aquí hay una insistencia muy explícita en que no debemos concentrarnos en la materialidad del signo —el oro y las joyas— sino en las «figuras» o (mejor aún) en «las verdades que esas figuras representan»: *alle figure ovvero verità per quelle figure rappresentate*¹⁷. No podía haber, entonces ni ahora, un modo más claro de hablar sobre el poder de las imágenes que no fuese estableciendo las necesarias distinciones, hoy codificadas con los sencillos términos saussureanos de signo, significante y significado. Al admitir la posibilidad de lo alegórico, Dominici percibe con claridad algo que está más allá (o detrás) del significado y que es diferente de él.

Gracias al cardenal Dominici, los beneficiosos poderes de las imágenes aumentaron con la creencia de que la belleza y las acciones ejemplares de lo que ellas representaban contribuían, de algún modo, a suscitar cualidades similares en el joven que las contemplaba: «Si no deseáis o no podéis convertir vuestra casa en una especie de templo, si tenéis niñera, haced que los lleven a menudo a la iglesia, en las horas en que no

¹⁶ Dominici, 1860, págs. 123-32; traducción inglesa ligeramente adaptada de Gilbert, 1980, pág. 146. Cfr. capítulo 14, sección VI *infra*. Para otros temores similares de San Bernardo a Martín Lutero y otros más recientes, véase Freedberg, 1982, pág. 149, n. 56; y Freedberg, 1986, págs. 69-70.

¹⁷ Dominici, 1860, pág. 133.

haya mucha gente ni se oficien servicios»¹⁸. Para escritores como Molano y el cardenal Paleotti, el peligro potencial de las imágenes se originaba en una creencia del mismo tenor que la antedicha. Coloque un retrato o cuadro de alguien bello en su alcoba y quizá quiera poseer a esa persona (siendo supuestamente los adultos más inclinados a pasar del deseo de imitar lo admirable al deseo de poseer lo admirable): por este motivo se recomendaba no colocar en el dormitorio cuadros de personas de las cuales no se podía poseer el original. Lo que une a todos estos escritores en sus opiniones sobre la eficacia (buena o mala) de las imágenes es la creencia tácita en que los cuerpos en ellas representados tienen en cierto modo el rango de cuerpos vivos. La cuestión no es en absoluto que las imágenes hagan recordar (no sólo nos hacen recordar —de manera ejemplar o peligrosa— figuras amadas o admiradas), pues, de ser así, ni los cuadros ni las esculturas tendrían la eficacia que tienen.

Quizá sea en este campo donde, más que en ningún otro, podamos examinar atentamente el tema de la represión. El cuerpo de la imagen nos da miedo, rehusamos reconocer que nos afecta y nos negamos a aceptar los aspectos de nuestra propia sexualidad que ese cuerpo parece amenazar o sacar a la luz. Por ejemplo: en los siglos xv y xvii, tanto en Italia como en los países del norte de Europa, se hicieron centenares de imágenes que mostraban los genitales del Niño Jesús en el centro de la composición o que concentraban en ellos una medida importante de atención. Hay cuadros en los que sus piernas parecen deliberadamente abiertas para mostrarlos; en otros, su Madre (en algunos casos Santa Ana) los toca, y en otros más, los Magos que acuden a adorarlo concentran la mirada en su ingle (cfr. figs. 6 y 7). Sin embargo, tal como Leo Steinberg ha señalado hace poco de forma convincente (en un análisis de los fundamentos teológicos de tal énfasis pictórico), los historiadores, sin vacilar, han pasado por alto este aspecto mostrado en tales pinturas. Cuando Steinberg señaló lo que ahora parece innegable, las voces de desaprobación se hicieron oír con fuerza y se propagaron ampliamente las acusaciones de frivolidad. Los hechos pictóricos fueron negados con gran energía o se les restó importancia con explicaciones tan rebucadas y desconcertantes que cualquier observador más o menos imparcial se quedaría en la duda sobre el grado de la represión¹⁹.

Pero esto se aparta un poco de las cuestiones del efecto y el poder de las imágenes. También puede parecer que demuestra poco más que una gazmoñería patente. Podría argüirse que los cuadros aducidos por Steinberg tocan una parte demasiado íntima de nosotros como para tratarla a la ligera y que, por tanto, no es tan difícil que haya represión. Ahora bien, las lecciones extraídas de tales cuadros (y del análisis de Stein-

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Véase Steinberg, 1983. Véase también, por ejemplo, C. Hope, «Ostentatio Genitalium», *London Review of Books* (15 de noviembre-6 de diciembre de 1984), págs. 19-20: «Nada de especial tiene el que se representen los genitales de Jesús en tantos cuadros de Madonas... Los genitales son, en cierto modo, los atributos de la más tierna infancia y para muchas personas son, además, encantadores. [En el cuadro *La Sagrada Familia con Santa Ana* de Baldung] el ademán [de acariciar los genitales] es cuando menos ambiguo, ya que los dedos podrían descansar detrás del pene, sin tocarlo... Si hubieran intuido desde el principio que Santa Ana acariciaba el pene de Jesús, habrían observado seguramente la posición de los demás dedos y que la mano derecha se encuentra debajo de la espalda del Niño... y que se inclina hacia delante para tomarlo de los brazos de su hija.» (Esto es precisamente lo que todos podríamos afirmar que no está haciendo.)



6. Hans Baldung Grien, *Sagrada Familia con Santa Ana* (1511; Geisberg, 59).



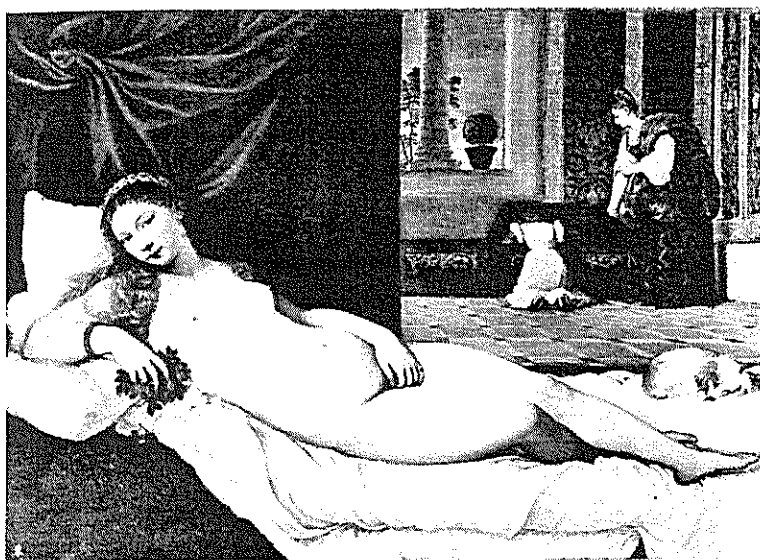
7. Paolo Caliari el Veronés, *Sagrada Familia con Santa Bárbara y San Juan niño* (h. 1562-1565). Florencia, Galleria degli Uffizi.

berg) van más allá de la demostración de la respuesta gazmoña a la pintura. Lo importante no es sólo que no se haya advertido este aspecto durante generaciones enteras; es la actitud de los críticos la que revela la importancia de aquello que no se animan a reconocer.

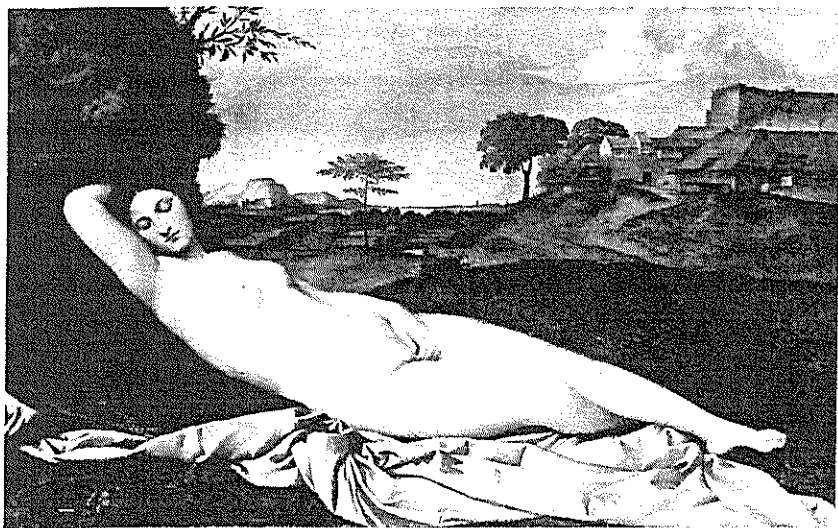
Lo dicho hasta ahora podría transferirse —para sólo hablar de un ejemplo más— a diversos análisis de la *Venus de Urbino* de Tiziano (fig. 8). O bien se detienen en la belleza clásica del desnudo (o en alguna otra norma ideal), o se extienden sin fin en complicadas interpretaciones iconográficas²⁰. Hace veinticinco años se alegaba que, pese a sus rasgos claramente individualizados, no se trataba de ninguna mujer concreta; era la mismísima Venus. Tampoco era la Venus sensual típica de la mitología clásica; se trataba de la Venus celestial —cósmica—, que tipificaba y celebraba las alegrías de la fidelidad conyugal y de la vida doméstica²¹. Puede que algunas de estas interpretaciones

²⁰ Existen sin embargo opiniones como la de Gould: «El tratamiento del cuerpo está generalizado, tanto en lo que a los grandes rasgos como al modelado se refiere, y por ello mantiene un cierto aire clásico, pese a todos los adornos realistas» (C. Gould, *Titian*, Londres, 1969, pág. 36). Quizá no haya nada malo en eso; es sencillamente algo evasivo dada la ausencia de comentarios adicionales acerca del tema del cuadro. A este respecto es tanto negativo como erróneo.

²¹ Véase, por ejemplo, Reff, 1963, pág. 361: «El vestido que sostiene una de las doncellas es probablemente, como sugiere Wind, "el manto cósmico destinado a cubrir a la Venus celestial",... pero



8. Tiziano, *Venus de Urbino* (1538). Florencia, Galleria degli Uffizi.



9. Giorgione, *Venus* (h. 1510). Dresde, Gemaldegalerie.

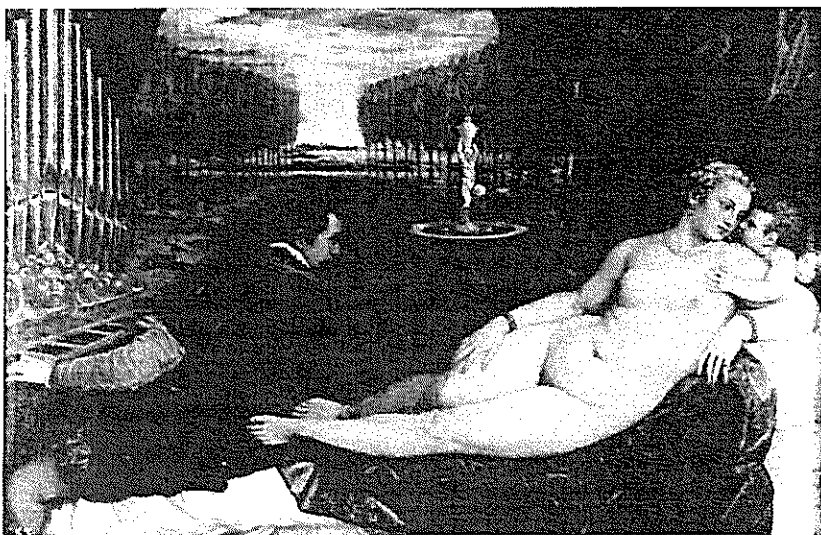
incluso encierran algo de verdad en ellas, pero hace sólo unos cuantos años los estudiosos comenzaron a sugerir, o a resucitar, la idea mucho más antigua de que una respuesta al menos (y posiblemente incluso la *raison d'être* del cuadro) tiene que ver con el interés sexual despertado en los hombres por el hermoso desnudo femenino que es la Venus de Tiziano o, por citar otro, la Venus de Dresde de Giorgione (fig. 9)²². Ciertamente es que hay colores suntuosos y un trabajo pictórico arrobador en el cuadro de Tiziano; hay en él elementos encantadores como la dama ricamente ataviada que está en el rincón y la niña inclinada sobre el baúl, la urna, el paisaje y el perrito placenteramente enroscado a los pies de la cama. Sin duda podemos sentirnos arrobados a la vista de tales cosas, como podemos suponer que también mucha gente se ha sentido en otro tiempo. Pero sería un error no admitir la posibilidad de la respuesta en la que intervienen la sensualidad, el placer de mirar y la proyección del deseo.

Una descripción masculina de lo que a todas luces constituye el tema central del cuadro, de lo que para cualquier persona que lo describiese sería el centro de atención y (podríamos suponer) el principal objeto de interés para el pintor, podría ser ésta: «una joven desnuda mira abiertamente al espectador; los rizados cabellos de color castaño le caen sobre los hombros desnudos; tiene los pezones erectos; con la mano izquierda se cubre sólo a medias los órganos genitales —casi juega con ellos—, en tanto que la sombra que los rodea hace pensar (si es que no lo indica realmente) en el vello púbico. Está completamente desnuda salvo por el anillo que lleva en el dedo meñique y la pulsera en la mano derecha». La sensualidad de la representación habría sido patente para muchos y bien puede continuar siéndolo. Pero no muchos estarán dispuestos a aceptarlo —no, al menos, si se trata de personas con buen nivel de educación. Los textos y monografías existentes evitan en su mayor parte el reconocimiento de la

«reducido a una cómoda vestimenta doméstica»... Las doncellas quizá sean las Horas o las Estaciones que visten a Venus con el manto celestial y la conducen ante los dioses congregados tras su nacimiento en el mar. Ahora bien, sólo era esa Venus, la Venus Urania, la considerada, en la mitología clásica y renacentista, como la diosa del amor noble que culminaba con el matrimonio, en oposición a la Venus corriente, la Venus Pandemos, cuyo feudo era únicamente el amor carnal».

Esta opinión contaba con muchos adeptos. Compárese con la monografía estándar sobre Tiziano de Wethey: «La interpretación de Venus como símbolo del amor y de la fidelidad matrimoniales está, sin duda, más próxima de la verdad que la tradición victoriana, mantenida aún por Tietze y escritores posteriores, según la cual es sencillamente un himno a la carnalidad voluptuosa y su modelo era una cortesana veneciana» (1969-75, 3, 203). El «sencillamente» de este extraordinario fragmento debe compararse con expresiones similares de Hope citadas en la nota siguiente. Para una evocación firme, no sólo de la tradición «victoriana», sino también de la del siglo XVIII, véase H. Ost. «Tizian's sogenannte "Venus von Urbino" und andere Buhlerinnen», en *Festschrift für Eduard Trier*, ed. J. Müller Hofstede y W. Spies, Berlin, 1981, págs. 129-48. Ost también expone los importantes argumentos circunstanciales en favor del tratamiento de estas y otras obras afines, como cuadros de cortesanas, destinados a despertar el apetito sexual de los varones.

²² Reff afirma que el cuadro de Giorgione es «una celebración casi religiosa de la serenidad y total castidad de la belleza femenina» (1963, pág. 361), pero se ha demostrado que ese cuadro tiene muy poco que ver con la castidad. Compárese con la convincente interpretación epitalámica ofrecida por J. Anderson, «Giorgione, Titian, and the Sleeping Venus», en *Tiziano e Venezia*, págs. 337-42. Aquí, como en el cuadro de Tiziano, es difícil eludir el sentimiento de que la invitación sexual... es completamente explícita», como ha observado recientemente Charles Hope (Hope 1976, pág. 118). Pero Hope debilita su argumento al defender que «la mayoría de esos cuadros eran simples carteles y se consideraban como poco más que objetos sexuales» (pág. 119). «Simples» y «poco más que» definen el asunto de una forma demasiado simplista.



10. Tiziano, *Venus con un organista* (h. 1545-1548). Madrid, Museo del Prado.

franca sexualidad de cuadros como éste; las ofuscaciones son extraordinarias. Densas lecturas iconográficas y una evaluación sensiblemente estética de la forma, los colores, el manejo del tema y la composición, son las categorías convenientes para describir esta clase de cuadros; pero dejan a oscuras el análisis de la respuesta. Asimismo, dan pie a la represión de los sentimientos que estos cuadros pueden suscitar aún.

Desde luego el asunto es más complicado y no basta simplemente con evadir lo que para algunos es la «invitación sexual» de cuadros como *La Venus de Urbino* o de las numerosas versiones (por ejemplo, fig. 10) de *Venus con un laudista* o un organista (consideradas generalmente como alegorías neoplatónicas)²³. Es difícil, en primer lugar, estar seguros de cuál fue la intención precisa del pintor —puede que fuese una mezcla, después de todo—. Tal vez quiso pintar un cuadro erótico, pero tal vez quisiera asimismo mezclar los colores de forma exquisita. En segundo lugar, si bien es difícil negar el elemento sexual en estos cuadros, bien pudieron existir otros factores que determinaron su compra y que aún despierten en nosotros una respuesta positiva o negativa (como la habilidad del artista para hacer una buena pintura). No obstante, es mucho más lo que tendemos a olvidar, rehuir, negar o reprimir. Son relaciones de difícil definición.

Puede que esto sólo sea complicar lo evidente. Se dirá que, después de todo, con el

²³ Hope, 1976, pág. 118; cfr. nota 22. Para un buen relato de los problemas tradicionales de la interpretación de estos cuadros, véase D. Rosand, «Ermeneutica Amorosa: Observations on the Interpretation of Titian's Venuses», en *Tiziano e Venezia*, págs. 375-83, con una extensa bibliografía y muchos fragmentos especialmente interesantes del cuarto libro de *El cortesano* de Castiglione (1528).

tiempo nos hemos vuelto más cándidos en lo que atañe a la representación sexual, su producción y su consumo. Quizá queden muy pocos que se preocupen o se sientan atraídos por la afanosa y libresca evasión de significados o implicaciones, pero todavía pervive un número suficientemente significativo, y los casos citados son ejemplos extremos de una tendencia general. Entramos en una galería de pintura y, debido a los criterios estéticos que se nos han enseñado para criticar las obras de arte, suprimimos el reconocimiento de los elementos básicos de la cognición y del apetito o el desco, o sólo los admitimos con dificultad. En ocasiones, es cierto, nos conmovemos hasta las lágrimas; pero el resto de las veces, cuando vemos un cuadro hablamos de él en términos del color, la composición, la expresión y el tratamiento del espacio y del movimiento. Es el hombre culto o el intelectual quien con mayor facilidad responde de esta manera, aun cuando ocasionalmente sienta en secreto que su respuesta tiene raíces psicológicas más profundas que preferimos mantener enterradas o que simplemente no podemos desenterrar. Negamos, o nos negamos a reconocer, esos elementos de respuesta que la gente menos culta manifiesta con franqueza. En estos casos, o no somos psicológicamente analíticos, o la incomodidad que nos producen los sentimientos más toscos nos impide darles expresión.

VI

¿Pero cómo comprobaremos la veracidad de estas afirmaciones —por obvias que sean— sobre las respuestas ante cuadros como las Venus de Giorgione y de Tiziano, y cómo refinaremos nuestras conclusiones? Pues, sean cuales sean los placeres seductores de estas imágenes, nadie mantendría que la respuesta del espectador moderno tiende a ser igual, o más fuerte, que la del espectador del siglo xvi. Ocupémonos primero de las posibilidades inmediatas y luego exploremos otras.

Podemos argüir que la obviedad misma de la cuestión proporciona una evidencia suficiente: es un cuadro de una mujer desnuda y, por tanto, salta a primer plano la respuesta sexual masculina; es un hermoso cuadro de una mujer desnuda y, por tanto, dado el condicionamiento masculino, la respuesta sexual masculina es primaria. Esto es elevar al plano de lo evidente suposiciones que hacemos de manera automática (una vez liberados de la represión); y en algunos terrenos no sería equivocado hacerlo —especialmente en aquellos que deben decidir sobre las posibilidades de rescatar lo que es fundamental en el tema de la respuesta. En segundo lugar, una categoría parecida otorgamos a la intuición. Intuimos la plausibilidad de la lectura sexual, también la intuyen otras personas conocidas y conferimos al juicio validez intersubjetiva. En tercer lugar, recogemos datos de los espectadores y emprendemos una investigación sociológica. Éste es justamente el curso que tienden a seguir quienes dudan de mis afirmaciones (éstas son demasiado apodicticas; tienen un cierto aire de plausibilidad pero no están demostradas). Pero para utilizar tales evidencias necesitaríamos contar con modelos de condicionamiento cultural y psicológico, que nos ayuden a entender la variedad de modos de enseñanza en las escuelas, las diferencias existentes en los rincones oscuros y lejanos de una cultura, y el sobrecogimiento que sentimos cuando al entrar en un museo vemos un cuadro dentro de un primoroso marco dorado tras el cordón rojo escarlata diestramente colocado para impedir el acercamiento (por no decir nada del cristal a prueba de balas).



11. Édouard Manet, *Olympia* (1863). París, Museo del Louvre.

La cuarta posibilidad de evaluar lo que decimos es continuación de los predicados metodológicos e ideológicos en que se basa este libro. Tomamos en cuenta las respuestas enérgicas y las pautas de conducta que podemos discernir y que conocemos por la gente que nos rodea y porque están en nosotros mismos. Esto puede significar que miremos formas más cotidianas de imágenes o formas claras de uso histórico (de una clase que a veces, pero no por regla general, pertenece al arte elevado o ajustado a los cánones estéticos). A continuación buscamos modelos equivalentes o contextos equivalentes procedentes del pasado o dentro del campo del arte, y tratamos de evitar la circularidad.

Retomemos el caso de la *Venus de Urbino*. El cuadro es claramente erótico, aun cuando nuestra percepción de su sensualidad no llegue a manifestarse. Es tanto una perogrullada como un tópico decir que la difusión de los métodos de reproducción —de la fotografía sobre todo— ha hecho que a menudo el impacto experimentado al ver algo por vez primera se convierta con la familiaridad casi en indiferencia. En cualquier caso, desde 1538 las personas nos hemos venido acostumbrando a pinturas todavía más ingenuas, como la *Olympia* de Manet o las aparecidas en las páginas centrales de una larga serie de revistas (cfr. figs. 11 y 163). Son precisamente las respuestas a estas obras las que no debemos descuidar cuando estudiemos imágenes como la *Venus* de Tiziano. Incluso ahora, ante un cuadro como éste debemos reprimirnos mucho para no reconocer las consecuencias de la escopofilia [de la raíz de los verbos griegos «sko-*peo*», ver, y «phil-*eo*», amar] y el acto de mirar con auténtico deseo. No resulta exagera-

damente hipotético imaginar cuánto más directa ha de haber sido la atracción de este cuadro en las respuestas sexuales de algunos espectadores del siglo xvi, antes de Manet, antes de *Playboy*, antes de que los métodos de reproducción llegasen a su plenitud, desde las obras impresas a la fotografía. La razón por la que no es una tarea exageradamente hipotética la abundancia de testimonios históricos que este libro dará a conocer. Con esto no queremos decir sin embargo que los espectadores modernos respondan a las pinturas del siglo xvi del mismo modo que los espectadores de aquel siglo, o que las esculturas eróticas indias susciten las mismas respuestas tanto en los occidentales como en los indios. El objetivo es tratar de armar las posibles respuestas y luego estudiar por qué las imágenes despiertan, provocan o producen determinadas respuestas y no otras; la pregunta es por qué la forma muerta despierta conductas que se manifiestan de formas aparentemente tan similares y recurrentes. Pero no nos refugijemos demasiado en nuestra conciencia de los cambios de contexto, ya sea visual o histórico. Es posible, naturalmente, que un hombre asista a la revelación de la forma femenina desnuda sin sentirse sexualmente excitado, pero aun con un cuadro tan antiguo como el de Tiziano sabemos de cierto que no se trata de un descubrimiento casual. Una vez que tales formas son presentadas como pinturas, invitan al espectador a enamorarse locamente del cuerpo representado en el cuadro y a experimentar esos sentimientos de posesión y de fetichismo de los cuales, en tanto dura la contemplación, opta por no escapar.

Ahora bien, el análisis es complicado y difícil. Para comprender las relaciones entre las pinturas del siglo xvi como la *Venus de Urbino* y los sentimientos sexuales de hombres y mujeres, hemos de empezar por ubicarlas en el contexto de una amplia variedad de material relacionado con ellas. Aparte o en ausencia de documentos escritos, las pruebas fenomenológicas son las principales, pero a continuación debe hacerse una necesaria labor de refinamiento y eso incumbe a la selección de las imágenes. Podemos tomar una imagen impresa (cuanto más parecida en composición y color a la imagen problema, mejor) y considerar la fenomenología de la escopofilia y la excitación; pero a este procedimiento hemos de añadir el punto de vista histórico y contextual mientras evaluamos las clases de respuesta que otras imágenes manifiestamente eróticas hayan podido provocar. Para el siglo xvi, por ejemplo, podríamos tomar grabados como los *Modi* realizados a partir de los diseños de Giulio Romano y los *Lascivie* de Agostino Carracci (véanse figs. 168 y 164); pero entonces nos encontramos con una combinación de forma desnuda erótica y de fuerte sugestión sexual (o incluso el acto sexual mismo). Con los desnudos alemanes de la primera mitad del siglo xvi el problema es parecido. Al considerar pinturas como las de los Cranach, también tomamos en cuenta los grabados extraordinariamente eróticos de Sebald Beham y su círculo, en los cuales la orientación genital es posiblemente incluso más palpable que en los grabados italianos y la mirada masculina queda atrapada incluso de manera más directa.

De este modo nos vemos frente a frente con las primeras complejidades del análisis. Pero hay más. Unos problemas desaparecen y otros persisten. Tal vez alguien alegará que estos grabados no son obras artísticas, pero eso está fuera de la cuestión: sean arte o no, suscitan respuestas que no debemos desestimar cuando analizamos obras que son aceptadas como arte. Quizás alguien presente la objeción de que las imágenes de los grabados son reproducciones impresas, en papel, en blanco y negro, carentes de las exquisitas modulaciones del color de Giorgione y de Tiziano; pero entonces debe-

mos plantear estos interrogantes: ¿de qué modo afecta a la impresión emocional que causan las imágenes el hecho de la reproducción?; ¿respondemos de manera más intensa —más violenta y ostensiblemente— a un cuadro colgado en un lugar público o a un pequeño grabado como los de Sebald Beham, que podemos conservar y mirar a nuestro gusto relamiéndonos con él en privado?; ¿cuál de los dos nos excita más? Asimismo, podría ser deseable establecer una distinción entre lo erótico y lo pornográfico, o al menos elaborar una escala de menos a más, comenzando con una obra que presente el desnudo a secas y, por decirlo así, pasando luego a algo que sugiera la sexualidad de manera más directa, para terminar con la representación del acto sexual. Pero aquí nos detenemos, conforme tomamos conciencia de las dificultades cada vez mayores que implica el refinamiento analítico.

Por ejemplo: la distinción erótico-pornográfica quizá sólo sea real desde el punto de vista semántico (y variable intersubjetivamente, o de unos individuos a otros); quizá no necesitemos en absoluto tal distinción en nuestro análisis de las respuestas. Después de todo, con frecuencia encontramos que lo sugestivo resulta más provocador que lo patentemente descriptivo. Pero con las imágenes antiguas puede resultar útil esta distinción a la hora de establecer los límites de lo públicamente aceptable y la frontera entre lo que causa vergüenza y lo que no²⁴. Quizá para los espectadores actuales *La Venus de Urbino* ya no resulte particularmente excitante, no sólo por haberla visto tantas veces en reproducciones, esta imagen y otras parecidas, sino también porque la imaginaria sexual de hoy en día puede llegar mucho más lejos. Basta echar un vistazo a las imágenes populares —desde las que aparecen en los anuncios publicitarios hasta las de las revistas pornográficas— de los últimos decenios para darnos cuenta de que contienen un grado de exhibición y de expresividad sexual mucho mayor que las del pasado. Pero, incluso en lo que respecta al siglo xvi, es necesario saber que tanto Giorgione como Tiziano sobrepasaron las convenciones normales de representación del desnudo vigentes en su época. ¿Transgredieron estas convenciones sólo lo suficiente para excitar a los lascivos, o mucho más, o nada en absoluto?

VII

Tal es la multiplicidad de modelos y controles que inevitablemente se presentan a quien trata de analizar la historia y la teoría de la respuesta. Algunas de las preguntas sólo pueden responderse tras una mayor investigación histórica; otras, con la aplicación de técnicas fenomenológicas y psicológicas más elaboradas. Pero todas ellas se basan en el examen de una gama de imágenes lo más amplia posible que incluya tanto las elevadas como las bajas, las que se ajustan a los cánones artísticos y las de todos los días. Sin la imaginaria popular, poco puede decirse sobre los efectos probables de la posible respuesta a otras formas de imágenes. Aquí, cuando menos, actuando como historiadores de las imágenes, pueden los historiadores del arte hacer valer sus derechos, ya que utilizan sus viejos conocimientos para evaluar, comparándolos, los estilos de diferentes formas de arte y de imágenes. Ven diferencias y establecen distinciones donde otros no pueden, y luego proceden a juzgar el papel que desempeña el estilo a la

²⁴ A esto denominó Eddy de Jongh *schaamtgrens* en un detallado apéndice del artículo que escribió en 1968-69 acerca del simbolismo erótico en Holanda durante el siglo xvi.

hora de provocar determinadas respuestas y conductas. Al actuar así, rechazan la primacía de las tradicionales preocupaciones de la historia del arte: la especulación sobre la génesis de cada obra por separado, la pretendida recuperación de las categorías histórico-estéticas, la valoración del estatus del creador así como del objeto (sobre todo cuando éste es considerado como arte elevado) y, en general, la tendencia a favorecer el extremo superior de la escala a expensas del inferior. Ciertamente, hemos hecho incursiones en la etnografía y en la historia diaria que forman el tema de este libro buscando material ilustrativo y comparativo para muchas de estas preocupaciones tradicionales; pero, en conjunto, este material nos ha parecido demasiado complejo, difuso y, al mismo tiempo, restrictivo, para merecer ningún análisis o examen global.

Son claros los obstáculos a que nos enfrentamos al tratar de evaluar las respuestas del pasado, al intentar realmente recuperarlas de la historia, y ya he aludido a muchos de ellos. Se dirá que la respuesta se debilita como consecuencia de la familiaridad o de la reproducción; que los esquemas y límites de la representación varían con el tiempo y hoy no son los que eran en el pasado; y que el hecho mismo de que una obra sea expuesta en un museo, aceptada y reconocida como un prototipo o una obra maestra, condiciona poderosamente la respuesta. Todo esto es cierto, y bien puede ser que en el terreno del arte elevado la respuesta espontánea sea de hecho la intelectual. Sin embargo, continuamos en la creencia de que por mucho que intelectualicemos, aun cuando ese movimiento sea espontáneo, todavía subsiste un nivel básico de la reacción que rebasa las fronteras históricas, sociales y otras de tipo contextual. Precisamente en este nivel —perteneciente a nuestra dimensión psicológica, biológica y neurológica en tanto que miembros de la misma especie— es donde nuestra cognición de las imágenes se conecta con la de todos los hombres y mujeres, y es este punto inmóvil el que buscamos. No vamos a alegar aquí que al contemplar imágenes del siglo xvi los hombres de hoy responden a ellas como podrían haberlo hecho los de entonces (aunque bien podríamos afirmarlo). Lo que mantenemos es que, si atendemos a nuestras respuestas ante, digamos, las imágenes publicadas en las revistas de hoy, estaremos en una situación más propicia para comprender las respuestas de ahora a los desnudos de Giorgione y de Tiziano (o, para el caso, de Giulio Romano); y que no podemos empezar a comprender las motivaciones ni la efectividad de, por ejemplo, las imágenes de los traidores pintadas por Andrea del Sarto en los muros del Palazzo Vecchio, o los frescos del siglo xiv sobre el destierro del duque de Atenas, sin recordar antes los carteles elaborados por la Escuela de Bellas Artes de París en la primavera y en el verano de 1968.

¿Qué línea de actuación seguiremos entonces? La primera tarea deberá ser actuar como los etnógrafos y tomar buena nota de cuanto sea posible sobre todos los sectores de la sociedad; a continuación, proceder como los antropólogos de la cultura, prestando atención a un espectro de sociedades tan amplio como práctico. Con esto no negamos que las distintas clases responden de manera diferente o que los contextos sociales y culturales condicionan la respuesta; tampoco negamos que las imágenes están codificadas de forma que comunican determinadas cosas a culturas o grupos concretos (culturas o grupos de los que nacen esas imágenes). Es sólo que nuestro interés no radica fundamentalmente en la interacción a este nivel, sino en extraer lo que subyace bajo las capas de la educación escolar, de la conciencia y el condicionamiento de clase, hasta llegar a los reflejos y síntomas de la cognición.

El ámbito de esta investigación —como ya he señalado repetidamente— abarca todas las imágenes visuales, no sólo el arte. Para entender nuestras respuestas al arte «elevado», necesitamos los testimonios generales y específicos aportados por las respuestas a las imágenes «bajas»²⁵. La historia del arte queda, así, incluida en la historia de las imágenes. Hay y siempre ha habido un lugar para la historia de lo que se considera y ha sido considerado como arte, pero no es éste nuestro campo de acción aquí. La historia de las imágenes ocupa un lugar propio como disciplina central en el estudio de los hombres y las mujeres; la historia del arte persiste, ahora un poco descuidadamente, como una subdivisión de la historia de las culturas.

VIII

En el «Prólogo crítico-epistemológico» a su obra de juventud *The Origins of German Tragic Drama* («Los orígenes del teatro trágico alemán»), Walter Benjamin recomendaba un aprendizaje ascético mediante el cual el explorador filosófico huyese del enfoque tanto inductivo como deductivo y se sumergiera en los detalles más insignificantes del asunto: «La relación entre la precisión minuciosa de la obra y las proporciones del conjunto escultural o intelectual demuestra que el verdadero contenido sólo puede captarse si se toman en cuenta los detalles más pequeños del asunto.» Éste era el único modo de salvar los fenómenos, insistía Benjamin de forma platónica. Así fue como se vio impulsado a un enérgico ataque contra la inducción: «El intento de definir las ideas inductivamente —según su alcance— sobre la base del uso lingüístico popular, con el fin de proceder luego a la investigación de la esencia, no puede conducir a parte alguna.» El ataque a la inducción le hizo escoger a R. M. Meyer como objeto de su crítica:

Así, el método inductivo de investigación estética también aquí revela su habitual coloración lóbrega, pues lo que se trata de ver no es el objeto transformado en la idea sino los estados subjetivos del receptor proyectados en la obra; a esto asciende toda la empatía que R. M. Meyer considera como la piedra angular de su método. Este método, opuesto al que utilizaremos en la presente investigación, «ve la forma artística del drama, las formas de la tragedia o de la comedia o de los personajes de situación, como hechos dados que hay que tomar en cuenta. Su objetivo no es otro que abstraer mediante la comparación de los representantes más destacados de cada género, reglas y leyes conforme a las cuales juzgar el producto individual. Y, mediante la comparación de los géneros, aspira a descubrir principios generales de aplicación para todas las obras de arte»²⁶.

Dicho así suena muy restrictivo, y puede que gran parte de su argumento parezca válida para el presente empeño. Pero no se piense que ésta es una «investigación estética». Nadie crea que voy a buscar principios generales para aplicarlos a todas y cada una

²⁵ Esto no excluye que reconocer la canonicidad de algunas imágenes condicione la respuesta de todas las clases.

²⁶ Benjamin, 1985, pág. 42, donde cita y critica a R. M. Meyer, «Über das Verstandis von Kunstwerken», *Neue Jahrbücher für das Klassische Altertum, Geschichte, und Deutsche Literatur*, 4 (1901), 378.

de las obras de arte (ni siquiera al «arte» en general). De ninguna manera recurriré a los géneros abstractos, por muy acuciantes que puedan resultar las convencionales cuestiones de género y de forma. Pues, si bien me ocupo de fragmentos y procedo a examinarlos minuciosamente como recomendaba Benjamin, también inspecciono el conjunto de relaciones de los hombres con las imágenes que representan figuras humanas a fin de mostrar ciertos aspectos de la conducta y de la respuesta que pueden ser útiles si se comprueba su existencia universal y transcultural.

Son muchos otros, desde luego, los lugares en los que el método inductivo es abandonado a su suerte. Pero el caso de Benjamin es especialmente interesante porque se centra abiertamente en las relaciones entre arte y ciencia en el análisis del arte. El tema de este libro no es, como se verá, el arte por encima de todo. No obstante, si tiene que ver con las cuestiones estéticas (aunque no con las del campo de la estética filosófica). Nuestra empresa es completamente distinta de la de Meyer, por ejemplo, que Benjamin ha atacado. No se basa, para empezar, en la hipóstasis de ninguna categoría estética; de hecho, se opone a ello con fuerza. Alguien podría suponer ingenuamente que mi método pretende elevar a la calidad de hipóstasis la respuesta o determinadas clases de respuestas, pero nada podría estar más lejos de la verdad. No se propone determinar lo que son o no son las respuestas ni, de hecho, lo que la respuesta es o deja de ser. Tiene que ver con los modos de hablar sobre comportamientos que los espectadores reconocen como propios y sobre las modalidades de conducta y de interacción que no pueden darse sin la presencia del objeto en el que está representada una figura. También tendrá que ocuparse naturalmente de los «estados subjetivos que el receptor proyecta sobre [si es que no dentro de] la obra de arte». Y la empatía, como sucede en el caso de Meyer, igualmente tiene un papel; pero se trata de una empatía rigurosamente fenomenológica que puede o no repetir los ejemplos de empatía histórica y etnográfica recogidos en estas páginas y que más adelante exploraremos desde el punto de vista filosófico e histórico en varios capítulos.

Ahora bien, en los ejemplos apenas esbozados sobre el poder de las imágenes, real o potencial, y su posible incitación de los instintos, ¿no habrá mezclado cuestiones emotivas y cognoscitivas? Quizá parezca que he dejado que dos categorías diferentes, una explícita y otra implícita, se traslapen con demasiada facilidad (pues no se ha anunciado que este libro vaya a tratar de los caprichos de la emoción). Aunque gran parte de lo manifestado en estas páginas provocará el desacuerdo del autor de *Languages of Art* («Los lenguajes del arte»), y aunque mi tarea es completamente diferente de la suya, las declaraciones de Nelson Goodman hacia el final de ese libro pueden erigirse como lemas del nuestro:

La mayoría de los problemas que han estado fastidiándonos pueden achacarse, como ya he sugerido, a la opresiva dicotomía entre lo cognoscitivo y lo emotivo. En un lado ponemos la sensación, la percepción, la inferencia, la conjetura, toda la inspección e investigación enervadas, el hecho y la verdad; en el otro, el placer, el dolor, el interés, la satisfacción, el desengaño, todas las respuestas impensadas, la simpatía y el desprecio. Esto nos impide en bastante buena medida ver que en la experiencia estética las emociones funcionan cognoscitivamente. La obra de arte se capta tanto con los sentimientos como con los sentidos. (El subrayado es de Goodman)²⁷.

²⁷ Goodman, 1976, págs. 247-48.

Las únicas diferencias son que podríamos sustituir la categoría de «experiencia estética» por algo mucho más amplio (digamos la aprehensión de las imágenes reales) y que nuestra esfera de trabajo sobrepasa los límites de «las obras de arte» para abarcar todas las imágenes. Pero, con el énfasis que pone al final de sus palabras, Goodman hace al menos una concesión en este sentido y el planteamiento general continúa siendo válido. Se trata del párrafo que sigue a su defensa de que «la simbolización [por ejemplo, en el sentido goodmaniano amplio referida a todas las imágenes] ha de ser juzgada fundamentalmente en la medida en que sirva al propósito cognoscitivo» y tras haberse desviado un poco por el tema de la «excelencia estética»:

Esta subordinación de la excelencia estética a la cognoscitiva nos exige recordar una vez más que lo cognoscitivo, aunque claramente diferenciado de lo práctico y de lo pasivo, no excluye lo sensorial ni lo emotivo; que el conocimiento que el arte nos brinda lo sentimos en nuestros huesos, nervios y músculos tanto como lo captamos con nuestras mentes; que el organismo entero, con toda su sensibilidad y capacidad de respuesta, participa en la interpretación de los símbolos²⁸

Me refiero a «la interpretación de los símbolos» en el sentido más lato; éste no será un libro sobre hermenéutica.

Si pensamos una vez más en los ejemplos iniciales, aún seguimos sin hallar respuesta a estos problemas: ¿qué credibilidad puede concederse a unas historias tan claramente increíbles?; ¿en qué sentido pueden las imágenes tener la eficacia que en ellos se les atribuye y cómo podemos hablar de esa eficacia?; ¿qué nexos unen los cuentos de alcoba con las respuestas a imágenes consideradas eróticas, o la imagen poderosamente confortante con el refinamiento de la sensibilidad emocional por medio de la concentración? Estos lazos tienen que ver con la excitación y elevación que puede provocar la pintura (y también la escultura aunque éste, como veremos, es un caso ligeramente distinto). A la excitación y elevación sigue toda una gama de efectos peculiarmente sintomáticos. ¿Por qué, cómo y en qué sentido que aún sea comprensible para nosotros? Naturalmente, no se trata sólo de la excitación sexual o la elevación meditativa. En los capítulos que siguen consideraré casos de incitación al llanto, a la acción militante, a seguir causas, emprender largos viajes, elaborar imágenes parecidas a las que nos han conmovido profundamente, destruir la que nos molesta, como si en el hecho mismo de su destrucción reconociésemos el poder de la imagen. Sin entrar en teorías de la representación, debemos considerar cómo llegan las imágenes a funcionar así. Pero he comenzado con ejemplos concretos porque son ellos los que más vivamente plantean las siguientes preguntas: ¿por qué preterimos las pruebas que testimonian la efectividad y la capacidad de provocación de las imágenes?; ¿cómo podemos hablar de estas cuestiones?; ¿por qué nos excita el cuerpo sin vida de una imagen y qué presuponemos cuando no estamos frente a él? Éstas son las preguntas de las que nos ocuparemos a continuación.

²⁸ *Ibid.*, pág. 259.

2

El Dios en la imagen

276. Para mí sería muy natural describir la fotografía con estas palabras: «Un hombre de cabello oscuro y un niño rubio peinado hacia atrás están de pie junto a una máquina.» Así describiría la *fotografía*, y si alguien dijese que lo que mis palabras describen no es la fotografía sino los objetos que probablemente fueron fotografiados, yo podría decir que en la foto parece *como si* el cabello hubiese sido de ese color.

277. Si se me pidiera que describiese la fotografía, lo haría en estos términos.

LUDWIG WITTGENSTEIN, *Comentarios sobre el color*

En las escarpadas laderas del desfiladero de Alzou, en la aldea de Rocamadour, en Quercy, hay una imagen muy venerada de la Virgen (fig. 12). Cierta compañera mía de profesión realiza un largo viaje para visitarla, al igual que muchos peregrinos lo han hecho desde la Edad Media hasta la época moderna. Algunos van con el objeto de llegar específicamente a Rocamadour; para otros, esta ciudad es un alto en el camino hacia el gran santuario de Compostela. Mi compañera no acude con la esperanza de curarse de ninguna enfermedad, pero ¿pensará acaso como decenas de miles de personas antes que ella que obtendrá algún beneficio por aproximarse a la pequeña estatua de Nuestra Señora de Rocamadour? No va con la intención de orar allí sino quizá para ver qué tiene la imagen que la ha hecho tan famosa, o tal vez porque muchas otras personas han ido ya. No lo sabemos; no podemos descifrar con exactitud sus motivos. Todo lo que podemos hacer es permanecer alertas a la atracción de la imagen. Y por eso mi compañera realiza el arduo viaje y se abre paso entre la muchedumbre que se agolpa en la sencilla capilla donde está alojada. Todo lo que encuentra —o eso cree—

es una escultura pequeña, en apariencia insignificante y bastante fea. No puede creer que se le hayan atribuido tantos poderes. Debería ser más bonita, o más imponente. «No podía creerlo —declara a su regreso—; después de un viaje tan largo, todo lo que vi fue una Virgen fea y pequeña con gesto de arrogancia en la cara. ¡Me enojé mucho al verla!»

Se enojó con *ella*. La cuestión, por el momento, no es la decepción sentida al comprender que lo milagroso es tan mundano y tan ordinario. Con esto ya estamos todos familiarizados. Lo que importa es la respuesta, que se basa en la idea de la presencia, no en el hecho de la representación. En tales casos, lo representado se subordina a la presencia: mi amiga estaba «enfadada con el objeto que vio», no «enfadada con ella». Lo que sucede, naturalmente, es que cuando uno está irritado o exasperado a veces resulta más fácil estarlo con alguien que con algo (y en nuestro análisis de la iconoclasia veremos parte de la complejidad de este campo psicológico). Pero aun así, el signo se ha convertido en la encarnación viva de lo que significa. Alguien sugerirá tal vez que a los creyentes, su fe fuerte o congénita en ella los inclina con facilidad a verla presente, desembarazada de todo lo que constituye su representación sin vida. Quizá la sugerencia vaya en el sentido de que no se puede creer que la Virgen está en el cuadro —o es el cuadro— a menos que, para empezar, creamos en la Virgen. Entonces, queriendo que ella esté allí, que exista (por el amor que le profesamos), nos concentramos conscientemente en la imagen y, una vez más, lo que en ella está representado se hace presente. Está, en un sentido totalmente literal, representada. Es decisivo este paso de la representación a la presentación, de ver un objeto que representa a la Virgen, a verla a ella realmente en el objeto. ¿Qué sucede?; ¿cómo procederemos sin entrar en el análisis de la natura-



12. La Virgen de Rocamadour.

leza proposicional de las teorías sobre la fe o en las relaciones entre la naturaleza de las creencias y los informes que dan testimonio de ellas?

I

En el año 787 el Segundo Concilio de Nicea puso fin a la primera gran etapa de la iconoclasia en Bizancio. A fin de refutar los argumentos de los iconoclastas (condenados en la decisión del primer concilio iconoclasta de 754), reunió un vasto corpus de material en favor de las imágenes y de la adoración de éstas. Hubo complicadas discusiones técnicas tomadas de los primeros padres griegos así como de los escritores bizantinos más recientes; pero también hubo historias y relatos. De los Apologistas y de las Vidas de los Santos se entresacaron innumerables anécdotas, todas con la finalidad de ilustrar las ventajas y beneficios derivados de las imágenes. Una de tales historias fue extraída de la vida de San Juan el Ayunador, patriarca de Constantinopla (murió en 595), escrita por su discípulo Fotino.

El marido de una mujer rica estaba habitado por un demonio maligno. Fotino fue a visitar a la esposa una noche y ella le dijo que durante tres años había buscado sin éxito ayuda de los monjes y en los santuarios. Finalmente había acudido a un venerable ermitaño y éste le había dado las siguientes instrucciones:

Ve al patriarca Juan y, de regreso, trae una imagen de la Virgen bendecida por él... Colócala a la entrada de tu casa, asegurándote de ponerla de espaldas a la ciudad... Todo el que habite en tu casa será bendecido... El espíritu será expulsado y ahuyentado. Y no volverá a acercarse a ti porque Dios estará cerca¹.

Al día siguiente por tanto, Fotino condujo a la mujer ante el patriarca, pero éste se negó a acceder a su petición. Le parecía indigno que él, también un pecador, fuese el instrumento del milagro. Esto desconcertó al ingenioso Fotino, pero no por mucho tiempo. Se le ocurrió una alternativa y entregó a la mujer una imagen tan bonita y de tanto valor como para haber sido entregada de verdad por el patriarca. Ésta la fijó en el muro de entrada a la casa y su esposo sanó conforme a lo previsto. La curación, como escribió Fotino, fue obra de la imagen, que era «el lugar —o más bien la prueba simbólica— de la Virgen madre»².

En este *lapsus linguae*, transmitido en griego por una deliberada catacresis —*ho topos ho topos de mallon tēs parthenou mētros*—, se encuentra el meollo del asunto. El comentarista contemporáneo más destacado de las actitudes hacia las imágenes en la primera época del Imperio Bizantino lo ha llamado «una retirada de última hora del abismo del animismo puro»³. Pero introducir aquí la noción de «animismo» parece implorar una o dos preguntas. Es un poco prematuro. El concepto de animismo continúa sin ser analizado —aunque tengamos una vaga idea de lo que significa⁴. En este punto podría exponerse la cuestión con más detalle y claridad.

¹ Mansi, 13, cols. 80e-85c.

² *Ibid.*, col. 85c.

³ Kitzinger, 1954, pág. 147.

⁴ Para un rechazo más razonado de las nociones de animismo, véanse los capítulos 4 y 10 y, en particular, la sección introductoria del capítulo 11.

Está claro que para Fotino y para la esposa del desgraciado hombre la Virgen obró el milagro, pero no la Virgen en sentido abstracto, ni fue tampoco que la Virgen regresara intencionadamente a la tierra para realizar el milagro. Fue la Virgen de la imagen. Fotino sabe que ésta no puede estar realmente en la imagen; por eso se corrige y dice que el milagro fue obra de la Virgen representada por la imagen. Pero no es una cuestión tan fácil. ¿Quiere decir que el milagro podía haber sido realizado únicamente por la Virgen representada con esa forma concreta —en otras palabras, por ese objeto figurativo en particular, por ese tipo determinado de imagen? ¿Y sólo porque la imagen tenía una procedencia especial y había sido colocada correctamente —como el relato parece sugerir? En tal caso, la eficacia, el resultado obtenido, se debe específicamente a la imagen; es la imagen, no la Virgen la que se cree que funcionó. Ahora bien, naturalmente la imagen sólo funciona debido a la fusión de imagen y prototipo, y ésta es precisamente la fusión contra la que siempre se han encarnizado todas las teorías sobre las imágenes. En ese obligatorio encarnizamiento radica el reconocimiento tácito de la eficacia producida por la fusión.

Nos detendremos un poco en las respuestas basadas en la percepción de que lo representado en una imagen está realmente presente, o presente en ella. Pero quizás en lo que respecta a tales respuestas no se trate de que los cuerpos estén presentes; es *como si* estuviesen presentes. Cuando, como Fotino, pensamos que la Virgen está en la imagen, o que la figura en la fotografía es el desnudo vivo, ¿pensamos sólo metafóricamente?, ¿o metonímicamente? Si así fuera, las modalidades de respuesta perfiladas en este libro prueban el poder constructivo del pensamiento metafórico y metonímico, así como la manera que toda percepción anula la representación con la realidad (no vamos a debatir aquí sobre la percepción desde el punto de vista visual ni neurológico).⁵

Con todo, así como Fotino se detuvo a tiempo («al filo del abismo del animismo puro»), nos damos cuenta de que también lo hacemos nosotros. Nos precipitamos sobre el retrato que nos hace señas, ahuecamos las manos para recoger la sangre que mana del cuerpo de Cristo, damos un respingo ante los asesinos hechos de cera, y luego nos acordamos de que sólo se trata de retratos, esculturas policromadas, modelos de cera. Por consiguiente, tan pronto como esbozamos las consecuencias de creer que lo representado en una imagen está presente de verdad en ella deberemos preguntarnos: ¿cuándo se socava la fe por la conciencia de que la imagen es meramente el objeto figurado de lo que representa? Tal vez descubramos que así nunca la fe ni la respuesta pierden o ganan intensidad. Quizás esta cuestión permanezca en un segundo plano para siempre. No podemos decidirlo aún.

II

Una notable ceremonia practicada en el África Occidental presenta cuestiones similares de fusión e inherencia, pero nos permite al mismo tiempo abundar un poco más en los elementos de la respuesta. Hasta que fue suprimido por las autoridades co-

⁵ Para declaraciones más enérgicas pero menos radicales, véase Gordon 1979, págs. 7-20 —menos radicales porque reduce la cuestión a los aspectos lingüísticos y semánticos.

loniales, el culto *ndakó ghoyá* del pueblo Nupa de Nigeria utilizaba una máscara diferente de todas las demás que se empleaban en el antedicho país⁶. No era antropomórfica en grado alguno, sino hecha de paño blanco, con forma de cilindro y lo suficientemente ancha para dar cabida a un hombre. Este cilindro se suspendía de un marco de bambú con forma circular que se fijaba al extremo de una estaca de gran altura, casi cuatro metros. Verla debía de causar un efecto pavoroso y aterrador cuando el hombre dentro de ella la movía hacia adelante a velocidad variable, «a veces saltando y corriendo o inclinando la pértiga hacia un lado y otro, levantándola y bajándola y haciendo mecerse el tubo de tela»⁷. No es de extrañar que la máscara del *ndakó ghoyá* se utilizara con dos objetivos: asustar por una parte a los novicios y poner en guardia a los jóvenes durante el principal rito de iniciación conocido como el *gumnu*, y neutralizar, por la otra, a las personas sospechosas o acusadas de ser hechiceros.

Tras describir así la ceremonia, el antropólogo que investigó el culto *ndakó ghoyá* con mayor profundidad antes de que éste fuese suprimido, señaló que «una vez dentro de la máscara, el bailarín es inseparable de la cosa que “representa”: él es el *ndakó ghoyá* [el «Abuelo» o «Antepasado Ghoyá»], repiten todos en la aldea, y no ya Fulano o Mengano, al que conocen y con el que han hablado antes». El antropólogo quiso comprobar la veracidad de tal aseveración de una manera quizás un tanto ingenua: «Una vez, durante la ceremonia, ofrecí comida y algo de beber al “hombre de la máscara”, dando a entender que lo necesitaría después de su agotadora actuación. Se burlaron de mi ofrecimiento y me dijeron que “los espíritus no comen”». Son significativas las consecuencias que se desprenden de todo esto: «Todo aquel que no haya sido iniciado en la sociedad *ndakó ghoyá* o no haya cumplido con los ritos preparatorios morirá asesinado por la máscara tan pronto como se introduzca en ella. La máscara, naturalmente, no es más que un trozo de tela que hay que cortar y confeccionar; muchas de ellas muestran parches y remiendos. Pero una vez que se ha operado el sacrificio en ellas, dejan de ser un simple objeto material y se convierten en la cosa misma que simbolizan»⁸.

¡Hasta qué punto las palabras empobrecen la percepción! «Sólo un trozo de tela» y «un simple objeto material», cuando esto es justamente lo que la máscara no es, pues no es otra cosa que el mismísimo *ndakó ghoyá*; y para ser investida con el espíritu vivo ha de tener determinadas características externas y ser consagrada de un modo específico. Lo que sucede en este caso de África Occidental es lo mismo que en el caso de Bizancio. La imagen, una vez preparada, montada, adornada y ataviada adecuadamente, se convierte en el *locus* del espíritu. Pasa a ser lo que se cree que representa.

Naturalmente hay una diferencia: en el ejemplo africano citado, la máscara —al igual que tantas otras utilizadas en ceremonias rituales de culturas no occidentales— está animada en el sentido más literal de la palabra⁹. Así pues, puede decirse, el espíri-

⁶ Véase Nadel, [1954], 1970, págs. 190-91, 198-201 y 208-23 acerca de este tema y de otros cultos afines muy importantes entre los hausa y los yoruba.

⁷ *Ibid.*, pág. 190.

⁸ *Ibid.*, págs. 190-91.

⁹ Merece la pena recordar, no obstante, la frecuencia con la que en Occidente imágenes que parecen estar animadas por poderes sobrenaturales están literalmente animadas por personas que esperan sacar algún partido —espiritual, social, material o los tres— de las apariciones. Encontramos muchísimos ejemplos en las postrimerías de la antigüedad (como en la espléndida obra satírica de

tu ingresa en el objeto material sólo con la mediación de un ser vivo. Pero sean cuales sean los tecnicismos de esa mediación, el hecho sigue siendo que las respuestas a la máscara están determinadas por la fusión de signo y significado que ya hemos señalado a propósito de las imágenes en Occidente, y que la eficacia, en todos los casos, depende exclusivamente de esta confluencia. Ahora bien, una vez más, la cuestión no es tan sencilla. La imagen sólo parece adquirir su poder o eficacia después de haber sido consagrada, rito que confiere a la «mera» materialidad de la máscara o imagen poderes no atribuibles al material por sí solo¹⁰.

La máscara *ndakó gboyá*, de forma alargada y sencilla, inspira terror; puede ahuyentar a los espíritus malignos; y es tanta su fuerza que, si no se realizan los ritos apropiados, puede matar. Si alguien no muestra el debido respeto a la máscara (y *mutatis mutandis*, al propio *ndakó gboyá*), corre el riesgo de sufrir un horrendo castigo. Nadel recuerda la historia de un yoruba que «se burló de ella y se negó a descubrirse la cabeza (como deben hacer todos en su presencia)». Al instante (así se lo contaron al autor) fue derribado y cayó muerto¹¹. En cuanto se consagra la imagen, hay que venerarla como corresponde y venerarla siempre; insultar a la imagen es insultar a lo que ella encarna, representa o significa; y un terrible castigo adviene sobre quienes han incurrido en semejante crimen de lesa majestad.

Pero no hemos presentado el caso africano sólo por su interesante paralelismo etnográfico con nuestro ejemplo occidental de inherencia y fusión. También son sorprendentes los demás paralelismos, incluida la idea del respeto debido —exigido realmente— a la imagen después de la consagración. El problema radica en que nosotros, en Occidente, estamos poco dispuestos a reconocer estas cosas —si es que llegamos a reconocerlas en algún caso. Preferimos no saber nada de las respuestas que trascienden las diferencias cronológicas y culturales y nos negamos a reconocer la existencia de los aspectos de la respuesta a todas las imágenes que anteceden a la objetividad y la observación racional. Los historiadores del arte dejan a un lado los síntomas del poder de las imágenes cuyas raíces son más profundas que las de la atracción o el rechazo estético más o menos anodinos. Nada nos cuesta creer que en las culturas primitivas se considere que las imágenes participan de la vida de aquello que representan o incluso de la vida de otras cosas a las que no representan. En cambio, no nos gusta pensar así de nosotros mismos ni de nuestra sociedad. Nos negamos —o nos hemos negado durante decenios— a reconocer las huellas del animismo presentes en nuestro modo de percibir y responder a las imágenes: no necesariamente del «animismo» en el sentido etnográfico que se dio a este término en el siglo XIX: transferencia de los espíritus a los objetos inanimados, sino en el sentido del grado de vida o de vivacidad que se considera inherente a una imagen.

Luciano, *Alejandro* y, en lo que a las imágenes cristianas se refiere, en la Edad Media y durante la Reforma (aunque los ejemplos de imágenes cristianas son a menudo, aunque no siempre, simples alegaciones presentadas por los críticos en relación con el uso de las imágenes).

¹⁰ Este tipo de consagración o de investidura quizá proceda, por supuesto, del talento artístico del creador de la imagen. Esto, a su vez, explicaría las cualidades divinas (o casi divinas) atribuidas a muchos artistas y artesanos y (por otra parte) las frecuentes exigencias de que el artista fuera una persona de bien con una conducta y una moralidad sin mancha (véase también capítulo 13, sección III *infra*).

¹¹ Véase la descripción de Nadel, [1954] 1970, págs. 197-201.

Es otra la razón por la que hemos presentado aquí el ejemplo del pueblo Nupa: su máscara, aparte del danzante que se mueve dentro de ella, no nos proporciona ningún rastro de semejanza con algo vivo que nos ayude a comprender por qué se le atribuyen las cualidades del ser vivo al que representa. Hemos escogido este caso precisamente por el poder que tiene una simple forma cilíndrica y por las fuertes respuestas que al parecer es capaz de suscitar. La transferencia de poderes a objetos con formas rudimentarias y primitivas estaba en la raíz misma de las discusiones sobre el animismo que tuvieron lugar a finales del siglo XIX y principios del XX, pero fácilmente se olvida el papel —y la antigüedad— de este fenómeno en la cultura occidental¹².

III

Que los meteoritos negros conocidos como *baitulia* fueron en un principio objetos de culto y adoración en la antigua Grecia es un hecho recogido por escrito desde los primeros tiempos; y por algunos de los escritores griegos más antiguos sabemos que los troncos informes llamados *bretades* hicieron las veces de estatuas de culto de algunos dioses¹³. Incluso en época tan tardía como el siglo IV, el apologista cristiano Arnobio rememoró que antes de su conversión, cada vez que veía una de estas piedras «ungida con aceite de oliva» la adoraba y se encomendaba a ella; y pretendía recibir beneficios de lo que más tarde comprendió que era un material insensible, «como si hubiera alguna fuerza presente en ella»¹⁴. Pese a todas sus motivaciones polémicas o satíricas, uno toma con seriedad estas historias y recuerdos. La arcaica imagen de madera (llamada *bretas*) de la diosa Hera que estaba en Samos fue robada un día por unos piratas tirrenos. Lamentablemente, su barco no quiso moverse. Entonces los piratas hicieron una ofrenda a la imagen y la depositaron en la playa. Cuando los carianos de Samos la hallaron allí creyeron que se había escapado ella sola, por su cuenta, «automáticamente» (*automatós apodedrakēnai*). Para impedir que volviese a hacerlo la encadenaron al tronco (*lugas*) de un árbol antes de volver a fijarla finalmente en su pedestal del templo¹⁵. Plutarco cuenta que había en Pellene una *bretas* de Artemisa que se mantenía cu-

¹² Acerca de las disquisiciones sobre animismo de los siglos XIX y XX, véase la sección introductoria del capítulo 11.

¹³ Actualmente se considera que *Bretas* es un vocablo incorporado al vocabulario griego pero cuya procedencia no es griega ni indoeuropea; véase P. Chantraine, *Études sur le vocabulaire grec*, París, 1956, pág. 9. Pero los excelentes artículos del *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* de E. Saglio (s.v. *argoi lithoi*, en *DA*, 1, 413-14) y F. Lenormant (s.v. *baetylai*, en *DA*, 1, 642-47) constituyen todavía una fuente extraordinaria de referencias básicas y útiles —mejores que las de los artículos de E. Reisch y K. Tümpel sobre los mismos temas, en la enciclopedia de Pauly (*RE*, 3, cols. 723-28 y *RE*, 5, cols. 2779-81, respectivamente).

¹⁴ Arnobio, *Adversus nationes*, 1.39. Todas las referencias de este tipo deben considerarse polémicas a la luz de los argumentos sobre idolatría y culto a imágenes paganas de alrededor del año 300. En efecto, como observa Clerc (1915, pág. 11), este fragmento en particular es una traducción fiel del *Alejandro*, 30 de Luciano (acerca del entusiasta religioso Rutiliano).

¹⁵ Esta es la *aition* ofrecida por Menodoto de Samos, citada en Ateneo, *Deipnosophistai*, 15. 11-15 (= F. Gr. Hist. 541 F1). Véase también Meuli, 1975, págs. 1060-62. Desde las estatuas de Dédalo que tuvieron que ser encadenadas para que no anduvieran o se escaparan, a las de protectores de las ciudades que tuvieron que ser mantenidas en el lugar que ocupaban, innumerables son las historias en

bierta la mayor parte del año. Sólo en unos determinados días la sacerdotisa de la diosa la llevaba en procesión y en tales ocasiones nadie podía mirar directamente a la imagen. Sus ojos causaban terror y muerte y volvía estériles a los árboles¹⁶.

En relatos como éste hallamos algunas de las formas más típicas en que se atribuyen poderes vivos a imágenes rudimentarias e informes. Los *baitulia* estaban investidos de divinidad y animados por ella. Una vez untados con aceite incluso obran milagros para sus suplicantes. Las *bretades* sirven como imágenes de culto, son los *loci* sagrados de determinados dioses. También son *empsychoi*. Pueden moverse y se ven impedidas para hacerlo si se las encadena. Y pueden causar daño, sobre todo si su vista se posa en alguien en la ocasión equivocada. Incluso estos objetos primitivos y apenas formados (si es que tienen alguna forma cualquiera que sea) muestran los dos atributos primarios de la vida: movilidad y visión. Sus miembros —estén físicamente indicados o existan sólo como idea—, se cree que pueden moverse por sí solos; sus ojos lanzan destellos que denotan la realidad divina y la amenaza divina¹⁷.

La lección que de esto se desprende es, entonces, que no se debe menospreciar el poder afectivo de las formas que se aproximan a la humana (o animal) aunque sólo sea de modo muy indiferenciado —digamos, por ejemplo, las que única y exclusivamente tienen forma cilíndrica o rectangular—, y luego ligar esta idea con los relatos en que se les atribuyen poderes. No importa ahora si tales atribuciones nacen de la creencia en divinidades arbóreas o no¹⁸. La cuestión se resume en esta pregunta: ¿qué sucede con la percepción a lo largo de la historia que hace a los hombres hablar así del origen de las imágenes?

Las estatuas de culto griegas más antiguas que pueden llamarse propiamente estatuas en el sentido genérico actual eran conocidas como los *xoana*. Estaban hechas de madera, aunque quizá hubiese algunas excepciones realizadas en piedra. Se ve que el término era bastante generalizado; en muy pocas ocasiones parece intercambiable con el de *kolossos*. No se sabe con seguridad de ningún *xoana* que haya sobrevivido hasta nuestros días, pero algunas representaciones impresas en monedas o pintadas en vasijas nos permiten hacernos una idea de cómo debieron haber sido los más antiguos: troncos de árboles con forma plana a modo de tabloncillos, coronados a veces con una cabeza esculpida de la divinidad que se suponía representaban (fig. 13)¹⁹. Otros parece que tuvieron incisiones en forma de líneas para sugerir sus extremidades, pero las manos y los pies no llegaron a estar separados del tronco. Eran grandes y de una pieza, tanto más imponentes por cuanto la cabeza daba la impresión de estar aislada (es precisamente a estas cabezas a las que los estudiosos han dedicado, significativamente, la

las que se retienen a la fuerza objetos normalmente inmóviles. Véanse al respecto las obras de Meuli (1975) y de Merkelbach (1971), así como el capítulo 4, sección VI.

¹⁶ Plutarco, *Vida de Arato*, 32.

¹⁷ Esto no es difícil de entender si tenemos en cuenta el malestar que nos causan las rudimentarias esculturas africanas con los ojos de turquesas que miran fijamente, de una forma inquietante y friamente penetrante.

¹⁸ La cuestión se ha agotado al máximo, desde el terreno de la especulación, en las discusiones de tres cultos llevadas a cabo por los antropólogos y por los estudiosos del mundo clásico.

¹⁹ Para más ejemplos de esta forma en particular, véase también May, 1950, lámina 10, n.º 437-58. Para una ilustración especialmente buena, que además ofrece algunos indicios de las marcas rudimentarias en los propios troncos, véase G. K. Jenkins, *Ancient Greek Coins*, Londres, 1972, lámina 277.



13. Dracma procedente de Ainos. En el reverso, imagen de culto de Hermes Perfe-raios (siglo IV a.C.; May, num. 443).

mayor atención)²⁰. Es probable que los primeros de todos careciesen de manos, pies y ojos —eran *acheiras*, *apodas*, *aommatous*, como se dice en una fuente comparativamente tardía²¹. Probablemente podría transmitirse mejor la naturaleza primitiva de estos ídolos si, por analogía con el griego, los llamáramos «sin manos, sin pies y sin ojos»²².

Como los *baitulia*, se suponía que los *xoana* habían caído del cielo, razón que daba pie a la creencia de que tenían poderes divinos. Pero igualmente podría deberse esa creencia a la forma exterior de las estatuas y a los lugares en que eran encontradas. En lo que atañe a la primera, parecen arcaicas y austeras, y estas cualidades les confieren tal aire de dominio que nos hacen considerarlas divinas. Todo el

problema queda expuesto de forma resumida en un breve relato de Pausanias sobre el origen de una de estas estatuas de culto. En el libro 10 de su *Guía de Grecia* cuenta la historia de unos pescadores de Mitilene, en Lesbos, que capturaron en sus redes una cara de madera de olivo. «Su aspecto —recuerda el autor— evocaba algo divino», aun cuando (o tal vez porque) era «extraño, como de otra tierra, y no como los dioses del panteón griego»²³. ¿Por qué, nos preguntamos, el objeto hace pensar en «algo divino»? ¿Por su descubrimiento fortuito (lo cual lo relaciona, consciente o inconscientemente, con las imágenes caídas milagrosamente del cielo) o por su aspecto tan singular? La solución de los pescadores puede parecer sorprendente pero no es del todo impredecible: «Preguntaron a la sacerdotisa de Apolo de qué dios o héroe era una imagen (*eikōn*) aquella figura y ella les ordenó adorar a Dionisos, después de lo cual los pescadores se quedaron con ella y la adoraron ofreciéndole sacrificios y oraciones»²⁴. Esto introduce una cuestión que puede parecer completamente nueva: la cuestión del nombrar. Pero no es tan nueva como parece, toda vez que el hecho de ponerle nombre a una estatua puede considerarse equivalente al de consagrarla y entonces es posible concluir que

²⁰ No me refiero aquí al caso de los ídolos cicládicos, aunque su pertinencia en esta discusión no presente lugar a dudas.

²¹ Johannes Tzetzes, *Chiliades*, 1.19; Clerc, 1915, pág. 22.

²² Sobre *xoana* véase, además del comentario de Frazer sobre Pausanias 1.22.4, F. M. Benet, «A Study of the Word XOANON», *American Journal of Archaeology*, 21 (1917), 8-21 y «Primitive Wooden Statues which Pausanias saw in Greece», *Classical Weekly*, 10 (1917), 82-86; J. Papadopoulos, *Xoana e sphrylata*, *Studia Archaeologia*, 24, Roma, 1980; y la completísima tesis de Donohue (1984). Cabe apuntar que el empleo del término *xoanon* varía bastante y que a menudo se utiliza en el contexto de la idolatría (*xoanon* es a veces sinónimo, más o menos perfecto, de *eidolon*), en autores que van de Filón a Clemente de Alejandría pasando por Flavio Josefo. La posibilidad de que los *xoana* de Pausanias fueran en realidad totalmente figurativos y de edad avanzada, como sostienen algunos expertos (cfr. Donohue, 1984, pág. 151) no afecta a la importancia de las cuestiones de inherencia e identidad abordadas en este capítulo y en el capítulo 4.

²³ «Xenōn kai epi theois Hellēnikois ou kathēstatōsan» (Pausanias 10.19.2).

²⁴ Pausanias 10.19.3.

sólo por *llamar* dios a una estatua o consagrarla como ídolo para el culto, ésta adquiere las cualidades de la divinidad. Entra así un tercer elemento en el asunto. ¿Es divina la estatua porque parezca provenir del cielo, por su aspecto venerable y en consecuencia similar al de un dios, o por el hecho de llamarla con el nombre de un dios?

Podemos descartar la tercera posibilidad ya que —como el propio Pausanias sugiere en su historia— el objeto ha de tener el potencial de inherencia divina aun antes de ser nombrada o consagrada. Nombrarla o consagrarla, como veremos después, puede hacer que el objeto funcione, pero primero debe haber algo, por pequeño que sea, que sugiera su naturaleza divina. De modo que nos quedan los otros elementos: el del encuentro fortuito y el de la forma. Cuando damos un paseo por la playa apartamos con un puntapié algunas piedras y otras en cambio las recogemos y hasta nos encariñamos con ellas. Nada impedía a los pescadores de Mitilene que arrojasen el objeto encontrado en sus redes, pero éste parecía un dios. En su caso al menos, la forma demandaba la veneración que se tributa a los dioses y hacía sentir la fascinación mágica de los númenes.

No parece que nadie en la Antigüedad dudase del hecho de que era la forma externa de los *xóana* lo que inspiraba esta clase de reconocimiento. Como otros escritores, Porfirio mantuvo de forma explícita que aun cuando los *xóana* sólo estaban mínimamente tallados, se los consideraba divinos. Su simpleza los hacía más majestuosos («majestically», en una traducción inglesa de 1638) y divinos²⁵. Pero nos equivocáramos si pensáramos que Porfirio sólo hizo tal afirmación para mostrar la retrógrada religiosidad de los griegos antiguos (quienes eran tan propensos a la deificación que podían adorar incluso a los troncos de los árboles). Su siguiente frase desmiente tal posibilidad: Otras estatuas, «aunque talladas con un arte más refinado y dignas de admiración, transmiten en menor grado la idea de su divinidad»²⁶. En resumen, parece haber una correlación directa entre el poder de lo arcaico y la inmanencia de la divinidad. La imagen atrae por su forma arcaica. No podemos decir exactamente por qué, y así tanto más se convierte en el *locus* idóneo de lo divino.

Desde luego, en la época de Porfirio lo arcaico era aceptado como categoría por muchos y no son raros los comentarios sobre la reverencia que inspiraba; el propio Porfirio señaló que las vasijas más antiguas empleadas en los sacrificios se consideraban más divinas en razón de la sencillez del material con que estaban hechas y de la simplicidad de su arte. No obstante, hay una fuerte uniformidad en lo que se refiere a las cualidades formales atribuidas a lo arcaico —rigidez y linealidad, ausencia de elementos exuberantemente decorativos— y éstas son también las cualidades halladas en las estatuas de culto más antiguas de los griegos. No nos preocupemos aún por la posible circularidad del tema pues, aunque no existe una noción desarrollada de lo arcaico, imágenes como las que hemos analizado demandan el respeto que más tarde aparece ligado a esa categoría. Puede que los primeros juicios se ocupen menos de la idea de la antigüedad de la imagen, pero lo que no cambia es el sentimiento de que hay una relación entre la forma simple y rudimentaria por un lado y la inherencia divina por el

otro —quizá se trate más bien de que las cualidades de este orden producen el sentimiento de que lo divino está presente en el objeto.

Lo dicho en modo alguno aclara el misterio de lo arcaico, pero nos ayuda a ver el tratamiento que se da en los escritos míticos y legendarios a la genealogía de las imágenes. Todo escritor que sepa de *baitulia*, *bretades* y *xóana* ha oído también hablar de Dédalo, el escultor primigenio entre los hombres. Fue él quien separó y por tanto liberó las extremidades del torso de las estatuas, quien les abrió los ojos y les dio la apariencia de seres vivos²⁷. Como corresponde a su fama de mago, también se le atribuyó a él la responsabilidad de haber creado las estatuas móviles, las *antómata*. En cuanto Dédalo dio piernas y brazos a las estatuas otorgándoles con ello la apariencia de vida, mucho más divinas y sobrenaturales parecieron. Si fuese posible imaginar este estadio nocional en el desarrollo de las imágenes, la etapa en que las imágenes eran aún piezas macizas y sin forma definida pero dotadas —quizá— con marcas rudimentarias, con iniciales contornos e indentaciones, entonces podríamos comenzar a entender lo que Pausanias escribió acerca de Dédalo y de una estatua suya de Heracles desnudo, de madera, hallada en Corinto: «Todas las obras de este artista, aunque bastante rústicas, tienen algo divino»²⁸. Una vez más Pausanias anuncia con estas palabras la naturaleza de la relación entre la imagen rudamente tallada y la percepción de ella como sobrenatural; pero al instante surge la pregunta de si se percibe la imagen como numinosa por los atributos que la hacen parecer real o por su forma arcaica. Probablemente Pausanias escogió la segunda posibilidad, por cuanto que en el tiempo en que escribió los objetos que parecían tener vida no eran considerados particularmente milagrosos; ésa era de hecho la norma general.

Para una valoración más precisa veamos el tratamiento más incisivo de este tema en Diodoro de Sicilia. Es precisamente su enfoque objetivo y analítico lo que diferencia su sentido histórico del carácter anecdótico de Pausanias:

En lo que a estatuas se refiere, [Dédalo] sobrepasó tanto a los demás que durante generaciones pervivió la leyenda de que las que él creó eran exactamente como seres vivos: dicen que sus estatuas podían ver y caminar y que conservaban la disposición de todas las partes del cuerpo de manera tan total que la estatua producida por el arte parecía un ser vivo. Él fue el primero que les abrió los ojos y separó sus piernas, como si caminaran, y también les puso los brazos y las manos como si los estiraran²⁹.

Por fin empezamos a comprender la circularidad de la divinidad inherente y la percepción de la vivacidad. Es posible que la fuente dotadora de vida en la estatuaria proceda de sus orígenes divinos o de su asociación con el culto de un dios o una diosa,

²⁷ Véase el fragmento de Diodoro de Sicilia citado en el párrafo siguiente, así como el escolio al importantísimo fragmento de Platón, en el que explica de qué modo Dédalo dotaba de movimiento los miembros de sus estatuas (nota 29 *infra*; cfr. capítulo 4, sección VI).

²⁸ Pausanias 2.4.5.

²⁹ Diodoro de Sicilia, 4.76.1-3; traducido al inglés en Pollitt, 1965, pág. 5. Cfr. el escolio a Platón, *Menón*, 97d: «En la antigüedad, los artesanos modelaban *zoia* con los ojos cerrados y los pies juntos... Dédalo... fue el primero que levantó sus párpados para que dieran la impresión de poder ver y separó sus pies para que se supusiera que andaban; y por eso amarraban las esculturas, para que no huyeran; ya que en realidad habían cobrado vida» (texto en W. C. Greene, ed., *Scholía Platonica*, Harvard 1938). Sería un error considerar esto como una *simple* forma de hablar.

²⁵ F. Junius, *On the Painting of the Ancients*, Londres, 1638, pág. 351. La obra es la traducción del propio Junius del tratado *De pictura veterum*, que se publicó por primera vez en Amsterdam un año después. El término equivalente empleado por Porfirio en *De abstinentia*, 2.18, es *theia*.

²⁶ Porfirio, *De abstinentia*, 2.18.

pero lo que Diodoro afirma es que es el *arte* el que infunde vida a las estatuas (y su afirmación no responde sólo a una especie de vieja antítesis entre vida y arte). El hecho de que Dédalo no es una figura «histórica» no aparece en ninguna parte. De un modo central para toda la cultura occidental, todas las referencias a Dédalo, míticas o no, entrañan una etapa decisiva en el pensamiento del hombre acerca de las imágenes y del modo en que los hombres responden a ellas. Ésta es la etapa que convenientemente nos negamos a reconocer, y sólo decimos que cuando pensamos así estamos pensando en términos de *topos*, de clichés y lugares comunes³⁰.

IV

Pero ¿hasta qué punto vamos a tomar en serio las afirmaciones de escritores que, después de todo, o son apologistas polémicos, quizá con un fin interesado como Arnobio, o satíricos como Luciano, o recopiladores de anécdotas de las tierras que baña el Egeo como Pausanias (*omnium Graeculorum mendacissimus*), y que espiritual, cronológica y hasta geográficamente están divorciados del contexto de lo que describen? Pongamos en claro qué tipo de evidencias buscamos: nada que decir sobre la exactitud histórica del material presentado por escritores como los citados, pero en cambio sí que haremos sustanciales objeciones en cuanto a la importancia del modo en que estos autores hablan de las respuestas a las imágenes y al arte, así como del material que presentan sobre este tema.

Un apologista cristiano es probable que distorsione —o incluso invente— la información sobre las respuestas a los ídolos paganos con el fin de esclarecer las actitudes cristianas ante las imágenes y demostrar su superioridad; lo mismo es válido para la larga serie de escritores judíos que adoptan posiciones apoloéticas o iconoclastas, desde Filón hasta Josefo. Un Luciano o un Juvenal pueden hablar de las respuestas a las imágenes simplemente para burlarse de lo absurdo que en general es el comportamiento humano. Y cuando llega el turno a escritores como Valerio Máximo y Elio, quizá lo mejor que de ellos puede decirse es que compilan información indiscriminadamente (pese a los propósitos didácticos de Valerio) sin sentir apenas la necesidad de diferenciar entre las viejas anécdotas y los hechos comprobados.

Sin embargo, gran parte del valor de estos escritores radica justamente en su falta de pretensiones científicas. Lo que dicen tiene toda la importancia de lo incidental. La información más reveladora de la conducta que proporcionan los recitadores de chistes, los sarcásticos y los polemistas, convertidos en nombre de causas apasionadamente abrazadas, es precisamente aquello de lo que no se proponen específicamente decirnos nada. Además, las bromas y la rabia traicionan el inconsciente y revelan la información suprimida sobre las actitudes y el comportamiento humano que no puede expresarse en la forma habitual y convencional de la descripción científica. Si el objetivo de este libro fuese elaborar una historia de las respuestas a las imágenes, las objeciones a tales fuentes sobre la base de su resonancia y su tiempo serían serias, pero la meta no

³⁰ Acerca de las implicaciones de los lugares comunes sobre imágenes vivas y activas en el análisis de las posturas clásicas, véase Gordon, 1979, págs. 6-21. Véase también capítulo 3 y capítulo 11, sección III.

es ésa, sino la de descubrir vías para hablar sobre las condiciones y elementos de la respuesta³¹.

Por esta razón admitimos, pero omitimos, la idiosincrasia. Aceptamos la idiosincrasia de la conducta individual pero la omitimos, siempre que sea posible, de la descripción del comportamiento. De lo contrario la descripción se fragmentaría en una enumeración de anécdotas y el análisis se vería subvertido por completo. Necesitamos por tanto un *corpus* de material suficientemente amplio del que podamos extraer al azar una variedad considerable de muestras. Sólo así será posible llegar a juicios analíticos sobre la conducta. Por esa razón no se puede confinar un estudio de esta naturaleza al caso particular. Son necesarias más de una muestra para contar con la base adecuada para el procedimiento inductivo —si bien está claro que unas muestras permiten la extrapolación al nivel general mejor que otras. El ámbito de lo práctico será pequeño; el de lo ideal, lo más grande posible. El objetivo no consiste en establecer unas constantes, toda vez que éstas sólo nacen de las limitaciones de una hermenéutica específica; consiste más bien en ver qué principios metodológicos pueden extraerse de una gama confesadamente limitada de ejemplos históricos. Aunque al aislar los fenómenos recurrentes se sugiera el elemento de constancia, no hay ninguna intención de sugerir que los fenómenos se repitan constantemente en todas las culturas. Es sólo que la ausencia resulta tan reveladora como la presencia —y nunca lo es tanto como cuando se esgrimen las constancias como postulados lógicos. El investigador, por consiguiente, ha de buscar muestras en un amplio territorio, siempre y cuando no pierda de vista las limitaciones de las fuentes utilizadas. No hay razón para excluir las que son fruto del capricho, del ingenio, de la ira, y tampoco las menos inteligentes. Todas ellas pueden proporcionar información más reveladora que el frío periodista.

Nadie ha formulado los problemas que entraña la evaluación de todas estas clases de material más claramente que Charly Clerc en el prefacio de su libro de 1915, casi olvidado, que versa sobre las teorías existentes en el siglo II acerca del culto a las imágenes. Si bien este autor sólo se ocupó de una fracción de las muestras que nosotros analizaremos, sus palabras sobre el siglo II tienen una relevancia sorprendente para nuestro estudio más general. Ve cuáles son las dificultades principales y plantea los temas de forma tan sucinta que su exposición merece ser conocida con detalle:

Estudiar este problema [a saber, el culto a las imágenes] es arriesgado no sólo porque atañe a épocas pasadas y naciones desaparecidas. Piénsese en un etnólogo o en un historiador de la religión tratando de rastrear el papel de las imágenes en la religiosidad [popular] de Italia o España a comienzos del siglo XVII. Imaginemos a este estudioso

³¹ Para unas alegaciones más enérgicas en favor de la necesidad de tomar a autores como Pausanias más en serio de lo que normalmente hacen los historiadores del arte —y no reducirlos a *ciceroni* inquietos y valiosos—, véase Gordon 1979, págs. 7-17. Véase también el extraordinario y directo comentario de Jane Harrison sobre Pausanias: «un hombre más capaz podría haber sido un guía digno de menos confianza. Si somos conscientes... de que la postura adoptada por Pausanias acerca de los monumentos de Grecia, está falta de una cierta perspectiva, de agrupación, de la capacidad de ver la proporción relativa de las cosas, sentimos por lo menos que nuestros hechos no se distorsionan por efecto de una personalidad fuerte, libre de cualquier matiz de teoría formativa» (Jane Harrison, ed. *Mythology and Monuments of Ancient Athens, Being a Translation of a Portion of the «Attica» of Pausanias*, de M. de G. Verrall Londres, 1890, págs. ix-x).

en el curso de sus investigaciones, planteándose innumerables preguntas en el camino. Sin duda se enterará de que en tal o cual aldea una estatua tiene propiedades milagrosas bien definidas, que en ciertas ocasiones se dijo de otra estatua que se había movido de lugar, que una determinada Virgen reúne en su pedestal o en un pliegue de su manto las plegarias escritas depositadas a sus pies, que de una Virgen negra se cree que cayó del cielo o que fue traída por los ángeles. Le parecerá que en un sitio la estatua es venerada por sí misma, por sus cualidades esenciales, mientras que en otros lados es al santo al que la gente venera por medio de su icono. Por cada imagen con una reputación conocida y asentada habrá cientos a las que nadie ha mencionado siquiera. ¿Y a qué conclusiones llegará el investigador? *Oírás viejas anécdotas que le serán presentadas como milagros y prodigios del día anterior.* Anotará con cuidado las afirmaciones de diez o veinte personas piadosas y considerará el sorprendido silencio de las demás como señal de su anuencia. Continuamente correrá el riesgo de olvidar que el culto está consagrado a «un antiguo ídolo al que turibulamos por la fuerza de la costumbre» (como dijo Montesquieu) y que la gente persiste sin darse cuenta en los gestos y prácticas que han aprendido. No faltarán documentos al investigador del que hablamos. Tendrá más de los que desea y a él le corresponderá tratar de poner orden en este embrollo. Pero me temo que en sus conclusiones lo único que podrá hacer será exponer reflexiones trilladas, ya hechas por otros viajeros. Cada una de ellas, es verdad, irá reforzada por un impresionante despliegue de ejemplos: una colección de hechos curiosos, material inédito, creencias y leyendas del más puro sabor popular, todo esto. Pero ni aun así logra el autor cumplir su objetivo. Apenas sabe un poco más que antes³².

Clerc describe con exactitud los fenómenos que tendrán un papel estelar en estas páginas, tanto los fenómenos modernos como aquellos cuyas raíces se hunden profundamente en la tierra de las culturas nacionales y del folclore, todos previstos por un estudioso sobre la base de sus investigaciones en el siglo II. Lo que es más, Clerc no podía haber señalado los problemas a que se enfrenta el investigador con mayor discernimiento y agudeza. Acepta todas las implicaciones de su tarea y su potencial inductivo, pero ve asimismo la casi imposibilidad de llegar a su meta. De hecho, en el párrafo inmediatamente posterior al citado menciona la dificultad quizá más importante de todas: ¿cómo se puede decir nada sobre la respuesta popular y las actitudes populares hacia las imágenes a lo largo de la historia cuando se carece de testigos presenciales vivos? ¿Y cuál es la relación, si existe alguna, entre la realidad y los precipitados juicios, las garrulas frases de quienes escriben sobre estos temas? ¿Qué valor, podemos añadir nosotros, tienen los diletantes y poetastros para la valoración de las creencias?

Las respuestas a estas preguntas deben estar en el uso que hagamos del material con que contamos. Habrá que resolver la cuestión del valor de evidencia que tienen los lugares comunes y los clichés repetidos sobre la respuesta que caracterizan tan gran número de escritos y de informaciones sobre las imágenes. Debe esclarecerse hasta qué punto los juicios generales sobre la respuesta se basan en una teoría, por tácita que sea, de la naturaleza humana; y ha de decidirse si los informes de (y acerca de) los iletrados —o digamos, los primitivos— son de algún modo más reveladores que los elaborados juicios de los educados, los sofisticados y los refinados. Si no podemos zanjar satisfactoriamente ninguna de estas cuestiones, la única salida posible será recurrir a los duros

datos sociológicos, como los examinados por Pierre Bourdieu en sus dos libros notables pero nada reveladores *L'Amour de l'art: Les musées d'art européens et leur public* [El amor al arte: Los museos de arte europeos y su público] (1969) y *La distinction: Critique sociale du jugement* [La distinción: Crítica social del juicio] (1979), en los que emplea las técnicas del estudio social y un cuestionario intencionadamente formulado. ¿Salimos entonces a las estaciones de metro y a los museos y preguntamos por las respuestas a las imágenes en lugares como éstos, o desarrollamos una estructura teórica que nos permita hablar en términos generales de la respuesta y el comportamiento de las personas cuando se hallan ante todas las clases de imágenes? Este libro naufragaría aquí si no hubiese ninguna esperanza para esa posibilidad.

³² Clerc, 1915, pág. 2. La cursiva es mía.

3

El valor del lugar común

Por extraño que parezca sin embargo, a medida que la metáfora pierde fuerza en tanto que figura del habla, se vuelve no menos sino más parecida a la verdad literal. Lo que se desvanece no es su veracidad sino su vivacidad.

NELSON GOODMAN, *Languages of Art*

Las siguientes líneas se hallan casi al comienzo del breve relato de Nathaniel Hawthorne titulado *The Prophetic Pictures* [Los cuadros proféticos]. En conjunto, toda la historia aborda muchos aspectos en torno al arte:

Por ser tan rara en las colonias la habilidad pictórica, el pintor se convierte en objeto de la curiosidad general. Si bien eran pocos o ninguno quienes podían apreciar el mérito técnico de sus producciones, había no obstante puntos con respecto a los cuales la opinión de la masa era tan valiosa como el exquisito juicio del aficionado. Éste observaba el efecto que cada cuadro producía en los incultos espectadores y extraía provecho de sus comentarios, mientras ellos pensaban que la Naturaleza misma había instruido a quien parecía rivalizar con ella. La admiración de las gentes, preciso es reconocerlo, estaba teñida con los prejuicios de la época y del país. Algunos consideraban una ofensa contra la Ley Mosaica, e incluso una presuntuosa burla del Creador, crear imágenes tan vivas de sus criaturas. Otros, aterrados ante el arte que podía hacer surgir fantasmas a su voluntad y conservar la forma de los muertos entre los vivos, tendían a considerar al pintor como un mago, o quizás era el famoso Hombre Negro de los viejos tiempos de las brujas, que planeaba algún daño bajo un nuevo disfraz. Entonces el pueblo llano medio creía en estas locas fantasías. Aun en los círculos superiores se investía al pintor con un vago halo de miedo, que en parte se elevaba como espirales de humo desde las supersticiones populares pero que principalmente

tenía su origen en los diversos conocimientos y talentos que él ponía al servicio de su profesión¹.

En este párrafo, Hawthorne anuncia algunos de los temas más cruciales de la historia y la etnografía de las imágenes. Comienza aludiendo a la importancia de la relación entre el centro y la periferia; es consciente del aura que envuelve a los imagineros; pasa luego a la dialéctica entre la sensibilidad ante la forma y la pericia artística por un lado y, por otro, las respuestas que no parecen depender tanto de factores formales y técnicos. Luego subraya la importancia del efecto que producen las pinturas, recuerda al lector la peculiar capacidad que éstas tienen para mantener a los muertos entre los vivos (y no sólo la forma de los muertos), y sugiere algunas razones por las que las imágenes suscitan miedo y por las que la gente impone restricciones a su elaboración. También hallamos una conciencia de los efectos que produce percibir las imágenes como si fuesen seres vivos y de la presunción del artista al emular al único Ser que confiere vida a la forma; igual que en el Hadith islámico, donde el artista, al llegar al cielo, es desafiado por Dios para que lo emule insuflando vida en sus creaciones y, al no poder hacerlo, es abatido y castigado.

Pero lo más resonante de todo es la insistencia de Hawthorne en que «la opinión de la masa era tan valiosa como el exquisito juicio del aficionado». Reconoce sin tapujos el papel condicionante de los «prejuicios de la época y del país» pero va aún más lejos con su descripción del paralelismo entre el arte y la magia. Con todo, no considera mágicos en sí mismos los efectos que atribuye a las pinturas; es sólo que funcionan de un modo comparable a como el vulgo percibe la magia y la hechicería. Éste es el meollo de la cuestión: aún tenemos que ver por qué se cree que las imágenes funcionan de maneras que están más allá de los esquemas analíticos de la racionalidad cotidiana. Y aunque, según se ve, Hawthorne relega las creencias que describe al nivel de los incultos, de la masa, existe una corriente soterrada de conciencia que nos dice que también son nuestras, de todos nosotros. Es una corriente que al principio crece con el reconocimiento del valor de «la opinión de la masa» y que, desconcertantemente, termina con la afirmación de que «aun en los círculos superiores se investía al pintor con un vago halo de miedo, que se elevaba como espirales de humo desde las supersticiones populares».

El hecho es que Hawthorne sabía claramente lo que yo mantengo como uno de los principios subyacentes de este estudio: que también nosotros tenemos sobre las imágenes las mismas creencias que tienen aquellos a quienes no han enseñado a reprimir esas creencias y respuestas; y que respondemos de las mismas maneras. También nosotros sentimos un vago temor ante la capacidad creadora del artista; también nosotros sentimos miedo ante el poder de las imágenes que él crea y ante la misteriosa habilidad de tales imágenes tanto para elevarnos como para perturbarnos. Nos acercan a verdades sobre nosotros mismos de un modo que sólo es posible describir como mágico, o nos seducen como por arte de brujería. Pero, como nos han educado para hablar y pensar sobre las imágenes evitando precisamente la confrontación con esta clase de efectos, el único modo en que podemos ser francos es atendiendo a las respuestas y a las

¹ Nathaniel Hawthorne, «The Prophetic Pictures», en *The Complete Works of Nathaniel Hawthorne*, 1: *Twice Told Tales*, Wayside Edition, Boston y Nueva York, 1882, pág. 195.

palabras de aquellos a quienes consideramos simples, burdos o provincianos; o, de hecho, ocupándonos de los pueblos de África, Asia y América a los que, con nuestro agradecimiento, los antropólogos han dejado de llamar primitivos. El término «primitivo», sin embargo, puede ser aún de utilidad si lo empleamos en relación con los sentimientos y emociones que preceden a la capa represiva con que nos dota la educación en las culturas civilizadas.

Podría argumentarse tal vez que todo esto es un error absoluto, que la única forma adecuada en que podemos ser analíticos con respecto al fenómeno de la respuesta es reconociendo las diferencias que existen entre las cosmologías tradicionales y «primitivas» y nuestra visión moderna y «científica» del mundo. Quizá debamos simplemente admitir que las respuestas basadas en la atribución de vida y de poderes casi vitales a los objetos son características de sociedades en las que la categoría explicativa básica gira en torno a los dioses de un panteón, mientras que nosotros, por el contrario, utilizamos la ciencia —no la religión— como base de nuestras explicaciones. Puede que esta postura intelectualista tenga una cierta utilidad analítica, pero justamente establece la distinción que yo deseo evitar². Incluso si adoptamos un punto de vista escrupulosamente rígido y aceptamos todas las explicaciones de la conducta y de las actitudes al pie de la letra, descubriremos que, una vez expuestas, las razones alegadas para tal conducta difieren enormemente unas de otras. Pero no es éste el punto importante. Me preocupa menos la explicación de la respuesta que sus síntomas y estructuras y cómo describirlas de un modo razonable. Si el investigador postula claramente el contraste entre las cosmologías tradicionales (sean las que sean, en general) y una visión moderna y científica del mundo (sea la que sea, en general), quizá se sienta mejor equipado para tratar el problema de la socavación de la teoría por la experiencia. Pero tal enfoque sería artificial cuando menos. Otro más satisfactorio sería tomar la vía fenomenológica de introducir en la teoría y los supuestos propios el reconocimiento de la tesis de que la experiencia socava la teoría. En caso contrario, probablemente nos hundamos en un marasmo de dificultades apriorísticas y relativistas sobre el comportamiento de otros —tanto como sobre el de nosotros mismos.

Ahora bien, este reconocimiento no resuelve desde luego todas las dificultades. Como a los colonos de Hawthorne, quizá nos resulte más sencillo describir la creencia en el poder de las imágenes por medio de la fantasía, la superstición y la magia; pero también sabemos que tales categorías son evasivas. Tratan de aportar una explicación pero no explican lo suficiente (o nada). Son más bien signos delatores de nuestra incapacidad para habérnoslas con el interminable quebrantamiento de la ley natural debido a las relaciones entre las personas y los objetos que representan figuras humanas. Esa incapacidad es la causa de que las invoquemos con tanta frecuencia.

No se trata, en la mayoría de los casos, de que el pintor sea mago, ni de que actúe como un mago de verdad; simplemente sucede que, cuando las imágenes están entre nosotros, los muertos permanecen entre los vivos y la materia inerte parece cobrar vida —hasta tal grado que incluso puede inspirarnos miedo. Es innegable el papel de la pericia artística en este proceso. Y se describe de la manera más noble en el *Discurso olímpico* de Dión Crisóstomo, donde el propio Fidias explica el papel del artista: asegu-

² Véase Skorupski, 1976, págs. 2-3 y *passim*, para un esbozo, crítica y defensa de la denominada postura intelectualista.

rar que las imágenes funcionen con eficacia. Pero no hay necesidad de ser místicos sobre ese papel.

Por su misma naturaleza, la caída en el misticismo contraviene la posibilidad del análisis. Intuitivamente comprendemos los efectos que Dión Crisóstomo atribuyó a la estatua de Zeus tallada por Fidias cuando dijo de ella que: «quien esté amargamente atribulado en su alma, tras haber vaciado a lo largo de su vida la copa de muchas desgracias y penas, y sin que pueda ganar siquiera el dulce sueño, incluso un hombre así, creo, ante esta imagen olvidaría todos los terrores y calamidades que nos sobrevienen a los humanos»³.

Éstos son los redentores poderes que sin dificultad conferimos al arte. Pero su efecto no se limita a liberarnos de la enajenación. Hawthorne describió algo más cuando habló del pintor en las colonias y de las creencias proyectadas sobre sus creaciones, y lo mismo hizo Alberti, el escritor más refinado de todos cuantos han escrito sobre el arte, al comienzo del segundo libro de su notable compendio de información práctica y especulativa sobre la pintura, *De pictura*, de 1435. Así, ahora pasamos de la colonia al centro imperial, de las respuestas de los no educados en el tema de la imaginaria a las de quienes son personas refinadas y con educación artística. No obstante, los temas implicados no son del dominio exclusivo de ninguno de los dos grupos.

La pintura posee un poder verdaderamente divino, pues no sólo vuelve presente al ausente (como dicen de la amistad) sino que también representa a los muertos para los vivos muchos siglos después, de manera que los espectadores los reconocen con gusto y profunda admiración para con el artista. Plutarco nos cuenta que Casandro, uno de los comandantes de Alejandro, se estremeció por completo al ver un retrato de éste ya difunto, en el cual reconoció la majestad de su rey. Dice también que Agesilao, el lacedemonio, consciente de la fealdad de su rostro, se negó a permitir que lo conociera la posteridad y no dejó que nadie lo pintase ni modelase. Por medio de la pintura, los rostros de los muertos continúan viviendo durante mucho tiempo. También es la pintura un gran don para los hombres, pues representa a los dioses que adoramos y ha contribuido considerablemente a la piedad que nos une a ellos y a llenar nuestros espíritus con sólidas creencias religiosas. De numerosas maneras puede verse hasta qué punto contribuye la pintura a los honestos placeres de la mente y a la belleza de las cosas, pero especialmente en el hecho de que no se verá nada tan hermoso a lo que la asociación con la pintura no le confiera muchísimo más valor. El marfil, las gemas y todas las demás cosas preciosas similares se vuelven más valiosas en manos del pintor. También el oro... Incluso el plomo, el más bajo de los metales, convertido en imagen por Fidias o Praxiteles se consideraría más precioso que la plata en bruto⁴.

Cinco puntos básicos al menos pueden rescatarse de este pasaje a veces repetitivo.

³ Dión Crisóstomo, *The Olympic Discourse; or, On Man's First Conception of God*, 51 *ad finem*. La traducción inglesa es de J. W. Cohoon en la edición de la Loeb Classical Library, *Dio Chrysostom*, Londres y Cambridge, Mass. 1939, 2, 57. Para más detalles acerca de este fragmento y una cita más extensa, véase capítulo 8, sección IV.

⁴ L. B. Alberti, *On Painting and Sculpture: The Latin Texts of the De Pictura and De Statua*, editado por C. Grayson, Londres, 1972, págs. 60 y 61.

La pintura vuelve presente al ausente y vivo al difunto; ayuda a la memoria y al reconocimiento; puede inspirar miedo; despierta la piedad y transforma el valor del material no modelado (como hace la escultura). En suma, sus poderes sólo pueden describirse como sobrenaturales y divinos. ¿Pero divinos en qué sentido? ¿Acaso tal afirmación es sólo una extravagancia, una figura del lenguaje que ofrece un medio discursivo para lidiar con los complicados poderes y efectos de las imágenes? «Por medio de la pintura, los rostros de los muertos continúan viviendo durante mucho tiempo.» ¿En qué sentido «continúan viviendo»? He aquí el meollo de la cuestión. Cuando hablamos de los rostros vivos de los muertos, ¿empleamos otra vez una figura? El hecho de que en muchas lenguas se utilice la misma palabra para transmitir la viveza de la representación y la de los seres vivos ¿es un modo conveniente de hablar sin precisión de una distinción que tan elásticamente elude ser precisada? No: porque la evidencia de la historia de las imágenes es tal que, tanto en los círculos elevados como en los bajos, en los refinados y en los que no lo son, hallamos que las respuestas se basan casi siempre en la percepción de las imágenes muertas como si estuviesen vivas y tuvieran la intencionalidad de los seres que respiran.

Pero la cuestión no se reduce a las imágenes, al menos no para Alberti. En todo el párrafo citado late una convicción, aun cuando no formalmente expresada: la convicción de que es el arte el que transforma el material inerte y permite la realización de su potencial. Alberti es perfectamente claro acerca de las poderosas respuestas que evocan las imágenes y sabe que a veces se basan en el inevitable cumplimiento de su potencial en el espectador que las contempla —y que actúa en consecuencia—, o quizás en el intercambio con el espectador. Esta realización o cumplimiento trasciende la racionalidad y, por ese motivo, invoca atinadamente la categoría de lo divino; pero hay otro nivel en el que Alberti piensa que esto es aplicable sólo a las imágenes labradas y por ende a la habilidad o al arte con que han sido hechas. A veces esas habilidades son tan trascendentes y rebasan hasta tal punto las capacidades humanas normales que también entonces hemos de pensar en lo divino, o pensar —cuando menos— que las obras de un artista como Fidias están investidas con lo divino, de manera preternatural e inexplicable.

La cuestión es simple en un sentido: Agesilao no consentirá que se pinte su retrato porque es demasiado feo. Al parecer son los factores directamente estéticos los que intervienen aquí; pero luego Alberti pasa a hablar de las consecuencias más complicadas que tiene la formación y transformación de los objetos a manos del pintor, tales como la prolongación de la presencia de quienes ya han muerto, el despertar y la confirmación de la piedad, etcétera. Alberti no sabe cómo explicar esto, así que ahora dice que la pintura contribuye a los placeres honestos (*scilicet*, ¿directos?) del espíritu, precisamente en razón de su belleza o de las habilidades transformadoras del artista. A éstas podemos elogiarlas fácilmente, de modo que, cuando nos vemos frente a algo que nos desconcierta o confunde, no tenemos que arrostrar el problema del papel del artista en garantizar que como resultado de nuestro intercambio con sus obras podamos sentirnos movidos al llanto o a la destrucción, o a la guerra, o a la expresión de nuestra sexualidad de algún modo que nos avergüence; en otras palabras, a comportarnos de formas que poco tienen que ver con el elogio y el cumplido.

Éstas son cosas que no podemos entender, si bien siempre es fácil, en cierto modo, captar el papel de la habilidad artística, al transformar el mineral de baja calidad en un

metal noble, el plomo en algo tan valioso como el oro y el oro en algo con un precio incluso más alto que su precio regular de mercado.

En otro sentido, estos poderes del artista son divinos porque superan con mucho a los nuestros. Pero no es en este sentido donde radica la especial complicación del asunto. El verdadero problema de la divinidad de la pintura surge cuando los cuadros manifiestan su potencial. En su misma incapacidad para asignar al arte el papel que le corresponde en este proceso casi mágico y ciertamente sobrenatural, las palabras de Alberti ilustran, con toda la claridad que deseáramos, el intrincado nexo que existe entre la visión mística de la virtud⁵ transformadora y redentora de la habilidad artística y la enredada tarea de describir los efectos nacidos de las relaciones entre las imágenes y las personas. Podríamos resolver todo esto diciendo que una cuestión es la capacidad y la pericia artísticas y otra la «mística» del arte (permítasenos emplear por ahora este término como sustituto provisional para hablar de los poderes divinos del arte). Efectivamente, sucede que nunca la distinción es tan clara y que aún nos quedaría por resolver la segunda mitad del problema. La mística del arte se descubre al considerar los lugares comunes con los que la gente habla del arte y de la imaginaria; queda al descubierto mediante lugares comunes y *topoi* porque está representada por ellos —y por la metáfora y el símil también. Podemos retornar a la cuestión del «como si».

Pero antes debemos señalar esto: Pese a que el pasaje de Alberti constituye un ejemplo de lo que Hawthorne había calificado como el «exquisito juicio del aficionado», y pese a que el propio Hawthorne se concentra en las creencias menos refinadas, más populares —«la opinión de la masa»—, la masa y el aficionado comparten exactamente los mismos juicios sobre los efectos y el potencial de las imágenes. Los muertos pueden recobrar la vida, los cuadros pueden inspirar temor y hay una conciencia general, casi mística, de las trascendentes complejidades de la habilidad artística. La diferencia consiste naturalmente en que el aficionado cuenta en cierto modo con términos y convenciones más apropiadas para expresar tales ideas, de las cuales carecen los jueces más burdos. Esto puede hacer que tales ideas parezcan más racionales, pero una breve reflexión pone en claro que no es posible opinar de ese modo. Digamos que sólo es un cliché, o un lugar común de la crítica, que mediante la buena pintura «los rostros de los muertos continúan viviendo» y que un retrato, cualquiera que sea, es tan bueno y está tan bien hecho que realmente da la impresión de una presencia que habla y se mueve. Pero sabemos, por el contexto descrito por Hawthorne —para no ir por el momento más lejos—, que la gente experimenta precisamente estos sentimientos con respecto a los cuadros y responde a ellos exactamente sobre esas bases.

La posible objeción de que este material no presenta ninguna evidencia sociológica queda así desautorizada, y no podemos descalificar a Alberti sobre la base de que sus comentarios son simples versiones intelectuales de lugares comunes sobre el arte utilizados en la literatura. A las pruebas sociológicas con que contemos, sean cuales sean, debemos añadir las de carácter más sutil que se esconden tras las fachadas de la crítica. Con Alberti, «el exquisito juicio del aficionado» se vuelve por lo menos tan valioso como «la opinión de la masa», su juicio revela al menos tanto como el otro. Alberti es un ser humano sensible como cualquier otro; pese a estar vestida con el lenguaje de la

⁵ *Virtù* en el texto.

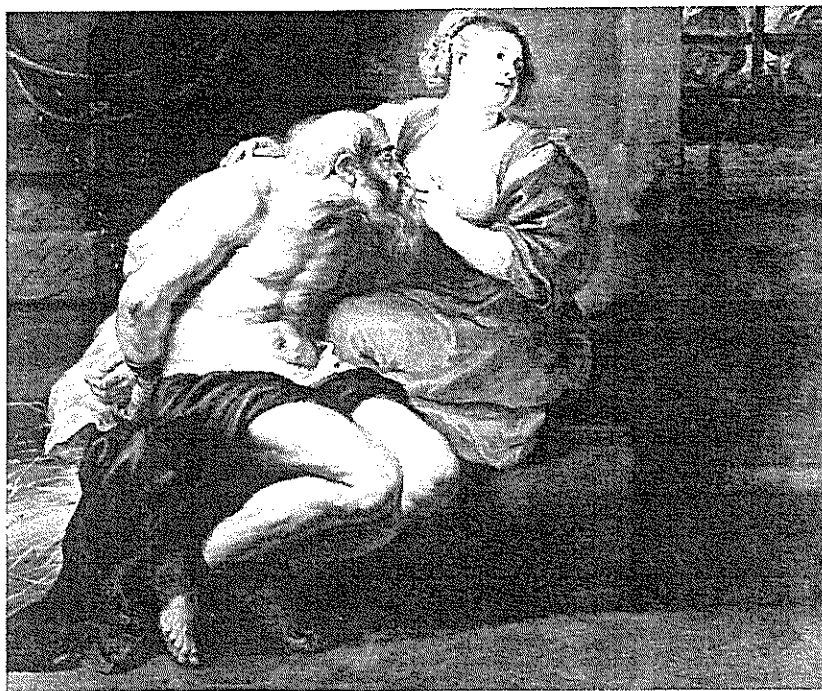
teoría y la crítica convencionales, su percepción interna es igual que las reacciones brutas y directas de la gente sin educación. En suma, éste es el único modo en que los cultos y educados atienden a las respuestas que se resisten a ser expresadas con el lenguaje crítico al que se han acostumbrado. El enfoque intelectual puede proponer que Alberti no ofrece más que clichés y símiles generalizados; pero aunque éstos no fueran en verdad sino *topoi* convencionales, el hecho mismo de que se hayan repetido con tanta frecuencia, en todos los niveles, refuerza la inclinación que todos tenemos a percibir las imágenes de esta manera. Cuando vemos revivir la imagen, cuando efectuamos algún movimiento repentino e involuntario ante el cuerpo que sangra y los ojos que, después de todo, nos siguen por la habitación, quizá pensemos que nuestras respuestas están condicionadas por la cultura; pero sabemos asimismo que no por pensar de este modo podemos subvertir o reprimir los procesos psicológicos que nos conducen a dotar a las imágenes con poderes que las hacen funcionar, con cualidades que las hacen parecer vivas, con la capacidad de movernos a la compasión, de incitarnos a la acción, y que nos proporcionan un modo de expresar el recuerdo que se marchita.

En algún punto de la escala entre la rudeza manifiesta de los colonos de Nueva Inglaterra de Hawthorne y la sofisticación conceptual de Alberti se encuentra Valerio Máximo, el pomposo y grave enciclopedista del siglo I d.C. Su *Facta e dicta memorabilia*, variopinta colección de *exempla* morales, fue muy conocida durante toda la Edad Media y hasta bien entrado el siglo XVII. En ella, incluye un cuento ejemplar de piedad filial en Roma que, excepcionalmente, se refiere a un cuadro. El relato parece construido a base de los lugares comunes más obvios sobre el arte. Así elogia Valerio la devoción de Pero:

Quando, tras haber sucumbido a un destino similar [es decir, a la madre romana mencionada con anterioridad por Valerio], el padre de Pero fue puesto en prisión, ella se hizo cargo de este hombre en los últimos años de su vejez, lo alimentó al pecho, y lo cuidó como a un bebé. La gente se queda asombrada y no es capaz de apartar la vista de esta escena cuando ven el cuadro que la representa. Mientras se extasian con lo que está ante ellos, la situación de aquel acontecimiento que tuvo lugar mucho antes vuelve a presentarseles. En estas mudas figuras sienten que están viendo cuerpos reales y vivos. Esto debe afectar también al espíritu —y en ello la pintura tiene bastante más fuerza que la literatura—, al presentar hechos del pasado para la edificación de la gente de hoy⁶.

Además de esta historia, podríamos estudiar uno de los numerosos cuadros pintados sobre el tema. Si no es posible hallar un paralelo pictórico moderno (que sin duda existe), hay al menos uno anterior pintado por un artista que conoció a Valerio tan bien si no mejor que ningún otro: Rubens (fig. 14). Ante la sensual combinación del cuadro tan característica del artista, los senos rotundos de la joven y la carne envejecida del viejo por un lado, y la extraordinaria historia de la hija que amamanta a su padre por el otro, no es difícil entender que, como afirma Valerio, los espectadores se quedasen asombrados e incapaces de apartar los ojos de la escena; y poco exagerada igualmente parece la afirmación de que «en aquellas mudas figuras la gente siente que está viendo cuerpos reales y vivos».

⁶ Valerio Máximo, *Dictorum factorumque memorabilium*, lib. 9, cap. 4, *Externa* 1.



14. Pedro Pablo Rubens, *Cimón y Pero* (h. 1635). Amsterdam, Rijksmuseum.

Naturalmente, Valerio no dice que las figuras del cuadro *son* cuerpos vivos sino que los espectadores sienten que son *como* cuerpos vivos. Utiliza un símil; como con tanta frecuencia sucede, el «como si» está implícito, si no expresamente enunciado. Sin embargo, no se puede desechar el alcance y las implicaciones de los innumerables casos de respuestas basadas en la percepción de los cuerpos como reales y no simplemente como si fuesen reales, en los que el símil es repudiado o socavado por la necesidad de reconstituir el cuerpo. Pues no es sólo una cuestión de proyección o de desecho. Para el observador que trata de mantener la distancia, los resultados de tal reconstitución pueden parecer milagrosos o sobrenaturales.

Ahora bien, lo que tanto Alberti como Valerio Máximo afirman de la pintura, ¿no es acaso igualmente válido para la escultura? Todo lo dicho sobre los efectos de los cuadros, ¿no es algo más que una característica devaluación crítica de la escultura, ajena quizás a los griegos pero demasiado afín a las palabras de Alberti con las que defiende a la pintura como «la señora de todas las artes y su principal ornamento»? La cuestión, sin embargo, no es la del antiguo *paragone*, la de la relativa superioridad de una forma artística sobre otra; es la relación entre cognición y lugar común. En un sentido directo, importante y de alguna manera anticuado, la pintura ilustra un aspecto clave

de la respuesta y del efecto de un modo más sorprendente que la escultura: es menos difícil comprender por qué las imágenes tridimensionales, sobre todo si están policromadas, parecen tener vida, y por qué podemos sentir deseos de tocarlas como si fuesen reales (véanse por ejemplo las ilustraciones del cap. 9). Con la pintura, en cambio, lo que se presenta a los ojos del espectador éste lo toma más fácilmente como representación; es irremediabilmente bidimensional y por tanto irremediabilmente inerte. O eso es lo que pensamos, y sin embargo también las pinturas parecen reales, llenas de vida; también nos piden que las sintamos; o, quizá, que pensemos que están dotadas con la animación que tanto el pintor como el público pueden sentir en un cuadro como *Broadway Boogie Woogie* de Mondrian, de 1942-1943.

Todo esto puede sonar peligrosamente próximo al pensamiento que subyace en las ideas de la tangibilidad encontradas de manera notable en Bernard Berenson. Quizá también suene indebidamente místico. Pero Alberti, exactamente igual que Hawthorne más de cuatro siglos después, asignó a la pintura una importancia especial precisamente porque su misma falta de tridimensionalidad la hacía parecer mucho más sobrenatural, o hacía que el espectador así la interpretara. Sus poderes parecían ser más misteriosos y rebasar con gran diferencia las capacidades de la creatividad normal. Por esa razón, como Alberti señaló con insistencia en el párrafo inmediatamente posterior al citado, «la pintura fue laureada por nuestros antepasados artesanos, sólo al pintor no se le incluía entre ellos». No se puede entender el extraordinario potencial de la pintura según la ley natural. Sólo puede explicarse su operatividad en términos místicos, o aplicando categorías propias de lo sobrenatural. Por tanto, debe de ser de un orden superior al de la forma esculpida, que muestra la realidad tan ordinaria y llana.

Por estas razones necesitamos recurrir a los lugares comunes. No hay ningún modo de hablar científicamente de las cualidades trascendentes de las imágenes que desmienten la esencia del material con que están hechas. Si hay, desde luego, aspectos bastante menos problemáticos de las potencialidades que tradicionalmente se han atribuido a la pintura. En su breve y espléndidamente condensado texto, Valerio Máximo se las ingenió para aludir a dos de ellos: la capacidad de la pintura para servir de ayuda a la memoria y su papel de instrumento para la edificación. Comunes como son, estos dos aspectos constituyen empero un componente significativo de la respuesta. Igualmente lo es la afirmación que, de pasada, hace de la mayor eficacia de la pintura con respecto a la de la literatura (aspecto que los estudiosos de hoy en día se inclinarán a destacar como el principal punto teórico —contrario al moral y didáctico— de este *exemplum*).

Quizá la afirmación más paradójica de esta visión comparativa de la eficacia de los cuadros la proporcione el proceso por ofensas a la moral que se siguió contra *Madame Bovary* tras su publicación en 1857: «Las pinturas lascivas ejercen en general una influencia mayor que los argumentos desapasionados», dice el fiscal del Estado. «Éste no es el hombre —dice el abogado defensor señalando a Flaubert— al que el Ministerio Público, con quince o veinte líneas escogidas aquí y allá, ha representado ante ustedes como autor de pinturas lascivas.» Naturalmente, el caso es que Flaubert *no* ha presentado argumentos desprovistos de pasión. Ha escrito apasionada y sensualmente. Pero lo significativo en punto a la resurrección, extraordinariamente sustentada por las evidencias, del viejo paralelismo entre pintura y poesía a lo largo del juicio es que la única

forma de presentar apropiadamente el peligro de los escritos de Flaubert es describirlos como pinturas. Su escritura es peligrosa, según el fiscal, porque muestra «retratos lascivos». Es nada menos que «la escuela realista de pintura». «Tiene exactamente el mismo color, la misma fuerza de la pincelada, la misma vivacidad en la expresión.» La obra entera es mala porque no es un texto escrito: es una pintura. Y lo es por «el brochazo final» con que Flaubert pinta el terrible —pero inaceptable— fin de Madame Bovary, el momento en el que «la sábana ceñíase a su cuerpo, desde el pecho hasta las rodillas, sobresaliendo al llegar a los pies»⁷.

El paralelismo entre pintura y poesía —y la consiguiente advertencia sobre el peligro de lo que se representa visualmente— habremos de encontrarlo en toda la literatura clásica, de la mano de todos los escritores a partir de Aristóteles y Horacio que, hasta la fecha, han insistido en que los cuadros producen efectos más profundos que las palabras. La frase horaciana según la cual «lo que la mente recibe por los oídos la estimula con menos fuerza que lo que se le presenta por los ojos y lo que el espectador puede ver y creer para sí» fue retomada tiempo después, y no es de extrañar, por muchos censores de la representación visual⁸. Erasmo, por ejemplo, cuando expresaba sus propias preocupaciones sobre la imagerie indecente, repitió el juicio de Aristóteles sobre la necesidad de regular las pinturas y esculturas con el argumento de que «la pintura es mucho más elocuente que las palabras y a menudo penetra más en el fondo del corazón»⁹. La pretensión de Leonardo de que la vívida realidad de las imágenes en un cuadro lleva a los amantes a conversar con los retratos de sus amadas (lo que la poesía no puede hacer) ha de verse en el contexto de este dilatado debate sobre el *paragone* y la superioridad de la pintura en general¹⁰. Pero lo que Valerio hace es explicar la mayor potencia de las imágenes. El *topos* se convierte en un claro indicador de las creencias y de la conducta, no sólo en la mecánica repetición de los lugares comunes cultos o de la crítica.

Y así, el historiador de la respuesta ordena los textos literarios y críticos, por convencionales que sean, junto a las pruebas que haya reunido sobre el uso y la función social de las imágenes. Los textos corroboran y son corroborados por las particularidades históricas de la respuesta. A menudo parecerá que los capítulos que siguen dependen demasiado de los lugares comunes (mejor sería decir de la resonancia de los lugares comunes); pero, como veremos, éstos resultan tener consecuencias reales y prácti-

cas. Reaparecen repetidamente no en razón del lugar que ocupan en la crítica humanista de las artes sino porque encarnan respuestas fundamentales. Darles expresión como *topoi* es meramente una forma cómoda de reconocer su existencia. Además, tienen unas implicaciones etnográficas extraordinariamente amplias —tanto que podemos arriesgarnos a decir universales. Por muy sofisticados que seamos, no podemos abandonarlos por completo. Confirman los *topoi* que hemos empezado a examinar y están en la base de casi todas las demás categorías de respuesta que ilustraremos con evidencias concretas en estas páginas. En el lugar común y en el *topos* descubrimos el punto de encuentro de la crítica elaborada y de la psicología popular. Después de examinarlos entendemos mejor por qué —en el caso de brujería con imágenes— la figura cuyo cuerpo guarda un fuerte parecido con el cuerpo real es, pese a la distancia, tan eficaz (no sólo que la gente *sienta* que es eficaz), o por qué se cuentan tantas historias sobre la eficacia de tales imágenes. Pondremos al descubierto los elementos de la respuesta que oscuramente reconocemos en el caso de las obras que llamamos de arte pero que salen dramáticamente a escena con categorías funcionales y populares que están fuera de ese conveniente espacio cerrado. Oscuramente los reconocemos, los suprimimos, o los sublimamos; hablamos de ellos en términos del *topos* y del lugar común; pero no admitimos que son los mismos que aquellos que también convenientemente describimos como elementos de la magia o de la superstición.

Ahora hay para nosotros algunas cosas muy fáciles de desechar: la estatua que se mueve, o los ojos que nos siguen por la habitación, por ejemplo. Ningún crítico va a tomar en serio tales juicios. Sin embargo, por la etnografía sabemos de repetidos casos en los que la mirada de la imagen cautiva al espectador, y en el capítulo 5 veremos cómo, debido precisamente al poder de la mirada de la escultura o de la pintura, la última etapa en la elaboración de una imagen y la primera para que ésta sea operativa es —una y otra vez— pintarle los ojos. Más adelante en este mismo libro hablaré de algunos otros procesos relacionados con el hecho de pintar o abrir los ojos: por ejemplo, en los casos en que se trata a las imágenes como personas vivas o a punto de vivir, en los que se les proporcionan alimentos para que coman (como sucede, sobre todo, con las efigies funerarias) o hasta se les habla y se espera que ellas hablen a su vez. La imagen que habla es, por supuesto, uno de los componentes de bajo nivel más comunes en la valoración del éxito estético tanto de las pinturas como de las esculturas, al igual que ocurre en el caso de los ojos que, como si tuviesen vida, siguen al espectador donde quiera que él se detenga. Traigamos a la memoria brevemente el uso que de esta idea como metáfora del ojo de Dios que todo lo ve, hizo el gran teólogo del siglo xv Nicolás de Cusa. El prefacio a su tratado *De visione Dei* comienza con una confesión de la necesidad de una conveniente «similitudine», y el autor dice, refiriéndose a los cuadros que parecen mirar todo lo que hay a su alrededor:

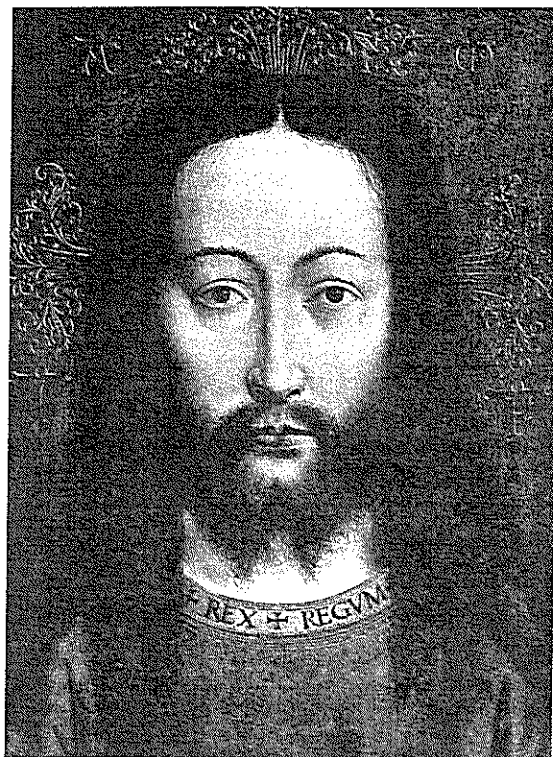
Entre éstos, hay muchos pintados de manera excelente, incluida la mujer con arco de Nuremberg, el cuadro más exquisito del gran pintor Roger que se encuentra en el Ayuntamiento de Bruselas, el que se halla en mi Capilla Verónica de Koblenz, el Ángel con los Brazos de la Iglesia en el castillo de Brixen y muchos otros en todos sitios. Ahora, por si no contáis con ningún ejemplo práctico, os envío, queridos Hermanos,

⁷ Estos fragmentos proceden de la traducción inglesa de Evelyn Gendel del juicio de *Madame Bovary* en la edición de esta obra publicada en 1964 por la New American Library, págs. 323-403.

⁸ «Segnius irritant animos demissa per aures, Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus, et quae Ipse sibi tradit spectator» (Horacio, *Art poetica*, versos 180-82). Para una discusión detallada sobre la censura y sus repercusiones comparativas en la pintura y en la poesía, véase capítulo 13, especialmente la sección VII.

⁹ «Multoque loquacior est pictura, quam oratio; et frequenter altius descendit in pectus hominis» (*Desiderii Erasmi opera omnia*, editado por J. Clericus (recte Leclerc), Leiden, 1703-6, 5, col. 696e. Para la postura aristotélica, véase *Política*, 7.17.9-10 (1336b). Para la visión aristotélica de Erasmo, véase Freedberg, 1971, págs. 234-35 y 239-41.

¹⁰ Véase Richter, 1949, especialmente, págs. 64-65: «Si el poeta puede despertar amor en el hombre, más aún... puede hacerlo el pintor, pues es capaz de colocar a la persona amada frente al amante, que a menudo la besa y le habla... *Muove più presto i sensi la pittura, che la poesia*» (Cod. Urbinas, 1270, Trat. 25); cfr. también capítulo 12, sección III, para otras consecuencias de la relación entre un amante y un cuadro.



15. Seguidor de Jan van Eyck, *Cabeza de Cristo* (siglo xv). Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.

un cuadro que he conseguido. Muestra al Omnividente —yo lo llamo un icono de Dios [cfr. fig. 15]. Colgado en algún sitio, digamos en la pared norte, y luego, hermanos, deteneos en diversos puntos alrededor de él, siempre a igual distancia del cuadro. Miradlo; y comprobaréis que desde cualquier punto desde el que lo miréis, parecerá que él os mira. Al hermano que se sitúe en el este le parecerá que mira hacia el este, al que está en el sur, hacia esa dirección, y al que esté en el oeste, hacia el oeste. Por tanto, al principio todos os asombraréis de cómo el cuadro os mira a todos y a cada uno de vosotros; pues la imaginación de quien está parado en el este no puede entender en absoluto cómo la mirada del icono va a volverse en otra dirección, o sea, hacia el oeste o el sur. De modo que el hermano que estaba en el este debe colocarse en el oeste y sentir la mirada del icono fija sobre él, en el oeste, como antes lo estuvo en el este. Y por saber que el icono está fijo, se maravillará ante el cambio de la inmutable mirada. E incluso si, con la vista puesta en la imagen, camina de este a oeste, descubrirá que la mirada del icono se desplaza con él continuamente... y ni siquiera así se aparta de él¹¹.

¹¹ Nicolás de Cusa, *De visione Dei*, Praefatio, en *Nikolaus von Kues, Philosophisch - Theologische Schriften*, ed. L. Gabriel, Viena 1967, 3, 94-6.

Y así, con extraordinaria meticulosidad, Nicolás de Cusa continúa analizando la aparente omnividencia del cuadro¹².

«Creí que las pupilas se movían», dijo el campesino de Sri Lanka acerca de una estatua de la Virgen situada en el exterior de la iglesia de Saint-James en Mutwal. «No lo estaba imaginando. Trataba de verlo. Es difícil apreciar una cosa así.» Un comerciante del lugar estaba seguro, pese al escepticismo de otros. «Lo vi —dijo—, vi que el ojo hacia un guiño.» «¿Qué ojo?» «Estoy enfermo de cataratas, así que sólo vi moverse el ojo izquierdo. Pero mis nietos vieron moverse los dos ojos»¹³. Todo el mundo ha oído cosas como éstas.

Por una parte, entonces, las consecuencias prácticas de creer en el contexto de un objeto de bajo nivel; por la otra, con Nicolás de Cusa, la respuesta a la obra de arte como metáfora, pero como metáfora completamente enraizada en la experiencia. La creación artística, como luego veremos, puede convertirse amenazadoramente en algo más que una simple metáfora de los poderes y de la capacidad para trascender lo divino; pero el interés que aquí tiene la cita de Nicolás de Cusa reside, una vez más, en cómo lo que puede parecer un juicio cotidiano y al mismo tiempo altamente estilizado por la convención confiere al ejemplo ilustrado su fuerza plena e ineludible. No podemos desechar tales juicios argumentando que sólo son *topoi* de una crítica artística de bajo nivel. Aparte de su resonancia fenomenológica, están tan profundamente enclavados que con rapidez se transforman pasando del nivel de la crítica convencional o de la reacción popular al de la expectación y la creencia en los mismos fenómenos que parecen implicar. Que la crítica elevada se aparte de esos aspectos de la conducta, de la creencia y de la respuesta que el común de la gente acepta con ingenuidad es negar las verdades en que se basan el cliché, el *topos* y la metáfora.

¹² Cabe reseñar que la mayor parte, aunque no todo el interés histórico-artístico de este fragmento notorio y conmovedor se ha circunscrito a las referencias a cuadros concretos. Véase, para una discusión más detallada sobre Nicolás y el arte, F. Hempel, «Nikolaus von Cues in seinen Beziehungen zur Bildenden Kunst», en *Berichte über die Verhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philosophisch-Historische Klasse*, 100, Leipzig, 1953, parte 3.

¹³ *New York Times*, domingo 16 de agosto de 1987, pág. 8. La actitud de otros habitantes del pueblo, recogidas también, suscitan algunos de los problemas adicionales a los que se enfrenta el estudio de la respuesta: «La imaginación también puede provocar que ocurra algo...» «Tienes que creer. No es sencillamente como una sesión de cine. No basta con entrar y mirar.» Espero que mi punto de vista sobre las cualificaciones basadas en la fe y en la imaginación (y la distinción encantadora pero equivocada con las películas) se vaya clarificando en capítulos sucesivos.

El mito del aniconismo

Hay un profundo y persistente mito historiográfico que nos introduce con acuidad en uno de los aspectos más enigmáticos de las actitudes humanas hacia todas las imágenes. Es el mito de que ciertas culturas, generalmente monoteístas o primitivamente puras, no tienen imágenes en absoluto, o no tienen imágenes que representen figuras humanas o imágenes de la deidad. A veces se presentan casos de ausencia de representación de la divinidad, pero para la mayoría de los hombres la idea del aniconismo es completamente insostenible. Está anublada por la vaguedad y hunde sus raíces en la confusión. La examinaremos con detenimiento, no sólo porque ilumina las causas de nuestra necesidad de imágenes y de nuestro miedo a ellas sino también porque nos permite comenzar más cerca del principio.

El uso del término —y por tanto la noción misma— es variable, pues implica desde la ausencia de imágenes *tout court* hasta la ausencia de imágenes figurativas, y luego —en un paso aparentemente arbitrario— la abstención en representar con forma de figura lo que es visto como espiritual. Así, el «aniconismo» ha llegado a considerarse como el indicador del grado de «espiritualidad» de una cultura. He aquí el preámbulo de una discusión sobre el problema escrito por uno de los historiadores de las ideas estéticas más conocidos para la *Enciclopedia del Arte Mundial*: «Las concepciones religiosas más espiritualizadas —en general, las religiones monoteístas— tienden de manera más o menos rigurosa al aniconismo: cuanto más severamente aniconista es la actitud, menos antropomórfica es la concepción de la divinidad. [En cambio] el politeísmo en sus varias formas continúa siendo iconista en el más alto grado»¹. Haciendo a un lado los supuestos *a priori* sobre la naturaleza de la espiritualidad tan abundantes en la cita, aparte de la analogía entre espiritualidad y monoteísmo, y pese a la estipulación impli-

¹ R. Assunto, «Images and Iconoclasm», en *EWA*, 7, cols. 145-46 (el artículo original llevaba el título revelador de «Iconismo e Aniconismo»).

cita en «tienden de manera más o menos rigurosa», nada de lo dicho aquí está avalado por pruebas históricas o etnográficas².

I

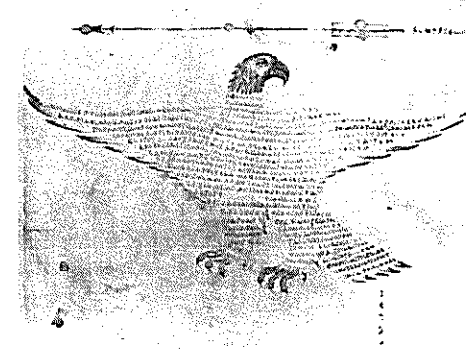
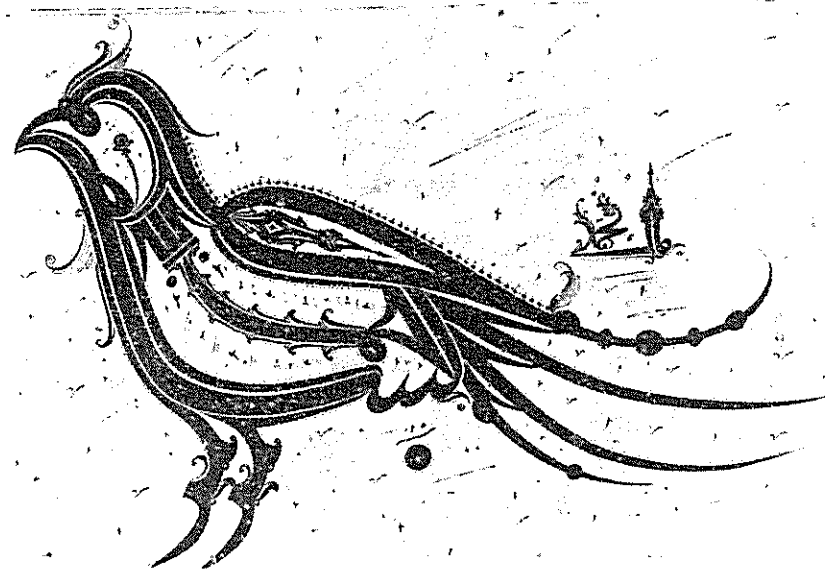
Consideremos las religiones monoteístas: teólogos y legisladores pueden pronunciarse con vehemencia contra las imágenes figurativas, y las tradiciones canónicas resentirse, pero en la práctica las censuras fracasan. Naturalmente, no se trata sólo de una cuestión práctica. Pese a todas las prohibiciones de la Biblia, las condenas y reservas de la Mishná, las culturas judías han «tendido», cuando menos, a la iconografía: desde la erección del becerro de oro y todas las imágenes de la Biblia (idólatras o no), hasta las espléndidas decoraciones narrativas y ornamentales de la sinagoga de Dura Europos, construida en el siglo III³. Pese a la desaprobación (a veces muy severa) de Mahoma y del Hadith, pertenecientes ambos a las principales corrientes islámicas, la sunnita y la chiita, siempre ha habido desde los primeros tiempos una amplia variedad de imágenes en el Islam, como lo prueban las abundantes pinturas del palacio de Quçair Amra y las de Samarra (en el actual Irak)⁴. Decir que la imaginería antropológica sólo fue excluida de los contextos sagrados (en oposición a los seculares) no serviría como contra-argumento válido, toda vez que el impulso hacia la representación en forma de figura se manifestó con mucha frecuencia igualmente en los ambientes consagrados (como, por ejemplo, en el propio caso de Dura). Alegar que en ciertas pinturas de manuscritos y alfombras persas lo que aparecen son rostros sin rasgos, equivaldría a señalar el miedo a dar vida, pero no cualquier cosa que pudiera llamarse aniconismo⁵. Y tampoco el hecho de que casi todas las monedas islámicas, salvo las muy antiguas, sólo tengan letras e inscripciones en sus caras sirve para apoyar una visión generalmente aniconista de la cultura islámica. Muy al contrario, los primeros casos se encuentran entre los más interesantes y reveladores, pues sabemos que antes de 695-696 el califa 'Abd-al-Malik acuñó monedas con su propio rostro grabado en ellas adoptando la idea de las monedas sasánidas del rey Cosroes, así como también se cono-

² El error sólo es explicable si «aniconismo» se refiere únicamente a aquellas culturas que prohíben la representación de la deidad suprema.

³ Por no hablar de la decoración figurativa de las catacumbas judías de Roma, en la Vigna Rondanini, la Villa Torlonia, y las extraordinarias figuras de estuco pintado en las cámaras funerarias judías de Gamart, cerca de Cartago. E. R. Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco-Roman period*, 13 vols., Nueva York y Princeton, 1953-68, es, por supuesto, la obra fundamental del simbolismo judío. Los volúmenes 9-11, *The Symbolism of the Dura Synagogue* (1964), se ocupan en particular de la iconografía de Dura. La colección de ensayos publicada en 1971 por Gutmann (y, en particular, el ensayo escrito por él mismo) ofrece una buena visión del problema de la actitud de los judíos.

⁴ Acerca de las prohibiciones islámicas, véanse los artículos básicos de Margais (1932) y de Paret (1960), así como K. A. C. Creswell, «The Lawfulness of Painting in Early Islam», *Ars Islamica*, 11-12 (1946), 159-66; véase también Creswell, *Bibliography of Painting in Islam*, *Ars Islamica*, 1, Cairo, 1953, para la bibliografía hasta 1950 (esp. pág. 8: «On the Question of the Lawfulness of Painting in Islam»). Para más detalles y matices, véase Grabar, 1977, págs. 75-103, y la útil discusión bibliográfica en págs. 222-23.

⁵ Para buenas ilustraciones, véase *EW4*, 7, láminas 104-5, correspondientes al artículo denominado originalmente «Iconismo e Aniconismo».



16. Superior: Basmala en forma de papagayo (Irán, 1250/1834-1835). Cincinnati Art Museum, Fanny Bryce Lehmer Fund.

17. Izquierda: Colofón del artista, Biblia de Kennicott, La Coruña (1476). Oxford, Bodleian Library, MS Kennicott I, fol. 447

18. Derecha: Águila, de la traducción por Cicerón del *Aratea* (Carolingio). Londres, British Library, MS Harley 647, fol. 7 r.



19. Ilustración marginal micrográfica alemana de Jonás y la ballena, Pentateuco con Targum y Masora (siglo xiv). Londres. British Library, Add. MS 21160, fol 292 r.



20. J. [Itzhak] como escriba, retrato microográfico del rabino Moses Gasster (tarjeta postal, h. 1890). Jerusalén, Israel Museum.

cen sorprendentes acuñaciones posteriores con la imagen de Justiniano II. Naturalmente esto tenía mucho que ver con asuntos más generales de influencia política y con diversas creencias sobre la relación entre la política y la economía, pero también demuestra la urgencia por representar iconográficamente. Es verdad que después, la oposición islámica contra todas las imágenes del califa condujo a la sustitución final de las monedas con inscripciones de rostros por otras con inscripciones religiosas en lengua árabe. El Islam puso fin a esta «guerra de las imágenes», como atinadamente comenta Robin Cormack, «cambiando las reglas de significación»⁶. Pero el cambio de reglas no se tradujo en la exclusión absoluta de las imágenes. Al contrario, puso de manifiesto el continuado interés por el conducto idóneo para la satisfacción de una necesidad de representación que, a partir de entonces, siguió expresándose en otros y cada vez más numerosos contextos.

Ni siquiera en las culturas (como la islámica y la judaica) en que predominan las prohibiciones de la representación antropomórfica y una manifiesta superioridad de la palabra sobre la imagen, de lo escrito sobre lo representado con figuras, puede suprimirse el deseo por la imagen figurativa. Así se revela con fuerza en los ajustes y cambios sufridos por la refinada caligrafía árabe, donde las letras, a veces incluso el nombre de Alá, se convierten en graciosas figuras animales (fig. 16). Luego hay también ejemplos judíos, como el notable pero no inusitado colofón de Joseph ibn Hayyim en la Biblia Kennicott de fines del siglo xv, donde se muestran animales y desnudos humanos dentro de las letras y de hecho como armazón de las mismas (fig. 17)⁷. No son letras distendidas para formar figuras sino figuras contraídas en las letras. Éstas son las imágenes que se prohibían en los grabados, pero son letras. Las letras *parecen* letras y por tanto lo son. Pero resulta que, además, son objetos con forma de figuras —animales, monstruos, personas, estrellas. En ningún sitio consta que esta idea pudiese proceder de manuscritos no judíos; en tales casos, la influencia artística no es más que un síntoma del impulso psicológico esbozado aquí. La voluntad de representar por medio de figuras de la cual hemos venido hablando utiliza todos los modos o esquemas que tenga a su alcance. En las largas tradiciones de la micrografía, desde el siglo ix hasta hoy, una cantidad infinita de letras se convierten en figuras tanto naturalistas como místicas, ni más ni menos que como acontece en los caligramas de Occidente (fig. 18). Son las mismas figuras que pueden verse en medios tan distintos entre sí como los textos sagrados y las modernas hojas publicitarias, y (lo más sorprendente de todo) hasta en algunos retratos (figs. 19 y 20)⁸. Nadie negará que lo que hay en la página es siempre un texto; pero un texto transformado en una imagen. La necesidad de la representación figurativa no podría expresarse con mayor claridad que en estas subversiones de la generalizada idea sobre la naturaleza no representacional del texto⁹.

⁶ Cormack, 1985, pág. 105. Véase un punto de vista ligeramente diferente, Grabar, 1977, páginas 93-95 y 225.

⁷ Compárese con el colofón similar de José el francés en la Biblia Cervera de 1299-1300 (que sirvió seguramente de modelo para la Biblia Kennicott), Biblioteca Nacional de Lisboa, MS Hebr. 72, fol. 449; ilustración en color en J. Gutmann, *Hebrew Manuscript Illumination*, Nueva York, 1978, lámina 10.

⁸ Acerca de la micrografía y prácticas judías afines, véase la obra conjunta de C. Sirat y L. Avrin, *La lettre hébraïque et sa signification/Micrography as Art*, París/Jerusalén, 1981; y L. Avrin, *Hebrew Micrography: One Thousand Years of Art in Script*, Jerusalén, 1981.

⁹ Estos ejemplos proceden de culturas en las que la resistencia teórica ante las imágenes visuales

Como hemos visto, el enfoque habitual se plantea en términos de polaridades: el monoteísmo es al aniconismo lo que el politeísmo a la iconografía. Sin embargo, ni las polaridades ni sus términos son viables. Tomemos el caso del budismo: en su primer siglo de vida aproximadamente, las imágenes de Buda se prohíben de forma tajante. Pero poco después —si no ya desde el comienzo—, se hacen y se adoran tales imágenes. No hay duda de que las imágenes de los Boddhisatvas fueron toleradas desde el principio. Ya para el periodo Maurya —sobre todo en tiempos del rey Asoka—, la cultura budista está repleta de imágenes figurativas bien elaboradas, desde los símbolos de Buda hasta los primeros Yakshis. Inevitablemente, el hombre visualiza los objetos de adoración y veneración; entonces debe dar forma real y material a esas visualizaciones, lo cual a su vez refuerza el omnipresente impulso a representar con imágenes. Los maoríes tal vez se refrenaron para no representar al ser supremo, pero decir que en la cultura maorí no existen imágenes antropomórficas sería simplemente ir en contra de las evidencias históricas. Puede parecer que los Nupa de África Occidental desistieron de elaborar efigies que pudieran ser los *laci* de poderes sobrenaturales, pero al menos en tres de sus rituales más significativos emplean máscaras dotadas con poderes extraordinarios y capaces de inspirar miedo e incluso un terror causante de muerte¹⁰. Los Walbiri de Australia central cuentan historias casi sin emplear palabras, dibujando en la arena imágenes figurativamente relacionadas con lo que se supone que representan de una forma sistematizada y sofisticada¹¹. Si el concepto de aniconismo no puede abarcar las imágenes trazadas en la arena, entonces es incluso menos viable de lo que parece. Que los escritores occidentales hayan alimentado durante tanto tiempo esta mítica idea es el verdadero fenómeno cultural que debemos examinar. ¿Por qué ha surgido este cómodo mito?

A pesar de las innegables prohibiciones dictadas contra la representación, especialmente de la divinidad, la idea de una cultura sin imágenes materiales contradice tanto la experiencia como la historia. Realmente puede que existan culturas que al parecer no tienen imágenes figurativas, pero antes de considerar tales culturas (si es que,

para empezar, hay alguna) debemos preguntarnos con rigor: ¿qué criterios se utilizan para distinguir entre lo figurativo y lo no figurativo u ornamental? Porque desde luego no servirá como juicio el hecho de que las imágenes y los diseños no nos parezcan figurativos a nosotros¹². E. H. Gombrich ha señalado con claridad que la naturaleza de la ilusión figurativa está ligada a la convención, mientras que Nelson Goodman ha mantenido incluso con mayor radicalismo que

la representación realista depende no de la imitación, la ilusión ni la información, sino de la inculcación. Casi todos los cuadros o dibujos pueden representar prácticamente cualquier cosa; esto es, entre un cuadro y un objeto hay generalmente un sistema de representación, un plan de correlación bajo el cual el cuadro representa al objeto [...] Si la representación es cuestión de elección y la exactitud un asunto de información, el realismo es una cuestión de hábito¹³.

Tal vez sea ésta una opinión un tanto idealizada sobre la realidad de los juicios que se emiten en tales asuntos; pero independientemente de la línea que elijamos, sabemos que es difícil adaptar nuestros esquemas de representación (y por tanto de percepción) de las formas que parecen vivas a aquellas otras formas del pasado o de otras culturas, de modo que las formas del pasado o «primitivas» fácilmente parecen inadecuadas para nuestros criterios de representación de objetos y seres como si fuesen reales. En el mejor de los casos, podemos llamar «esquemáticas» a las imágenes de las culturas primitivas o cronológicamente remotas; en el peor de los casos, podemos equivocarnos al tratar de identificarlas. Podemos equivocarnos hasta tal punto, que ni siquiera reconozcamos su elemento antropomórfico o figurativo en sentido general. Los rudimentarios signos en la arena hechos por el cuentista walbiri —si se los examina con un poco de detenimiento— muestran una lógica pictórica que los enlaza con sus significados. Lo mismo puede afirmarse no sólo con respecto a las imágenes aisladas de culturas que parezcan «tender más o menos rigurosamente al aniconismo», sino también con respecto a las secuencias de imágenes que se repiten, al esquema o patrón y al ornamento. Nada podría estar más claro que la relación entre ciertos, si es que no entre la mayoría de los esquemas ornamentales, por una parte, y las formas vegetales, por la otra¹⁴.

Lo que he perfilado son, por consiguiente, actitudes que insisten en el aniconismo de las culturas y que luego, una vez reconocidas las imágenes, no aceptan las consecuencias derivadas de haber percibido casi todas ellas, por muy oscuramente que sea, como antropomórficas o relacionadas de forma más general con formas biológicas concretas. Entonces es cuando se pueden considerar las imágenes u ornamentos como «meramente decorativos». Incluso cuando las asignamos de buen grado a la categoría de lo decorativo, las excluimos claramente de las categorías psicológicas de mayor

¹² Se utiliza deliberadamente «figurativo» en lugar de «artístico», tanto en esta frase como en la siguiente. La cuestión podría ser perfectamente «figura e ilusión» en lugar de «arte e ilusión» —excepto si queremos decir en términos generales que arte es convertir la figura en ilusión.

¹³ Goodman, 1976, pág. 38.

¹⁴ Encontramos, por supuesto, la expresión clásica en historia del arte sobre las implicaciones de esta postura en A. Riegl, *Die Spätromische Kunstindustrie*, Viena, 1901, y aparece de nuevo en una forma más crítica y elaborada en Gombrich, en particular en *The Sense of Order* (1979).

es muy pronunciada, sin que exista ninguna resistencia comparable ante la palabra escrita. Pero aunque su importancia en este capítulo sea obvia, no está de más recordar al lector la fuerte corriente occidental en la cual las palabras y las letras se convierten en ornamentos y cuadros, desde los *carmina figurata* de las copias carolingias de modelos antiguos (como los manuscritos de Arato) hasta los manuscritos de autores como Venancio Fortunato en el siglo vi, de Rabano Mauro en el siglo ix, pasando por una gran variedad de ejemplos más recientes, tales como las secuencias de palabras escritas que se convierten en los deliciosos versos encadenados de los salmos de 1607 de Hieronymus Wierix. Pero en casos como éste, debemos reconocer que los factores lúdicos y placenteros, así como la necesidad de atraer la atención, se encuentran menos mitigados —si lo están algo— por las reservas morales o teóricas acerca de la condición de la propia imagen. Podríamos decir, en cambio, que es precisamente porque las palabras y las letras no son suficientes, por los que las convertimos en cuadros, para que sean más eficaces. Nada de lo dicho equivale a negar la posibilidad de placer absoluto (para volver a los casos hebreos) experimentado por los cronistas ante la conversión del texto masorético a la forma micrográfica. Pero como he tratado de explicar, siempre hay otros aspectos en juego y «absoluto» tal vez no sea el adjetivo más adecuado.

¹⁰ Además de la máscara utilizada durante los rituales del *ndaki gboyá* discutido en el capítulo 2, cabe citar la del *kuti-mamma*, así como las inocuas figuras de bronce empleadas en el *dzuks* (Nadel, [1954] 1970, págs. 190-92 y 90-94).

¹¹ Acerca de las representaciones walbiri, véase la obra excelente y bien ilustrada de Munn sobre el papel de las imágenes en la cultura walbiri (Munn, 1973).

peso y nos negamos a nosotros mismos la posibilidad de que funcionen en otro nivel que el «puramente» decorativo. Esto es cierto al menos en lo que respecta al arte de Occidente. Sin reparo aceptamos que en otras culturas lo ornamental primitivo puede cumplir funciones fetichistas o totémicas, poseer poderes talismánicos o apotropaicos, o funcionar en niveles que denominamos «mágicos» y por ende «no estéticos», pero no ocurre así con nuestros ornamentos ni con nuestras imágenes. Sólo las formas más bajas del arte occidental, siempre según nuestro prejuicio, funcionan así —como lo atestigua la facilidad con que distinguimos entre lo mágico y lo que es puramente decorativo¹⁵.

Ahora bien, si en lo ornamental sentimos, consciente o inconscientemente, la presencia de lo vivo (humano o vegetal), no nos resulta tan fácil asignarlo a la categoría de lo decorativo, sobre todo en la forma en que hablamos de lo puro o meramente decorativo. Si el referente termina siendo una forma humana, entonces la fusión de imagen y prototipo altera las demandas de objetividad estética y de percepción formal desinteresada que nos autoimponemos, y nos sitúa frente a la perturbadora presencia de lo animado en lo inanimado. Podemos optar por suprimir sin ningún problema esa posibilidad, pero hacerlo es violentar el hecho cognoscitivo.

Así nos acercamos un poco más a las causas que explican la ya añeja valorización de la forma espiritual sobre la material. Si podemos demostrar que nuestra propia cultura comenzó, al menos, siendo aniconista, se reafirma nuestro sentimiento de superioridad sobre las culturas tenidas por menos espiritualizadas. Pero hay un desafortunado obstáculo en esta manera de proceder. En lugar de presentar pruebas del aniconismo, las restricciones en la elaboración de imágenes dan testimonio exactamente de lo contrario, es decir, de la propensión —en muchos casos, el anhelo y la prisa— a producir imágenes e iconos y a representar al dios en forma humana. Para habérselas con la divinidad, el hombre debe representarla, y la única figura apropiada que conoce es la del hombre mismo, o una imagen glorificada de él: entronizado, ungido y coronado. Así es, en cualquier caso, en la cultura griega y en la judeocristiana, en las que el hombre es el ser más elevado y la imagen de Dios. Pero al mismo tiempo, aceptar la similitud del hombre con la divinidad es llenarse de aprensión y de miedo¹⁶. Mejor sería

¹⁵ Nada de lo dicho significa negar la posibilidad de que en algunas culturas la distinción tan corriente en Occidente (ahora impugnada por Gombrich y Goodman) entre lo abstracto y lo figurativo sea muy débil o inexistente, como Anthony Forge señaló con firmeza en su obra sobre la pintura abelam de las tierras bajas de Nueva Guinea. En efecto, en una curiosa inversión de esta equívoca tendencia, Forge sugiere que la necesidad de identificar el aspecto figurativo (o significativo) de una imagen es etnocéntrica; y demuestra de qué modo los artistas abelam confunden o distinguen con renuencia lo figurativo y lo abstracto (o lo no figurativo). Pero la insistencia de Forge en esta distinción como tema de su investigación es también etnocéntrica —por mucho que haga hincapié en el valor funcional de lo que denomina abstracto/no figurativo/no antropomórfico. Si hubiera prescindido de esta distinción, o hubiera dedicado más tiempo a observar las respuestas del público en lugar de las de los artistas (recogidas artificialmente), su trabajo habría dado mejores resultados en lo que respecta a los motivos y necesidades que rodean al uso de las imágenes en la cultura abelam. Véase A. Forge, «Style and Meaning in Sepik Art», en *Primitive Art and Society*, Londres y Nueva York, 1973, págs. 169-92.

¹⁶ En estas últimas frases sería más acertado, por supuesto, hablar de «gente» en lugar de «hombre». Pero la tradicional terminología androcéntrica para referirse a toda la humanidad tiene aquí una utilidad particular, ya que refleja perfectamente la orientación masculina del pensamiento judeo-

postular la inexistencia de imágenes, al menos en los comienzos. De ahí los informes según los cuales no hubo imágenes de Dios en los 170 primeros años de Roma y la tradición de que durante un siglo los seguidores de Buda se abstuvieron de representarlo. Con todo, incluso en tales casos lo más probable es que se trate de invenciones historiográficas, surgidas de la necesidad de revestir una determinada cultura con una espiritualidad superior. Ni la etilogía ni la historia de las imágenes quedan reflejadas adecuadamente por el mito del aniconismo.

II

Observemos más atentamente la ecuación establecida entre un nivel superior de pensamiento y la ausencia de imágenes. Plutarco, en su crónica del propicio mandato de Numa, explica que las ordenanzas emitidas por este gobernante relativas a las imágenes estaban en consonancia con las doctrinas de Pitágoras:

Pues aquel filósofo mantenía que el principio primero del ser estaba más allá de los sentidos y las emociones, era invisible y no creado, y sólo discernible por la mente. Y así Numa prohibió a los romanos que reverenciaban imágenes de Dios con forma de hombre o de animal. Y no hubo entre ellos, en esta primera etapa, nada que se pareciera a la deidad ni en pintura ni en escultura, sino que, mientras en los primeros ciento setenta años construían sin cesar templos y fundaban santuarios sagrados, nunca hicieron estatuas con forma humana para esos lugares, convencidos de que era impío igualar las cosas elevadas con las cosas más bajas, e imposible aprehender a la Deidad salvo por medio del intelecto¹⁷.

Aunque Plutarco escribía sobre un rey que supuestamente reinó del año 715 al 673 a.C. (y por consiguiente no pudo haber sido discípulo de Pitágoras), la cita refleja con precisión dos *leitmotifs* del pensamiento griego arcaico que han impregnado Occidente desde entonces: primero, la devaluación de los sentidos ante el intelecto, que halla su mejor exponente en Platón; y segundo, estrechamente relacionado con el anterior, la idea de que no se puede representar a la deidad con forma material y, desde luego, no antropomórficamente. Esta última idea en particular tiene una historia larga y sin variantes. En sus ataques al antropomorfismo de los dioses convencionales del Olimpo, Jenófanes se burlaba de quienes creyesen que los dioses nacían y tenían habla, ropas y cuerpos como los suyos¹⁸. Heráclito evaluaba la incapacidad de sus congéneres para re-

cristiano acerca de la relación entre Dios y su creación. El «hombre» engloba a toda la humanidad, pero es además la encarnación de Dios. El doble sentido en el que se ha utilizado hasta hace muy poco tiempo el término «hombre» constituye la forma más adecuada para expresar la superioridad del varón en nuestra tradición.

¹⁷ Plutarco, *Numa*, 7.7-8.

¹⁸ De Clemente de Alejandría, *Stromata*, 5.109.2 (Diels, 1934-54, frag. 14; Kirk y Raven, 1966, frag. 170). Cabe mencionar, sin embargo, que este extracto, así como el de Antístenes, proceden de personas que tenían un interés especial en el tema del culto a imágenes paganas. En otro fragmento de Clemente, Jenófanes plantea una cuestión que se tratará con más detalle en este mismo capítulo: «Los etíopes dicen que sus dioses son negros y tienen la nariz chata, los tracios dicen que los suyos son pelirrojos con ojos azules» (*Stromata*, 7.22.1; Diels, frag. 16; Kirk y Raven, frag. 171).

conocer la naturaleza verdadera (no especificada) de los dioses, señalando que oraban a las estatuas de éstos como quien mantiene una conversación con una casa¹⁹. Antístenes el Cínico negaba la posibilidad de todo concepto que representara al ser divino con una imagen material, mientras que Zenón el Estoico insistía en que todo aquello hecho con una sustancia terrena o elaborado por la mano del hombre era simplemente indigno de los dioses²⁰.

Junto al recelo de Platón sobre la materialidad y sus ataques a ésta, tales ideas abarcan casi la totalidad del pensamiento sobre el tema; ideas que fueron expresadas infinitamente y de diversas maneras aun antes de que las retomaran los apologistas cristianos. Para Mínucio Félix, una característica distintiva de la religión de los cristianos (frente a la de los romanos) era que no representaba a la deidad en forma alguna. Así quedó confirmada la superioridad del cristianismo en una época en que toda la tradición de la superioridad del intelecto sobre los sentidos alcanzaba su apogeo con los neoplatónicos. Sin embargo, las evidencias pictóricas que han sobrevivido hasta nosotros —desde las pinturas en las catacumbas hasta los sellos— contradicen exactamente las afirmaciones de los apologistas. En escritores como Tertuliano y Clemente de Alejandría, la sutileza de la oposición nace de su incomodidad y disgusto ante el hecho establecido²¹: los cristianos hacían imágenes —incluso de su Dios— ni más ni menos que como todo el mundo.

Merece la pena señalar que un argumento contra las imágenes encontrado ya en los presocráticos reaparece en todos los periodos de la historia cristiana y especialmente en el contexto de la iconoclasia. Es aquel según el cual lo divino, por ser inmaterial e imposible de circunscribir, no puede ser representado en forma material y circunscrita. Hallamos este argumento en Filón de Judea²², así como en algunos de los primeros escritores cristianos, desde Orígenes y Clemente de Alejandría hasta los críticos bizantinos. Aparece establecido en los tajantes decretos del iconoclasta emperador Constantino V (no puede representarse a Cristo porque «quien circunscriba a esa persona ha circunscrito claramente la naturaleza divina, que es de todo punto imposible de circunscribir») y recibe su formulación culminante en los postulados del Concilio iconoclasta de 754 (dado que la naturaleza divina es completamente incircunscribible, los artistas no pueden representarla en ningún medio, sea el que sea)²⁴. Todas las princi-

pales figuras de la Reforma adoptan esta posición, desde Lutero pasando por Zuinglio, hasta Calvino y muchos otros²⁵. El lema común en todos es que los dioses no pueden ser representados por objetos sin vida, de piedra o de madera, y fabricados por la mano del hombre; mucho menos pueden estar presentes en ellos y ser adorados. Los iconoclastas bizantinos y los escritores protestantes de la Reforma comparten, incluso con los escritores más ortodoxos, así como con los filósofos paganos, el miedo a materializar de forma ruin lo divino y contaminar la prerrogativa divina con los esfuerzos de la mano humana. Son este temor y este prejuicio lo sensible contra lo espiritual lo que está en la raíz del recurrente argumento de los iconoclastas.

Vinculada a la denigración de los sentidos que subyace en tales argumentos hay una ecuación ética y moral entre pureza y virtud por un lado y ausencia de imágenes (y no sólo de imágenes de los dioses), por el otro.

Asistimos a este giro en San Agustín, quien cita elogiosamente a Varrón en el antiguo tema de la negativa de Numa a aceptar imágenes de la deidad:

Si esta costumbre hubiese continuado hasta nuestros días, dice Varrón, adoraríamos a los dioses con mayor devoción. Para apoyar esta tesis aduce (entre otras cosas) el testimonio brindado por la raza judía; y termina afirmando palmariamente que quienes primero levantaron imágenes de los dioses para el pueblo disminuyeron la veneración en sus ciudades y contribuyeron al error. Sabiamente juzgó que los dioses en forma de imágenes insensibles podían inspirar desprecio con facilidad²⁶.

De la pureza de la religión pasamos a la virtud general del bien público. Cuando Tertuliano comentaba la prohibición de las imágenes por Numa asoció directamente la ausencia de éstas con la pureza rústica de los primeros tiempos de la República²⁷. Aunque tal posición no es sorprendente —tomando en cuenta la propia actitud polémica de Tertuliano—, refleja la fuerza de esta asociación entre los romanos. Efectivamente, uno de los escritores modernos más importantes sobre las actitudes de los romanos para con el arte ha declarado que el recelo y la sospecha hacia las imágenes y el arte fueron endémicos durante toda la historia de Roma, pese a todas las ambivalencias que hayan podido manifestarse en el hecho de elaborar, comprar y visitar obras de arte²⁸.

III

Las imágenes contempladas hasta aquí por el análisis son en su mayor parte obras realizadas por la mano del hombre y, la mayoría, por artistas. Son más o menos artísticas y más o menos bellas. Esto sitúa en primer plano las connotaciones éticas de las imágenes. Las cuestiones éticas arrancan de dos supuestos y prejuicios bien arraigados: primero, de la noción platónica y neoplatónica —por la que todos estamos influidos hasta cierto punto— según la cual la forma más elevada de belleza es espiritual y por

¹⁹ Aristócrito, *Theosophia*, 68 (Diels, frag. 5; Kirk y Raven, frag. 244). Apenas merece la pena añadir que Marsilio Ficino se sitúa al final de la larga tradición perfilada en este párrafo. Cuando insiste en que la veneración de que eran objeto los nombres divinos era mayor que la dispensada a las estatuas divinas, se basa en la afirmación de que «la imagen de Dios se representa con más expresividad a través de un artificio mental que de un trabajo manual» (*In Philebum*, 1.11, traducido en la versión inglesa ampliada y revisada de E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Londres, 1967, pág. 127).

²⁰ Acerca de Antístenes, véase Clemente de Alejandría, *Stromata*, 5.14.104.4; *Protrepticus*, 6.71.23. Cfr. mi comentario sobre Clemente en la nota 18 *supra*. Acerca de Zenón, véase *Stoicorum Veterum Fragmenta*, editado por H. von Arnim, Leipzig, 1903-5, 1, 264.

²¹ Clemente no sólo repite la historia de la censura de Numa con respecto a las imágenes, sino que relata muchas de las posturas presocráticas —especialmente en los extensos argumentos de *Protrepticus*, 4.

²² Como, por ejemplo, en Filón, *De confusione linguarum*, 27, 134-40.

²³ Nicéforo, *Antirrheticus* I, en PG, 100, col. 301C.

²⁴ Véase en Mansi, 13, cols. 208-332D la discusión completa de los argumentos leídos en el VII Concilio ecuménico de 787, así como el comentario y el resumen de Anastos.

²⁵ Véase Stirn, 1977 y los útiles resúmenes en Freedberg, 1977, 1982 y 1986.

²⁶ San Agustín, *La ciudad de Dios*, 4.31.

²⁷ Tertuliano, *Apologeticus*, 25.12-13. Cfr. Tertuliano, *De idololatria*, 3.1-2.

²⁸ Becatti, 1951, págs. 35 y 286-88.

consiguiente está separada de lo terreno y lo material; y segundo, del prejuicio de que la belleza envilece y corrompe. La conexión entre estas dos ideas tiene lugar en el campo de la política, como vemos en las siguientes palabras del geógrafo Estrabón: «Los antiguos romanos no se ocuparon de la belleza, preocupados como estaban por asuntos más importantes y más necesarios»²⁹. A medida que las imágenes (no necesariamente de la deidad pero sí concretamente imágenes bellas) se introdujeron en Roma, la moral comenzó a decaer. La virtud y la moralidad de antes fueron adormecidas y corrompidas por el arte y por otras costumbres decadentes importadas de fuera. Es significativa la tendencia xenófoba. La Antigua Roma era pura, viril y aniconista; fue corrompida por la introducción del arte extranjero y de las prácticas extranjeras. La principal categoría peyorativa del arte y el estilo romanos era denominada la asiática, que ya llevaba mucho tiempo asociada a lo que debilitaba y corrompía. Después de todo fue en Asia, bajo el permisivo gobierno del dictador Lucio Cornelio Sila (82-79 a.C.), donde «un ejército romano se entregó por vez primera al vicio de las mujeres y al gusto por la bebida; donde aprendió a admirar las estatuas, las pinturas y las vasijas cinceladas, a robarlas de las casas privadas y los lugares públicos, a saquear los santuarios, y a violarlo todo, tanto lo sagrado como lo profano»³⁰.

He aquí, nítidamente resumido, un epitome de la relación entre arte y vicio (en general los vicios que tienen que ver con las mujeres y con la bebida) y de la dialéctica peculiarmente compleja entre el gusto por las imágenes y la hostilidad hacia ellas. Pero, por el momento, concentrémonos en el tema más general del nexo entre la conciencia de la belleza del arte y el relajamiento de la fibra moral. Salustio, en una diatriba que mantuvo contra Sila y Catilina, no sólo recurrió a una maniobra polémica con el fin de impresionar; afirmó lo que muchos debían ya entonces sentir como obvio: admirar la belleza de una obra de arte no era otra cosa que dar un paso más abajo en el camino de la corrupción, que comenzaba con el ejemplo insatisfactorio pero más o menos directo de las imágenes de los dioses³¹. ¡Pero qué fácil era echar la culpa a otras culturas! Roma era pura en su religión y en su virtud —al menos hasta la llegada de las influencias exóticas (y malas por tanto) procedentes del exterior.

Una de las acusaciones formuladas contra el cónsul Marcelo se debió a su expoliación de Siracusa con el fin de adornar la ciudad de Roma:

Pues antes de este tiempo Roma nunca tuvo y ni siquiera supo de la existencia de obras tan elegantes y exquisitas, como no había tampoco ningún aprecio por tal arte gallardo y sutil... En una época en que el pueblo sólo estaba acostumbrado a la guerra y a la agricultura, sin experiencia de lujos y comodidades, y, como el Heracles de Eurípides, eran unas gentes sencillas, sin adornos, valientes y fieles en medio de una gran crisis, él los volvió perezosos y charlatanes sobre cuestiones de arte y artistas, de manera que desperdiciaban gran parte del día inmersos en inteligentes disputas de tal

naturaleza. A despecho de tales censuras, Marcelo hablaba de esto con orgullo, incluso a los griegos, y declaraba que él había enseñado a los ignorantes romanos a admirar y rendir honor a las hermosas y maravillosas obras de Grecia³².

Cayo Velejo Patérculo expresa con absoluta claridad los nocivos efectos de la sensibilidad ante la belleza y de las conversaciones sobre el arte cuando comenta sobre el traslado de obras artísticas de Corinto a Italia: «Más útil habría sido para el Estado que las obras de arte corintias hubiesen permanecido desconocidas hasta el día de hoy, en vez de ser apreciadas hasta el punto en que lo son ahora. La ignorancia de aquellos tiempos conducía al bien público más que nuestro conocimiento artístico actual»³³. En conjunto, poco sorprende que en sus invectivas contra las estatuas importadas de Siracusa y contra el elogio general de que eran objeto las obras de arte atenienses y corintias, Catón el Censor insistiese en que él, al menos, prefería las terracotas de los dioses romanos autóctonos³⁴. Este guardián de la moralidad primitiva y de la virtud rústica y simple del bien público no podía por menos que exasperarse ante la fantasiosa conversación artística, y no le faltaban razones para preocuparse por lo que era un síntoma —cuando menos— del ocaso de las fuertes normas y tradiciones de antaño. Lo autóctono era mejor y más conducente a la virtud pública, y no sólo por razones patrióticas y nacionalistas. Aun cuando hubo quienes, como el Paulo Emilio de Tito Livio, realizaron viajes especialmente para admirar obras de arte famosas³⁵, y aunque la importación por Marcelo de estatuas traídas desde Sicilia parece haber sido parte de un programa para ganarse el afecto general de la población, es el sentimiento de Catón el que refleja las actitudes jurídicas y filosóficas básicas en Roma con respecto a los efectos potencialmente corruptores de las imágenes.

IV

Nuestra discusión se ha ido deslizado desde las reservas sobre la representación de lo divino hasta las reservas sobre el arte y lo que podríamos llamar la sensibilidad estética. Pero los argumentos que apuntalan tales reservas están inextricablemente interrelacionados y sirven para sugerirnos algo de lo que está en juego cuando nos encontramos con afirmaciones como las de que ciertas sociedades o están libres de imágenes o tienden a no fabricarlas. Tales afirmaciones surgen siempre de la creencia en la superioridad moral y ética de la espiritualidad y de la divinidad que es abstraída de la materia en vez de presentada en la materia o representada por ella. Y de este modo es como la tradición historiográfica ha eliminado la posibilidad de que hubiese iconografía en los comienzos de la cultura greco-romana. El objetivo no ha sido naturalmente sólo el de descubrir qué ocurrió al principio (ni será ésa tampoco remotamente nuestra

²⁹ Estrabón, *Geografía*, 5.235.

³⁰ Salustio, *Catilina*, 11.5-7.

³¹ Esta idea penetró de forma natural en el cristianismo procedente del pensamiento romano —como en la firme opinión de Lactancio, según la cual admirar una estatua equivalía a ser «seducido por la belleza y olvidar la verdadera majestad (divina)» (*Epitome*, 25.13), y en los enunciados de San Agustín sobre el modo en que la auténtica belleza reside únicamente en Dios (como se expresa con mayor firmeza en *De ordine* y *De vera religione*).

³² Plutarco, *Marcelo*, 21.1-5. «Sencillo y sin adornos» es, por supuesto, la principal característica del virtuoso y vigoroso estilo ático, estilo que durante toda la historia de la retórica romana se opuso al asiático.

³³ Velejo Patérculo, *Historiae Romanae*, 1.13.5.

³⁴ Tito Livio 34.3-4.

³⁵ *Ibid.*, 45.27-28.

finalidad); ha sido más bien afirmar el valor de lo espiritual no mitigado por la percepción sensual. Como hemos visto, varias culturas comparten la creencia, expresada más o menos articuladamente, de que cuanto más avanzada es una religión desde el punto de vista espiritual, menos necesidad tiene de objetos materiales que sirvan como vehículo a la deidad. Las personas deben poder entablar una adecuada relación con la divinidad sin ayuda de objetos mediadores.

Sin embargo, desgraciadamente no pueden. A menos que sean místicos superiores, la mayoría de los hombres no puede ascender directamente al plano del intelecto sin la ayuda de objetos visibles que actúen, al menos concebiblemente, como nexos entre quien adora y lo adorado, que esos objetos representan. Los adoradores pueden por consiguiente venerar al objeto y confundirlo con lo que representa. El resultado es una condensación de lo divino en el objeto material —justamente lo que todo el mundo quiere evitar. Cuando ese objeto adopta forma humana supone una amenaza todavía mayor, porque lo incognoscible se torna familiar y cognoscible, y lo familiarmente conocido no puede investirse con poderes que son propios de la esfera de la trascendencia. Si lo invistiéramos con ellos, seríamos incapaces de distinguir entre lo divino y lo humano, entre el plano del intelecto y el plano de los sentidos; y nos hundiríamos en un estado de bruta sensualidad o vagaríamos llenos de perpetuo temor.

Ahora comenzamos a ver cuán profunda es nuestra necesidad de imágenes: si no podemos suprimirlas, podemos como mínimo dar por hecho que en algunos estados y algunas épocas no las hubo. Y sin embargo, desde el principio de la historia escrita los seres humanos han investido de divinidad objetos materiales, como si ése fuera el único modo de poder abarcarla. Éste es el hecho —cognoscitivo además de histórico— contra el que se han manifestado vehementemente los filósofos.

V

Cuando Pausanias visitó el famoso sitio de Farai, en Acaya, donde unas treinta piedras de forma cuadrada eran adoradas como si fuesen dioses, escribió que «en los tiempos antiguos todos los griegos adoraban piedras sin tallar en lugar de imágenes de los dioses»³⁶. De hecho, es Pausanias quien nos ofrece el mayor número de referencias sobre estas piedras sin tallar (o *argoi lithoi*, como se las llama), y sobre los *baitulia*, los meteoritos, generalmente negros, que cayeron del cielo —ambos, objetos no formados por la mano del hombre y adorados como dioses³⁷. La implicación de cada referencia es etiológica, es decir, de las piedras no talladas los hombres y las culturas pasan a las piedras labradas. Pero muchos de los ejemplos que se han recogido de objetos de culto no tallados indican realmente una fecha posterior para la imaginación mucho más antropomórfica, tales como los ídolos cicládicos del tercer y segundo milenio a. C. Aun

³⁶ Pausanias 7.22-24.

³⁷ En el importante comentario sobre Pausanias 7.22-24 citado aquí, Frazer ofrece varios ejemplos del culto prodigado en otras culturas a piedras no trabajadas. E. Saglio en *DA*, 1, 413-4 (s.v. *argoi lithoi*) y, especialmente, F. Lenormant en *DA*, 1, págs. 642-46 (s.v. *baetylía*) nos ofrecen un buen compendio de información clásica que tiene en cuenta todos los matices mitográficos y etno-religiosos.

cuando Pausanias pretendió sin duda que sus declaraciones se tomaran en un sentido diacrónico o evolutivo, yo me referiré a ellas según un esquema sincrónico; además, son numerosos los testimonios que prueban que la adoración de las piedras sin tallar continuó durante los grandes siglos del arte griego y romano. De hecho, aunque él relegó la adoración de estas piedras a «los tiempos antiguos», sus palabras no tienen confirmación real, ya que esta costumbre parece haber predominado especialmente en Roma, como sabemos por las abundantes referencias a ella en escritores como Lucrecio, Tibulo y Propertio hasta llegar a Apuleyo y Prudencio. Son varias las clases de objetos utilizados, incluidas estelas de piedra y algunos señalizadores más o menos labrados de límites territoriales y cruces de caminos. Erigidos a veces como monumentos conmemorativos, fueron convirtiéndose en objetos de culto y, según los informes existentes, adorados de diversas maneras. El culto a tales piedras parece haber sido particularmente común entre las capas más bajas del populacho. Aunque la mayoría de las referencias hablan de rocas que muy probablemente no permanecieron en su estado natural, es decir, sin ser talladas, sí hubo algunas no labradas en absoluto que se convirtieron en objetos de culto, y no sólo entre los estratos sociales más bajos. Quizá no haya que extrañarse ante el hecho de que la gente adorase los meteoritos negros caídos del cielo, pues su origen divino era evidente por sí mismo; era como si determinados dioses los hubiesen enviado y tuviesen vida gracias a los dioses a los que representaban. Sankoniaton los llamó *lithei empsychoi*, piedras con vida o, simplemente, piedras animadas³⁸.

Las treinta famosas piedras de Farai, la roca no trabajada que representa a Heracles en su templo de Hyettos, la antigua piedra de Eros en Tespias y las tres piedras que cayeron del cielo y fueron adoradas en el Templo de las Caridades en la ciudad de Orcomenes, Beocia, son objeto de comentarios en muchos escritores³⁹. Pero nunca sabremos si realmente eran piedras no talladas o si de hecho habían sido moldeadas o labradas rudimentariamente. Puede ser que su forma sugiriese algo de inherencia. El tema es inmensamente complicado.

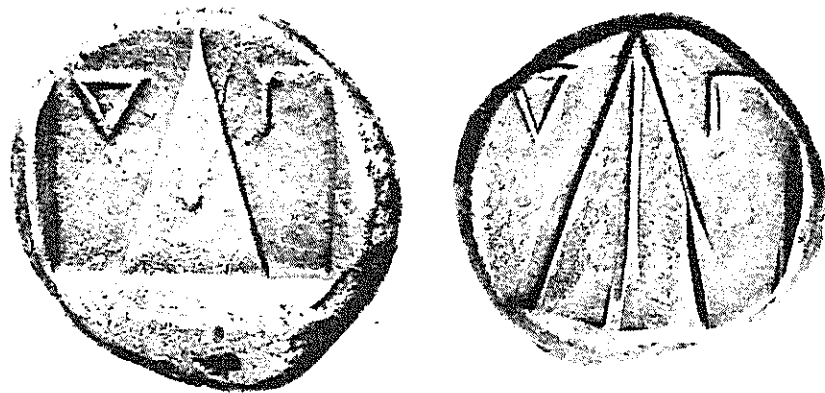
Casos como el de la piedra hallada en Antibes con la inscripción «Soy Terpon, sierva de la Diosa Afrodita» son casi demasiado claros⁴⁰. Se encuentra la piedra; se la califica de sobrenatural; se vuelve sobrenatural consiguientemente y —como manifestación con absoluta claridad el uso de la primera persona— cobra vida. Entre el material numismático, se encuentran los ejemplos siempre demasiado descuidados de los misteriosos *baitulia* piramidales que aparecen en varias monedas carias de entre mediados y finales del siglo v, algunos de los cuales son planos mientras otros están sugerentemente marcados con una línea vertical o con un punto en el centro (fig. 21)⁴¹. Pero

³⁸ *Sankoniathonis Fragmenta*, ed. J. C. Orellius, Leipzig, 1826, pág. 30. «Itane vero? lapides animatos? O rem ridiculum, Cato, et iocosum!» exclama Orellius en su comentario. A continuación pasa a explicar que el *phay* y el *shin* de los sirios probablemente se transpusieron en el original «Unde factum ut lapides uncti... mutarentur in animatos».

³⁹ Las referencias en Pausanias son 7.22.4, 9.24.3, 9.27.1 y 9.38.1, respectivamente.

⁴⁰ Encontramos una representación muy clara de la piedra en Nilsson, 1967, lámina 32, fig. 1.

⁴¹ Se decía que las monedas procedían de Mallos. Acerca de la procedencia y cronología caria, véase E. S. G. Robinson, «A Find of Archaic Coins from South West Asia Minor», *Numismatic Chronicle*, serie quinta, 16 (1936), 265-80.



21. *Baetulia* piramidales en un didracma y en otra moneda griega antigua (estater) procedentes de Caria (siglo v a.C.).

el posible significado de las incisiones, pese a su carácter rudimentario, lo revelan con claridad los diversos *aurei* imperiales que muestran la famosa piedra de Emessa. Uno de ellos por lo menos, el de Heliogábalo, muestra en la base de la piedra la pudenda «marca de Afrodita»⁴². No es necesario detenernos aquí para considerar lo importante que esta señal en concreto pueda ser para la atribución de divinidad a tales piedras (ni tampoco la forma del *lingam* hindú), pero debemos tener en cuenta que la presencia de incisiones o marcas bien pudo haber sido considerada como otra prueba del origen divino de tales estatuas más que de su manufactura.

Este tema se extiende a muchas otras culturas. No en balde la opinión etnográfica generalizada es la de que fue vía Creta como se introdujo en Grecia el concepto semita de que las piedras caídas del cielo eran de naturaleza divina. Incluso una de las etimologías ofrecidas para el término *baitulia* lo hace derivar del lugar en que Jacob, inmediatamente después de haber soñado con la escalera, una vez despierto «tomó la piedra que había usado como almohada, la puso en pie y la ungió con aceite», mientras la bautizaba con el nombre de Beth-el, «la casa de Dios»⁴³. No hay dudas de que la litolatría fue un rasgo característico de la cultura semítica y de otras culturas asiáticas tanto como lo fue en Occidente.

Desde el altar asirio de Tukulti Ninurta I, que muestra a éste celebrando un rito

ante la roca cuadrada del dios del fuego Nusku, hasta la Kaaba de la Meca*, piedras como éstas han sido el centro de toda clase de cultos (fig. 22). Por supuesto que no es la Piedra Negra en sí misma lo que se adora en La Meca (no se le atribuye inherencia divina generalmente —y desde luego no doctrinalmente), pero no se puede dudar de la existencia de prácticas litolátricas en la Arabia preislámica y de creencias que conferían a las piedras poderes divinos y sobrenaturales. Basta fijarse en el *Libro de los ídolos* de Ibn-al-Kalbi, escrito en las postrimerías del siglo VIII, que ofrece ejemplos similares a los de Pausanias, aunque por haber sido redactado en fecha muy posterior al tiempo en que estaban vivas tales prácticas, resulta una obra interesante por su antigüedad pero bastante acrítica. Como la compilación del siglo X *Antigüedades del Sur de Arabia*, de Al-Hamdani, refleja indudablemente tanto las ideas sobre las imágenes como la práctica real en aquellos tiempos, con todo y ser muy antigua. No han de verse estas obras simplemente como afirmaciones de la superioridad de las prácticas islámicas sobre las pre-islámicas, al igual que tampoco las referencias a la litolatría árabe en Herodoto, Máximo de Tiro y Clemente de Alejandría han de tomarse como indicadores, implícitos o explícitos, de la naturaleza exótica, «pagana», de las razas implicadas. Constituyen un testimonio todavía más fehaciente de la conducta humana ante la presencia de objetos reputadamente divinos y de la respuesta que atribuye a tales objetos unos poderes que se manifiestan no sólo en formas trascendentes sino también sensibles y familiares.

Pero regresemos al complejo y delicado problema de la forma. Por regla general, las discusiones acerca de los *argoi lithoi* y los *baitulia* comienzan hablando de piedras totalmente informes para terminar analizando otras con formas simples de conos, rectángulos o paralelogramos, siempre dando a entender que se produjo una evolución desde el objeto encontrado en su forma natural hasta llegar a formas cada vez más antropomórficas, pero la verdad es que las pruebas proporcionadas por la arqueología son muy escasas y demasiado desperdigadas para dar pie a esa opinión⁴⁴. Sería tentador suponer que los griegos empezaron venerando *argoi lithoi*, que luego les dieron formas cónicas, les practicaron incisiones de líneas para indicar las extremidades y que finalmente las separaron del cuerpo; tanto mejor si pudiera probarse que todo esto ocurrió justo antes del nacimiento de las grandes esculturas del siglo V. Pero no es así en absoluto. Ni, para el caso, puede trazarse tampoco una evolución parecida desde el culto a los árboles, a las estatuas de culto con forma de tabloncillos llamadas *bretades*, a los *xóana*, a las estatuas arcaicas de *kouroi* y *kourai* y finalmente hasta Fidias. El hecho es que, junto a las estatuas de los grandes artistas posteriores, existen demasiadas estatuas de culto de formas más simples y no se las puede hacer a un lado explicando solamente que constituyen muestras de la persistencia de modalidades más antiguas. Porque la secuencia no es cronológica sino tipológica. Nuestro tema de estudio no son los orígenes, ni los de las estatuas de culto ni los de la representación artística en forma de figura humana, y tampoco tenemos una preocupación teleológica. Al contrario, hemos estado conside-

* Santuario de la Kaaba, o de la «Piedra Negra». [N. del T.]

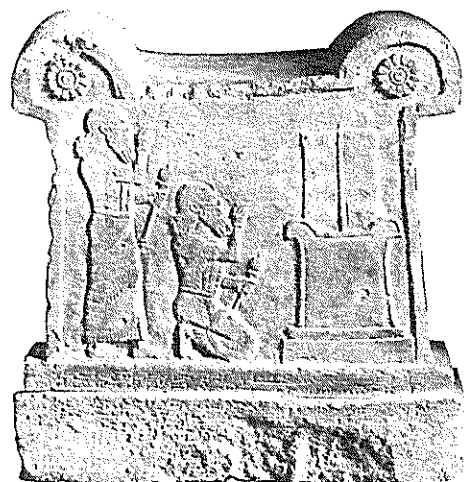
⁴⁴ Incluso un autor sofisticado como Ridgway defiende una evolución de las estatuas de madera «supuestamente mal formadas» (*kolossoi*) a las figuras antropomórficas cuya parte inferior era esencialmente en forma de columna» (B. S. Ridgway, *The Archaic Style in Greek Sculpture*, Princeton, 1977, pág. 37). Cfr. figs. 25 y 28.

⁴² Véase C. Lenormant en *Revue numismatique* (1843), págs. 273-80, y F. Lenormant, en *DA*, I, 644-45, con buenas y detalladas referencias a estos y otros «histerolitos». El que autores bizantinos, entre otros, también observaran esta marca en la Piedra Negra de la Meca no indica únicamente sus prejuicios, sino que demuestra la tendencia y la necesidad de buscar todo aquello que pueda ayudarnos a encontrar un sentido orgánico, antropomórfico o sencillamente vivo de aquello que de lo contrario sería un bloque enorme, desconcertante y misterioso. La necesidad es automática, no precisa incentivo alguno.

⁴³ Génesis 38.11-12.

rando algunas de las bases históricas y arqueológicas en que se fundamenta el concepto del aniconismo y, al hacerlo, hemos descubierto aún más pruebas evidentes de los tipos de respuesta que producen materiales en estado natural y a veces informes cuando se les confieren poderes sobrenaturales, objetos en los que las personas centran sus esperanzas y sus plegarias y a los que atribuyen en mayor o menor grado un potencial de vida anímica. El resultado de todo esto puede ser que los hombres se asusten de lo que hacen y entonces inventen la idea de aniconismo. No obstante, son precisamente estas respuestas y atribuciones las que al mismo tiempo explican la necesidad de contar con imágenes y, por tanto, la improbabilidad de la invención.

Todavía puede llevarse más lejos este tema. Resulta que hay muy pocos ejemplos de piedras totalmente sin labrar que terminen convertidas en objetos de culto. Las que hay son tanto más reveladoras por esa razón, pero la mayoría de ellas están o encerradas en un santuario, adornadas o vestidas de una u otra manera, colocadas en un marco resplandeciente para subrayar su naturaleza divina o sacra, o bien talladas con una forma concreta. Son cónicas, rectangulares o cuadradas. El Zeus Meilichios de Sición es piramidal; el Zeus Teleios de Tegea en Arcadia, cuadrado o rectangular⁴⁵. Las monedas muestran el Zeus Casios (Ceraunios) de Seléucida con forma de cono, el cono



22. Altar asirio con Tukulti Ninurta adorando a Nusku (h. 1240 a. C.). Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.



23. Zeus Casios en el templo en un tetradrama de la ciudad seléucida de Pieria (222-235 d.C.).



24. El cono de Apolo Agyieus en un drachma procedente de Ambracia (siglo II a.C.).

⁴⁵ Cfr. Pausanias 2.9.6 y 8.48.4-6 (con referencia a los *agalma tetragōnon*); pero véase también Luciano, *De Dea Syriaca*, 16. Véase también Pausanias 3.22.1. Acerca de todos estos bloques más o menos moldeados que sirvieron de estatuas del culto a Zeus, véase Cook, 1914-25, vol. 2 pt. 2, apéndice M, *Zeus Meilichios*, especialmente págs. 1144 (Sición) y 1147-48 (Tegea). Cfr. también *ibid.*, págs. 160-66, acerca de los pilares de Agyieus.

alargado de Apolo Agyieus en Ambracia, de frecuente aparición, y el cono regordete de la Venus-Astarté de Pafos (figs. 23 y 24; cfr. fig. 21)⁴⁶. Herodoto, Máximo de Tiro y Clemente de Alejandría citan ejemplos rectangulares procedentes de regiones semíticas⁴⁷. En general (pero no siempre), parecería que las formas cónicas más estrechas se utilizan en los casos de culto de dioses masculinos mientras los conos de mayor amplitud representan a las deidades femeninas⁴⁸. Sin duda las connotaciones fálica y pública de cada una de las formas son bastante claras, pero ¿estamos autorizados para hablar de una elección consciente de las formas como en el caso de los *lingams* fálicos de Shiva en la India? El asunto no está tan claro como en la asociación entre las piedras cúbicas y Cibeles, entre las rectangulares y Hermes (visible en los hermes que se hicieron en toda la historia de Grecia y a los que sin embargo se añadieron cabezas talladas y otros atributos). Sea como fuere, la pregunta es si el símbolo determina la forma o es la forma la que determina el símbolo, si la connotación es implícita o explícita, impuesta o casual, convencional o, finalmente, naturalizada.

Este es justamente el tipo de preguntas a las que prácticamente resulta imposible responder. Después de todo, tenemos la adoración a primera vista arbitraria de rocas cuya forma natural es cónica (como las dos piedras sumergidas que hay en Tiro, llamadas *petrai ambrosiai*), y no es difícil imaginar cómo las formas naturales de los *baitulia*, *ce-raunia* y otros objetos parecidos hayan podido sugerir y luego determinar las formas que después les dieron los hombres. Lo mismo es transferible a los primitivos *bretades* y *xōana*, de los que, debido a su forma, muchas veces se dice que proceden o están relacionados con árboles que otrora fueron el centro de ciertos cultos arbóreos. De nuevo, no hay necesidad de defender ninguna teleología específica («del árbol a la imagen de culto»), pero la conexión tipológica es innegable. Aparte de que los *xōana* probablemente eran de madera (lo cual explica un poco su desaparición general) y no de piedra, hay una notable serie de estatuas y monedas que ilustran con claridad la conexión arborea⁴⁹. Quizá no sea ésta tan manifiesta en varias representaciones de la famosa imagen de Artemisa Orthia, aunque de todos modos se advierte en seguida su forma parecida a un árbol (fig. 25)⁵⁰, pero en el caso de la estatua —desgraciadamente ahora sin

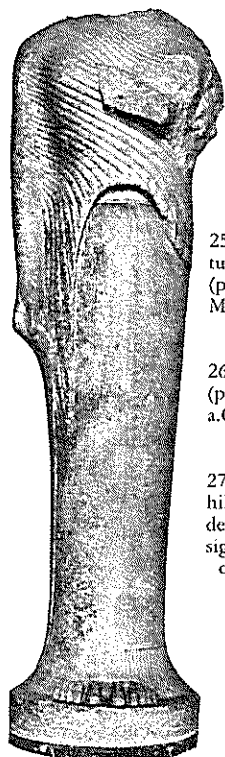
⁴⁶ Las monedas de Apolo Agyieus proceden de Epiro (acuñadas en Ambracia) e Illyricum, con fechas que van desde el siglo III a.C. hasta el siglo I d.C.; las de Zeus Casios de Seleucia Pieria de la ilustración se sitúan entre los años 222 y 235. Acerca de estos ejemplos y otros no citados aquí, véase también Lenormant en *DA*, 643. Nilsson realiza una valoración muy útil de las monedas de Apolo Agyieus («hieraus geht hervor, dass der stein selbst der Kultgegenstand war, und dass der Anschluss an Apollon sekundär erfolgte») y una lista considerable de referencias sobre las piedras sagradas apolíneas más famosas, las Omphalos de Delfos (Nilsson, 1967, págs. 203-4).

⁴⁷ Véase Lenormant para más detalles (*DA*, 1, 643).

⁴⁸ Como observa también Lenormant (*DA*, 1, 642).

⁴⁹ Acerca de las imágenes de piedra y de la eventual utilización de pinturas de monedas o de vasijas que mantenían su forma, véase *DA*, 1, 1471-76, s.v. *statua*.

⁵⁰ Además de este ejemplo, existe una gran variedad de modos de representación arborecente: por ejemplo, la moneda de Eleutera de Myra donde la diosa sale de un árbol, o el famoso plato de bronce con la imagen de Artemisa de Éfeso o las extraordinarias estatuillas de marfil formadas por una larga proyección en forma de columna desde la cabeza (Meuli, 1975, pág. 1051, sugiere que se trata de un tronco de árbol). Para más información sobre estas ilustraciones y otras muchas, véanse los artículos de Meuli (1975) y de Merkelbach (1971), en los cuales acentúan la relación entre el encadenamiento de estatuas de culto y las estatuas con orígenes arborecentes. Desgraciadamente, en



25. *Extremo izquierdo:* Estatuilla femenina de Éfeso (principios del siglo VI a.C.). Museo Arqueológico de Estambul.

26. *Izquierda:* Hera de Samos (primera mitad del siglo VI a.C.). París, Museo del Louvre.

27. *Derecha:* Estatua de mujer hilando, en marfil (procedente de Éfeso; finales del siglo VII a.C.). Museo Arqueológico de Estambul.



cabeza— de Hera en su templo de Samos y en numerosas representaciones de Artemisa de Éfeso y su culto, la conexión de que hablamos es muy reveladora. Si bien en su mitad inferior la estatua de Samos se parece muchísimo al tronco de un árbol, los dedos de los pies se asoman discretamente por debajo de la túnica (fig. 26). Cabeza y pies confieren al árbol las pruebas demostrables del dios vivo, el dios que vive porque tiene mecanismos como los nuestros y que sin embargo está inserto y fijo en la matriz de la que nunca podrá moverse⁵¹. No sólo necesitamos imágenes materiales; no podemos evitar —el proceso es irresistible— dar una forma que podamos reconocer a la forma que simplemente sugiere; no podemos dejar de llenar la pared blanca y de encerrar una figura en el marco vacío.

ambos casos los argumentos se ven debilitados por la evidencia de que visualmente nunca queda claro si las señales corresponden a cadenas o a árboles.

⁵¹ Cfr. G. M. A. Richter, *Archaic Greek Art*, Nueva York, 1949, pág. 104: «Aunque la figura tenga la rigidez propia de un árbol... los contornos difuminados... le otorgan un aspecto asombrosamente vivo.»

Pero sería incorrecto mantener que el deseo de dar forma y la necesidad de «antropomorfizar» transforman al fin todos los objetos naturales escogidos para la atención estética o el culto, o afirmar que el impulso de hacer imágenes convierte todos los objetos encontrados —sean marinos o meteóricos— en formas y luego en estatuas. La piedra sagrada de Pesina (la *agalma diipetis*, como significativamente la llamaban) es ejemplar al respecto. En el año 204 a. C. este meteorito negro, pequeño y ligero, al que consideraban como la Gran Madre, fue llevado a Roma y, tras engastarlo en plata, substituyó a la boca (o el rostro) de la estatua de Cibeles⁵². «Hoy todos lo vemos —dice Arnobio— colocado en esa imagen en lugar de un rostro, burdo y sin tallar, por lo cual confiere a la figura un semblante que no se parece en absoluto al de nadie realmente»⁵³. He aquí un tema del que no nos hemos ocupado explícitamente. Esta piedra sagrada, como muchas otras, no la tallaron deliberadamente porque en el estado en que se encontraba residía su cualidad de sagrada. Al darle forma, su contenido sagrado presumiblemente habría desaparecido (o disminuido al menos); lo único que podía hacerse era darle un lugar que realzara o hiciera explícito su rango divino. En este caso concreto, fue engastada en plata; en otros casos quizá la hubiesen adornado de diversas maneras. De forma muy similar al cuidado con que hoy enmarcamos o buscamos un lugar idóneo para los objetos encontrados, se pone de relieve el rango o la categoría de la imagen —en el caso romano su rango como objeto de culto, en el caso moderno su categoría estética— para que todo el mundo pueda verlo.

En los ejemplos relacionados con el culto, el elemento significativo es la inherencia divina presente en la piedra misma. En los tiempos antiguos, la piedra sagrada de Artemisa de Perga, ciudad de Panfilia (Asia Menor), estaba revestida de metal (tal como los contornos de los iconos rusos y griegos de la Virgen se cambian dependiendo de la ocasión), y coronada con una cabeza femenina⁵⁴. En el último caso, una vez más se «antropomorfiza» lo divino para hacerlo más comprensible, pero esto no contradice los demás casos. En todos ellos —igual que sucedía con la Artemisa de Perga—, es en la piedra misma, no tallada, donde se creía que residía la divinidad de la imagen.

Podemos examinar más de cerca los aspectos aparentemente contradictorios de esta creencia. Cuando se coloca la piedra en un marco antropomórfico o cuando, como en el caso del meteorito de Pesina, ocupa el lugar de aquello que normalmente se tiene por la prueba más visible de la vida de la estatua —el rostro—, podemos afirmar que el dios reside también en ese marco. Pero todavía es posible puntualizar más en este tema. Cuando vemos, en el museo de Cirene (fig. 28), la notable y misteriosa estatua del siglo V que representa a una mujer asociada con Deméter o con cualquiera otra diosa, también es probable que nosotros quedemos hechizados⁵⁵. Su rostro es

⁵² Este caso ha sido recogido por muchos autores, entre ellos, Tito Livio 29.10-11; Arnobio, *Adversus nationes*, 7.49; Herodiano 1:2.1; Apiano 7.56; Amiano Marcelino 22.22; Bloch, *Philologia*, 52.580. Véanse Ovidio (*Los Fastos*, 4.247-348) y Bloch para la posibilidad de que la piedra no procediera de Pesina. Más información en E. Reisch en *RE*, 3, 726-27, s.v. *argoi lithoi*.

⁵³ Literalmente, «un rostro que no expresa la suficiente imitación» (Arnobio, *Adversus nationes*, 7.49; cfr. 6.11, donde los habitantes de Pesina rendían culto a la Madre de los dioses a través de una piedra).

⁵⁴ Véase Lenormant para más referencias (*DA*, 1, 645).

⁵⁵ La estatua pertenece a una serie de bustos de mármol del museo cuyo origen es muy difícil de precisar. El comentario de Deonna al respecto resume estas dificultades: «On a supposé avec vrai-



28. Estatua de mujer muerta asociada a Deméter (siglo v a.C.) Museo Arqueológico de Cirene.

completamente liso, sin rasgos: ¿no podría ser que su autor la dejase así intencionalmente para transmitir un sentimiento de poder muy concreto precisamente en razón de su parecido con alguna piedra sin talla y sin forma? Aunque por desgracia carecemos de testimonios acerca de las respuestas que evocaba, no parece descabellado pensar que, para quienes la vieron en su ubicación original, debió de ser una imagen tan sobrecogedora como hoy nos parece a nosotros, si no más. Y nos sentimos sobrecogidos al verla porque en una imagen por lo demás tallada con forma humana esperamos

semblance qu'il s'agit de divinités chthoniennes, dont on a omis le visage parce-que l'on redoutait de le figurer. Un sanctuaire de divinités chthoniennes à Agrigente a fourni des représentations analogues, sortes de colonnes creusées en terre cuite, avec chevelure et oreilles, mais sans autre organe humain» (1930, pág. 324).

ver un rostro y, sin embargo, nuestras expectativas quedan frustradas⁵⁶. A los espectadores del siglo v, esa cara difícilmente podía sugerirles otra cosa que la asociación con los misteriosos poderes tan a menudo atribuidos a las piedras no labradas.

Este ejemplo, al igual que el de la Magna Mater de Pesina, es desde el punto de vista morfológico el contrario del caso más habitual, en el que al tronco sin tallar o con una forma rudimentaria se le añade una cabeza a fin de poner de manifiesto su cualidad divina o milagrosa ante quien lo contemple. Hay un poema de Calímaco que habla de un *xoanon* de Hermes hecho por Epeios (el mismo que fabricó el caballo de Troya). La estatua fue arrastrada hasta el mar y capturada en las redes de unos pescadores cerca de la desembocadura del Hebrón; pero los pescadores no la reconocieron como lo que era y tras intentar destruirla la arrojaron de vuelta a las aguas. Sin embargo, volvió a caer en sus redes y entonces comprendieron que había un dios de por medio y la colocaron en un santuario construido para ella en la playa. Luego un oráculo de Apolo les ordenó aceptarla como a uno de sus dioses. Ésta es la historia del Hermes Perferaios de Ainos⁵⁷, similar por otra parte al relato de Pausanias sobre el desconcertante descubrimiento de una imagen de madera por los pescadores de Mitilene, a quienes la sacerdotisa de Pytho [antigua Delfos] ordenó que la adorasen como a Dionisos Phallen⁵⁸. Ahora bien, cuando observamos las monedas de Ainos que datan del siglo iv a. C. y muestran a Hermes Perferaios (fig. 13), nos damos cuenta de la presencia de un elemento adicional decisivo. Aunque muestran un *xoanon* bastante rudimentario, sin brazos ni piernas, éste tiene una cabeza barbada claramente definida⁵⁹. En ninguna parte se dice si ésta era la estatua de Epeios o no. Lo que importa es que la cabeza confirma la presencia divina ya existente (o pre-existente) en el *xoanon* que, a no ser por ella, sería un *xoanon* casi completamente rudimentario. Todo lo que no ha sido modificado se ve y se considera de origen divino, y la cabeza sirve como vigorosa declaración de ese hecho, como ayuda para captar la divinidad de tales objetos.

Lo que está claro después de conocer estos tres casos es, por tanto, que el dios presente en la piedra o en cualquier otro material continúa residiendo en ellos aun después de haber sido tallados o cincelados. En las tres imágenes prolonga el dios su estancia y las tres recuerdan a los espectadores su origen arbóreo. Donde vemos esto más vívidamente es en la moneda de Eleutera de Myra que muestra a la diosa saliendo directamente de un árbol, en la estatua de la Hera de Samos consagrada por Cheramyes (fig. 26) y en las varias imágenes relacionadas con Artemisa de Éfeso (figs. 25 y 27)⁶⁰. Si el dios está en la estatua, ésta está animada y la tratamos como si tuviera vida. El an-

⁵⁶ O, como veremos en los capítulos 9 y 14, porque se han suprimido los órganos más vitales, los ojos y la boca, de un modo tan brusco y tan palpable. Los cuadros con un solo ojo —peor aún, sin boca— resultan sumamente extraños y sorprendentes. Además de los ejemplos como consecuencia de la iconoclasia, citados en el capítulo 14, véase el capítulo 9, sección I, en particular las notas 13 y 14.

⁵⁷ May, 1950, pág. 272, donde habla de un papiro descubierto en 1934 en Tebtunis, citado por E. Cahen en *Revue des Etudes Grecques*, 48 (1935), 308-10.

⁵⁸ Pausanias 10.19.3; cfr. capítulo 2, sección III para el relato completo.

⁵⁹ Como observa asimismo May (1950, pág. 272). Para otras monedas de Ainos que representan a Hermes Perferaios, véase May, 1950, lámina 10. n.º 436-58.

⁶⁰ Véase Meuli, 1975, lámina 59, fig. 25, para una buena representación de la diosa Eleutera en forma arborescente. Véase también nota 50 *supra*, acerca de la diosa de Éfeso.

tropomorfismo de una imagen vuelve su cualidad animada más palpable y a la vez más aterradora. Más palpable, porque se parece a aquello con lo que estamos familiarizados y que sabemos que está investido de vida —en este sentido se comprende con exactitud la burla de Jenófanes: «dos etíopes dicen que sus dioses son negros y tienen la nariz chata; los tracios, que los suyos son pelirrojos y tienen los ojos de color azul claro»—; y más aterradora por una doble razón: sus poderes divinos desmienten su apariencia humana y su cualidad animada niega su materialidad inanimada⁶¹. El poder divino del objeto se torna en el poder divino de la imagen y no podemos decir que éste disminuya conforme aumenta el grado de antropomorfismo. Abundaremos más en este principio, puesto que se basa en un elemento de la respuesta que tendrá un protagonismo sustancial en las próximas páginas.

En Occidente tendemos a menospreciar los poderes que antaño llamábamos divinos, tanto más cuanto percibimos la mano y la habilidad del artista en el objeto. Pero la causa de esa tendencia son nuestros prejuicios culturales en favor de lo que creemos el juicio estético desinteresado, no el hecho de que el dios se haya apartado de la imagen. Lo cierto es que no hay nada en la historia de la respuesta que sugiera la posibilidad de esta clase de desinterés absoluto —ni siquiera entre las personas de alto nivel intelectual. Aun cuando recusáramos las evidencias de respuestas a imágenes en las que parecen concentrarse poderes como los de la vida real, y aunque no percibiéramos ya las consecuencias de este fenómeno en nuestras propias respuestas, aun así tendríamos que tomar en cuenta la carga del pasado que las ha ido moldeando. Si en algún momento del pasado las imágenes estuvieron, digamos, investidas con poderes sobrenaturales y otros que parecían reales, sin duda sería descabellado sugerir que todas las percepciones posteriores de una obra de arte podrían liberarse de esta historia por completo.

VI

¿Pero cuál es la relación entre inherencia y animación por una parte y el concepto de realización artística bien lograda por la otra? Es una relación que obedece claramente a la historia del encadenamiento de las imágenes⁶². El fenómeno no causa sorpresas. Si las estatuas han cobrado vida, realizan milagros o pueden ser milagrosas, ¿por qué no ha de intentarse atarlas de alguna manera? Se las encadena para evitar que se marchen —bien porque pueden hacer daño, o porque traen buena suerte a sus propietarios o a los seguidores de su culto (y consecuentemente no desean perderlas). En el último caso (y hay muchos ejemplos), existe a menudo una analogía implícita con la famosa Victoria sin alas (*Niké Aptera*), de la que los atenienses creían que nunca la abandonaría por no poder volar⁶³. También los griegos podían desencadenar las esta-

⁶¹ Acerca de Jenófanes, véase la nota 18 *supra*.

⁶² Además de los variados ejemplos de Frazer en su comentario sobre Pausanias 3.15.7, véase también W. Crooke, «The Binding of a God: A Study in the Basis of Idolatry», *Folklore*, 8 (1897), 325-355 (para muchos ejemplos no griegos), el reciente artículo general de Merkelbach (1971) y el prolegómeno detallado —aunque en ocasiones con tintes de especulación demasiado optimista— de Meuli (1975).

⁶³ Cfr. Pausanias 3.15.7-8, 5.26.6, 9.38.5, etc. El primero de estos fragmentos comienza con el



29. Artemisa de Éfeso «encadenada» en unos *cistofori* imperiales (de Éfeso y de Pérgamo; finales del siglo I y principios del II d.C., Von Aulocke, núms. 6575 y 6635).

tuas en unas cuantas ocasiones festivas importantes a lo largo del año, fechas en que se levantaban asimismo las restricciones y ataduras sociales⁶⁴. Existen numerosas historias y representaciones del encadenamiento de Ares y Hera, conmemorado a menudo en fiestas durante las cuales se encadenaban brevemente sus imágenes⁶⁵. En un escolio a un texto de Píndaro, Polemón habla de las imágenes encadenadas de Dionisos en Quío y de Artemisa en Eritrea y concluye que «en todas partes hallamos historias de estatuas que no permanecen en un lugar sino que a menudo se desplazan a otros sitios»⁶⁶. No causa sorpresa que Constantino guardase bajo llave la estatua de Fortuna cuando construyó su nueva ciudad en el Bósforo⁶⁷. Esto podemos tomarlo como un acto puramente simbólico pero, ¿y en el caso de las estatuas que inspiran temor y que hacen daño? Después de todo, la estatua de Artemisa Orthia [de *orthos*: recto] en Esparta, conocida como «Ligodesma» («atada con sauce»), era extremadamente peligrosa y

relato del Enios encadenado en Esparta: «Los laconios creían que al mantener esta estatua encadenada, el dios de la guerra nunca se alejaría de ellos; lo mismo que los atenienses creían respecto a la Victoria sin alas» (3.15.7). Véase también Diodoro de Sicilia 17.41.7-8 y Plutarco, *Alejandro*, 24.3-4, acerca de los tirios, que ataron el *xoanon* —o *kolossas*— de Apolo a su base con cuerdas de oro para que no abandonara la ciudad. El caso literario más famoso es, sin duda, el de las doncellas que en *Siete contra Tebas* de Esquilo se agarraron de los pies de los *bretes* para evitar que los dioses abandonaran la ciudad —aunque en este caso parecían ser perfectamente conscientes de que los ídolos permanecieron inmóviles. Bevan cubre varias de estas cuestiones en su olvidada obra de 1940, especialmente en las págs. 27-28).

⁶⁴ Meuli, 1975, págs. 1039-42.

⁶⁵ Además de las referencias previsibles en autores griegos de los siglos II y III, como Plutarco y Pausanias, también las encontramos en periodos anteriores de la literatura griega, desde Homero y Alceo, pasando por Esquilo, Aristófanes y Píndaro.

⁶⁶ *Scholion in Olympianicarum carmen*, 7.95a, en *Scholion in Pindari carmina*, 1: *Scholion in Olympianicas*, rec. A. B. Drachmann, Leipzig, 1903, pág. 221.

⁶⁷ Meuli, 1975, pág. 1081.

los dos hombres que la encontraron quedaron locos para siempre sólo, dicen algunos, porque sus miradas se cruzaron con la de la diosa⁶⁸. De ahí la necesidad de mantenerla bajo control y amarrarla. Hay un sinnúmero de representaciones de esta divinidad; en este caso, como en los de otras estatuas encadenadas, sobre todo de la Artemisa de Éfeso, son abundantes las evidencias arqueológicas (fig. 29; cfr. fig. 27)⁶⁹. También resulta revelador el relato de Pausanias sobre cómo los habitantes de Orcomenes se las arreglaron con un fantasma (*jeidólón*!) que estaba arrasando la región. Siguiendo el consejo del oráculo de Delfos, fundieron en bronce una figura del fantasma y la amarraron a una roca con una cadena de hierro; el propio Pausanias vio esta imagen encadenada⁷⁰. Nos encontramos así no sólo con otro ejemplo de encadenamiento o atadura de imágenes sino también con un caso claro de transferencia de poderes divinos o sobrenaturales a una imagen. El hecho de que tal vez algunas de estas historias sean etiológicas o incluso obedezcan al intento de justificar *post-factum* la representación de estatuas atadas no impugna la evidencia de que se las trataba así para limitar los poderes reales con que contaban⁷¹. Aquí, como en tantas otras ocasiones, la explicación aportada por la etilogía tiene sus fuentes en las realidades de la conducta, sea presente o pasada.

Hay sin embargo un aspecto más del encadenamiento de estatuas que aún no hemos tocado. El propio Platón alude a este fenómeno en el *Menón*, pero lo hace hablando de Dédalo. Las estatuas de este artífice son como las opiniones, dice Sócrates: «Si no se las amarra, hacen novillos y se escapan; pero si se las retiene con ataduras, se quedan donde están»⁷². La comedia de Aristófanes *Dédalo* trataba concretamente de las estatuas de este artista, a las que había que amarrar por su tendencia a escaparse. Hay en verdad muchas otras referencias a imágenes de Dédalo que eran atadas o encadenadas y no es difícil entender por qué. Como vimos, él fue el primero en hacer estatuas que parecían personas vivas; fue el primero que les abrió los ojos, separó las piernas, como si caminaran, y les alejó los brazos del cuerpo, como si se movieran.

Aquí convergen los temas. Hemos visto los poderes y la animación con que están dotados ciertas piedras y árboles. Si las imágenes recuerdan claramente por su forma la

piedra o el árbol pero se las talla para sugerir extremidades o rasgos fisionómicos, bien puede parecer que están preparadas para salir corriendo. El antropomorfismo progresivo de las imágenes de culto vuelve aún más real esa amenaza, pues expresa todavía con mayor claridad la inmanencia e inminencia de la movilidad — pese a que se haya debilitado el recuerdo de la vitalidad original de los árboles, los *baitulia*, las *bretades* y los *xóana*. Éstos son los factores que fundamentan la ontología de las imágenes que aquí proponemos. Con el mitológico y etiológico Dédalo pasamos del objeto informe o rudimentariamente modelado al arte. Es un arte que, visiblemente, ha hecho que el objeto se parezca más a los de la vida real, pero, al mismo tiempo, sus obras están animadas por las cualidades sobrenaturales ya imputadas al objeto primigenio sin tallado alguno. La tradición dedálica es la prueba más clara de que alguna vez por lo menos hubo conciencia plena de esta ontología — antes, diríamos, de que interviniesen los prejuicios en pro de la diferenciación estética⁷³. Hemos perdido esa tradición, pero no debemos olvidar que las actitudes resultantes de esos prejuicios son, sepámoslo o no, elaboraciones filosóficas. No son ni respuestas primarias ni realidades cognoscitivas. Por consiguiente, la aparición de lo que llamamos arte no sirve para justificar la diferenciación de lo que se basa en la idea de un juicio estético desinteresado. El último y el mayor de los prejuicios a que nos hemos referido es el del aniconismo, porque hace pensar que mientras nosotros tenemos capacidad para la diferenciación estética (en los términos esbozados aquí), las sociedades «primitivas» no la tienen. El arte no trae consigo ni la posibilidad de arrinconar lo animado ni el derecho a olvidar las consecuencias de hacer que los objetos se parezcan a las figuras que viven entre nosotros.

VII

Con el fin de situarse en un punto de vista desde el que poder abarcar tanto el arte como la historia, Hans-Georg Gadamer adoptó una posición contraria a la estética tradicional y subrayó la importancia de examinar «el modo de ser de un cuadro». Para él, como para nosotros, el cuadro es un hecho ontológico; de ahí que no sea posible entenderlo debidamente como objeto de la conciencia estética. Aunque en *Verdad y método* comprobó la ontología del cuadro con ejemplos no religiosos, resaltó que

sólo la pintura religiosa muestra todo el poder ontológico del cuadro. Porque realmente es verdad que, en lo que atañe a la apariencia de lo divino, sólo adquiere su cualidad pictórica por medio de la palabra y el cuadro. Por consiguiente, el significado del cuadro religioso es ejemplar. En él podemos ver sin duda que un cuadro no es una copia del ser copiado, pero está en comunión ontológica con lo que se ha copiado⁷⁴.

⁷³ Con «diferenciación» me refiero *grasso modo* a la capacidad de reprimir la reacción inmediata al percibir un objeto — o su imagen iconográfica — como algo real, o al confundir signo y significado y emitir juicios estéticos y establecer distinciones del mismo orden basadas en cualidades y categorías formales.

⁷⁴ Gadamer, 1975, pág. 126.

⁶⁸ Cfr. Pausanias 3.16.7-11. En las notas de Meuli hallamos, una vez más, referencias adicionales y comparativas de utilidad (Meuli, 1975, págs. 1044-47). Véase también capítulo 5, sección II, para más información acerca del peligro de la mirada.

⁶⁹ Presentado en su totalidad en R. M. Dawkins, ed., *The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta, Excavated and Described by Members of the British School at Athens, 1906-10*, The Society for the Promotion of Hellenic Studies, Supplementary Paper 5, Londres 1929. Cabe mencionar aquí, sin embargo, que no parece demasiado claro que lo que Meuli y los demás interpretan como cadenas en las estatuas y estatuillas de Artemisa Orthia y de otros dioses encadenados sean realmente cadenas: también podrían ser cintas, serpientes, etc. La tentación de optar por la interpretación de cadenas es muy fuerte a la luz de las pruebas arqueológicas y literarias («atada con sauces», por ejemplo). Peter Levi (en la traducción de Pausanias, Penguin, Harmondsworth, 1979, 2, 52, n. 123), en la nota sobre los Enios encadenados en Laconia, nos aconseja que contemplemos la posibilidad de que las «cadenas» de las estatuas sean en realidad inscripciones (como las del pilar de Oinomaos en Olimpia).

⁷⁰ Pausanias 9.38.4-5. La historia se basa en la referencia al culto rendido a las piedras que cayeron del cielo para Eteocles.

⁷¹ A este respecto, por consiguiente, no se aplican las advertencias de Peter Levi ni las mías en la nota 69 *supra*, por muy válidas que sean ante las pruebas arqueológicas existentes.

⁷² Platón, *Menón*, 97c-e. Cfr. *Eutifrón*, 11b-e: «Tus afirmaciones, Eutifrón, son como las obras de mi antepasado Dédalo, y si las hubiese pronunciado yo, habrías dicho que dada mi relación con él, mis obras en palabras huyen porque no desean permanecer donde fueron colocadas».

Un poco antes Gadamer observó que

aun cuando sólo al comienzo de la historia de la pintura, en su prehistoria por decirlo así, encontramos mágica la pintura, lo cual depende de la identidad y la no diferenciación entre el cuadro y lo pintado, sin embargo esto no significa que la conciencia cada vez más diferenciada del cuadro que se aleja progresivamente de la identidad mágica, pueda desprenderse totalmente de él algún día. Al contrario: la no diferenciación continúa siendo un rasgo esencial de todas las experiencias pictóricas... Hasta la sacralización del «arte» en el siglo XIX... halla así una explicación⁷⁵.

Si bien nosotros no llegamos a tanto como para sugerir que la «magia pictórica» está asociada de forma natural a los primeros tiempos de la historia de las imágenes, y aunque sin duda es mejor abstenerse de definir la identidad de la pintura que aquí se ha denominado «mágica», el resto de los términos de esta formulación de Gadamer son precisamente los de nuestro argumento y expresan con exactitud la conclusión a que tiende aquella⁷⁶. Podemos pasar sin miedo de las imágenes que sirven como *foei* de cultos y religiones enteras a las imágenes que no parecen tener relación alguna con tales cosas. Lo que he venido manteniendo es que no podemos divorciar nuestras respuestas a las imágenes religiosas de las no religiosas o supuestamente «libres de valores» (es decir, de las que se supone que sólo tienen valor «estético») basándonos simplemente en una distinción ontológica entre las dos clases.

En gran medida, nos resulta difícil hablar del estatus ontológico de las imágenes de nuestra cultura y, aún más, de las de otros tiempos del pasado y de otros lugares, por nuestra incapacidad para evaluar la semiótica de los fenómenos que hemos estado considerando. Las afirmaciones de Gadamer en el sentido de que «un cuadro no es una copia del ser copiado pero está en comunión ontológica con lo copiado» y de que la magia pictórica «depende de la identidad y la no diferenciación entre el cuadro y lo pintado» tienen implicaciones metodológicas importantes para los problemas de iden-

⁷⁵ *Ibid.*, pág. 123.

⁷⁶ Prescindiendo de cualquier otro tipo de consideración, la noción de magia está demasiado ligada a ideas de conducta «primitiva» para que podamos utilizarla aquí libre de estos valores y de un modo satisfactorio y razonable. Para un ejemplo más exhaustivo del empleo engañoso de la palabra «magia» en relación con la identidad entre imagen y dios —o ser humano— tan común en los escritos sobre imágenes de la antigüedad, véase Pollit, 1974, pág. 64; donde comenta la siguiente observación de T. B. L. Webster: «el vocablo griego *kolossos* designaba una estatua que se consideraba un sustituto mágico de un ser humano y la costumbre de poner inscripciones en primera persona en estatuas y cuadros refleja una «vida» mágica dentro de la obra» (Webster, «Greek Theories of Art and Literature down to 400 B.C.», *Classical Quarterly*, 33 (1939), 166-79). Quizá descemos preguntar: ¿Por qué «mágica»? y ¿por qué poner la palabra «vida» entre comillas? No sabemos con seguridad a qué se refieren autores como Pollit y Webster cuando califican de «mágica» la vida de una obra. Webster habla de un «sustituto mágico»; Pollit (en la nota de este fragmento) habla de la «idea fundamental de que las obras de arte pueden tener una vida mágica propia» (Pollit, 1974, pág. 87). La combinación de «vida» y «mágica» no es una explicación, sino un modo de eludir la explicación. En la sección VIII del presente capítulo y en las secciones V a VII del capítulo 10 se completan los argumentos contra este tipo de empleo.

tividad, inherencia y magia, de tanto relieve en el caso de la litografía. Hemos visto que, así como el dios está en la piedra, también está en la imagen (del dios). Las respuestas a ambos objetos se basan en la identidad del signo y el significado, o, en el caso de las imágenes, de lo representado con lo que representa. Abundan los testimonios históricos de esta identidad, pero ¿hasta qué punto podríamos aplicarla asimismo a las respuestas actuales?

Con la litografía puede parecer innecesario sugerir que las respuestas se basan en la creencia de una deidad inherente en la piedra: ¿no podría suceder que se trate de una cuestión de denotación y no de inherencia, que el objeto sólo sirva para denotar la deidad y los poderes a ella asociados? Sin embargo, son muy pocos los poderes de esta clase —incluido el de la movilidad— que pueden abarcarse en cualquier concepto de denotación. Están en el objeto mismo, no es sólo que sean el referente de éste. Lo mismo es válido para la imaginaria antropomórfica, aunque que las consecuencias de representar la materia se manifiesten de formas diferentes —y a veces más afectivas. Sin embargo, el tema del que nos ocupamos no es la representación de lo significado sino su presentación. Este factor fue presumiblemente el que sustentó la famosa crítica de San Agustín a la defensa por Varrón de las imágenes de los paganos:

Quienes hicieron las imágenes de estos dioses en forma humana, dice Varrón, parecen haberse guiado por la idea de que la mente mortal que está en el cuerpo humano es muy parecida a la mente inmortal. Por ejemplo, es como si se erigieran vasos para denotar a los dioses y en el templo de Liber [Dionisos] se colocara una jarra de vino para denotar el vino, representando el recipiente al contenido. De este modo, la imagen con forma humana significa el alma racional, dado que es en esa clase de vaso, por decirlo así, donde se contiene la sustancia de la que desean insinuar que están hechos los dioses⁷⁷.

Aquí el principal argumento de San Agustín defendía la trascendencia inmaterial de Dios pero también expresa muy claramente la falsedad de todo concepto de denotación basado en la metonimia o sinécdoque del signo: lo que los paganos —y todos los imagineros— han de entender es el fenómeno de la presencia. Y si la deidad está presente en la imagen, debe someterse a las leyes de la materialidad y la corrupción.

VIII

Dos términos, entre muchos otros, han enturbiado casi todos los razonamientos sobre la historia de las imágenes: «simbolismo» y «magia»; y hasta ahora ambos son parte de la evidencia. Cuando un objeto encontrado fortuitamente se adora como si fuese divino puede parecer inmediatamente clara la arbitraria naturaleza del signo. Pero cuando se percibe una relación entre la forma del objeto y un atributo del dios

⁷⁷ San Agustín, *La ciudad de Dios*, 7.5.2. Es oportuno observar —algo que a menudo olvidamos hacer— que este fragmento se sitúa precisamente en el contexto de la referencia de San Agustín al «aniconismo» puro de los primeros tiempos romanos.

que ese objeto nos presenta, se sugiere la idea de connotación. Puede decirse que determinadas formas connotan determinadas cualidades del dios en la forma en que se presenta. Pero en ningún caso es conveniente introducir la noción de simbolismo. Si algo hay que aprender de los objetos e imágenes de culto que hemos discutido hasta el momento, es que «las motivaciones simbólicas no son generalizables en absoluto», como dijo Dan Sperber en su ataque a la opinión tradicional de que la motivación de los símbolos es el factor que distingue a éstos de los signos, que se consideran no motivados⁷⁸. «Esta motivación —insistía— no es metasimbólica sino simbólica... No es una interpretación de los símbolos sino que, al contrario, ella misma debe interpretarse simbólicamente. Por consiguiente se cierran los dos caminos que podrían ser útiles para una visión criptológica del simbolismo (la motivación es metasimbólica o la motivación es parte de la interpretación)»⁷⁹. Sperber afirmaba que «la idea de que un fenómeno simbólico puede analizarse descomponiéndolo en símbolos nace de la ilusión semiológica según la cual son los símbolos los que constituyen el *signifiant*, el mensaje interpretado». Pero esta ilusión, como justamente observó, «no es sólo un artilugio de los teóricos limitados a un público académico. A menudo constituye un fenómeno cultural, una teoría consciente de [su] propio simbolismo»⁸⁰. Denominó «semiologismo» a la ilusión semiológica y añadió que «la atribución de sentido es una parte esencial del desarrollo simbólico de nuestra cultura. El semiologismo es una de las bases de nuestra ideología»⁸¹. Si bien nadie negaría la existencia de los fenómenos simbólicos, analizarlos descomponiéndolos en símbolos sería tautológico o induciría a error. Los símbolos no son signos y las ilustraciones que de ellos se hacen no pueden equipararse con las de aquéllos en una estructura codificada. Por esta razón, un concepto, amplio pero riguroso, de la connotación resulta ser más útil que la lectura simbólica de las formas pues, en cualquier caso, quizá *nuestra* lectura no coincida, ni interpretativa ni cognoscitivamente, con la de las culturas descritas. He aquí una lección que aprender de la historia y la historiografía de la litolatría; la otra es que la presencia del dios en la piedra o en la imagen anula completamente la posibilidad de realizar un análisis simbólico sobre la base de una relación directa entre símbolo y significado. «La cualidad de ser simbólico no es una propiedad de los objetos, ni de los actos, ni de las frases, sino de las representaciones conceptuales que los describen o interpretan»⁸². Una vez dicho todo esto, el enfoque más práctico quizá sea comenzar analizando los signos culturales como signos semiológicos y luego ver cómo ese análisis se viene abajo por los fenómenos prácticos y cognoscitivos. La sutileza de Sperber al identificar el semiologismo lo llevó a menospreciar esta posibilidad. Su propuesta posterior, más tendenciosa, era que los principios básicos del «mecanismo simbólico», como él lo denominó, «no son inducidos a partir de la experiencia sino que, muy al contrario, forman parte del bagaje mental innato que hace posible la experiencia»⁸³. Lo que no queda claro es hasta qué punto este

⁷⁸ Sperber, 1975, pág. 26.

⁷⁹ *Ibid.*, pág. 33.

⁸⁰ *Ibid.*, pág. 49.

⁸¹ *Ibid.*, pág. 84.

⁸² *Ibid.*, pág. 112.

⁸³ *Ibid.*, pág. xii.

enfoque «proto-cognoscitivo» del simbolismo permite las presiones del contexto o se ocupa de fenómenos potencialmente turbadores tales como la fusión de imagen y prototipo.

En su comentario sobre la comunidad ontológica entre el cuadro y lo que éste copia —sobre la identidad del cuadro con lo pintado— Gadamer cayó en el habitual prejuicio de asociar lo que él llamó la «magia pictórica» con la prehistoria del cuadro. Afortunadamente logró evadirse de las radicales consecuencias de su valoración gracias a la dirección central de su argumento, que afirmaba que el cuadro nunca puede desprenderse por completo de la identidad mágica. Esto es por supuesto precisamente lo que yo he venido postulando; pero gran parte de la confusión, a la que el propio Gadamer ha contribuido un poco, surge de la acritica prontitud a subsumir la identidad de que hablamos aquí bajo el término «magia».

Si al hablar de magia nos referimos a la actividad de un mago o a la realización de un rito mágico en el contexto de la aceptación colectiva de lo que constituye la actividad mágica —en el sentido preciso de Marcel Mauss—, entonces, estrictamente hablando, el término no es relevante para las consecuencias de la identidad percibida entre el cuadro y lo pintado⁸⁴. Puede ser relevante, por supuesto, para esa identidad cuando se usan las imágenes para reconocer la existencia de fines mágicos, como luego veremos, y también puede basarse la efectividad mágica en esta forma de identidad. Pero ése es otro asunto. Siempre que sea posible, debemos poner cuidado en separar la operatividad mágica de la no mágica, y tratar de mantener la distinción. Si utilizamos el término en sentido lato, puede ocurrir que «mágico» no sea más que la manera de describir cómo funcionan todos los objetos e imágenes de las que hablo aquí y en el capítulo 10. Pero probablemente sea preferible no emplear el término de esta manera tan confusa. En todo caso, la «magia pictórica», en el sentido más lato de la expresión, no es más característica de las culturas antiguas o primitivas que de las más avanzadas u occidentales.

De lo que podríamos hablar, en cambio, es de los poderes sobrenaturales de las imágenes. Esto no significa ciertamente que hablemos de «lo sobrenatural», aunque puede significar que nos referimos a lo que se considera como sobrenatural. Cuando describamos los esfuerzos por controlar o establecer comunicación con algo no terreno o inmaterial, debemos poner cuidado en interpretar lo sobrenatural en nuestros propios términos, en vez de pensarlo en los términos de un grupo social determinado. «La separación entre lo “natural” y lo “sobrenatural” sólo tiene un significado preciso en nuestro sistema de pensamiento» y no podemos dar por sentado que otras culturas —digamos «primitivas»— distingan, por ejemplo, entre «la esfera de lo natural y la de lo sobrenatural, puesto que [para ellas] los dioses y los espíritus forman parte del orden de la naturaleza tanto como los hombres y los animales. La dicotomía entre lo natural y lo sobrenatural implica una epistemología científica y una sofisticación metafísica y crítica, y no debe asumirse sin pruebas contundentes»⁸⁵. Por otra parte, esto no significa por fuerza que no debamos intentar conocer el modo en que determinadas socie-

⁸⁴ Véase capítulo 10, sección VII, para un argumento más profundo y positivo sobre la postura de Mauss.

⁸⁵ Nadel, [1954] 1970, págs. 4-5. En la segunda parte de la cita, Nadel cita a su vez a D. Bidney, «Meta-Anthropology», en *Ideological Differences and World Order*, ed. F. S. C. Northrop (1949).

dades se plantean la oposición entre lo natural y lo sobrenatural; y hasta puede que sea útil mantener —sobre todo porque quizá sea imposible rechazarlo del todo— nuestro concepto de la oposición, aunque sólo sea para los propósitos del análisis. Pero no es ésta realmente la cuestión que se plantea (una opinión cien por cien intelectualista confundiría y oscurecería las distinciones, aun cuando éstas fuesen explícitas). No hemos tratado de definir lo sobrenatural ni tal entidad ha estado implícita en nuestra discusión. Lo que a veces hemos descrito han sido casos de poderes sobrenaturales y algunos modos en que las imágenes parecen actuar sobrenaturalmente. Y aquí sí parece posible generalizar. Hemos visto objetos e imágenes con poderes que sobrepasan con mucho su potencial natural. En ninguna cultura es «natural» que una piedra o una imagen fijada a un sitio puedan moverse —a menos, claro está, que alguien las desplace o estén investidas de algo que trascienda sus propiedades naturales. Ahora bien, que estos objetos funcionen de forma sobrenatural lo prueba el hecho mismo de que en muchos otros casos no se mueven ni funcionan por su propia iniciativa. Por eso cuando lo hacen podemos hablar de su operatividad sobrenatural; de lo contrario, algo ha de ocurrirles antes de que puedan operar o volverse efectivas. Casi siempre hay que colocarlas en un lugar apropiado, o moldearlas, o tallarlas, o lavarlas, o ungir las, o coronarlas, o convertirlas en objetos de rito, bendecirlas y consagrarlas de un modo y otro. Cómo ocurre esto será precisamente el tema del siguiente capítulo; aún no es el momento de estudiar las implicaciones más directas del análisis en las imágenes que conocemos con mayor profundidad que las piedras y los troncos de los griegos.

5

La consagración: dar vida a las imágenes

En el Egipto antiguo, como en Babilonia, en Sumeria y en Asiria, la etapa final en la fabricación de la imagen de un dios —o de un hombre, en el caso de las momias— consistía en el rito de lavarla y abrirle la boca. Era el rito que identificaba la imagen con la divinidad (o, en el caso de las momias, con el ser humano). Es la etapa final porque se realiza cuando se dan los toques finales a la estatua; pero también inaugura el nuevo estatus de la imagen, porque ésta es colocada en un santuario o en otro entorno sagrado. Como todos los ritos de consagración, es a la vez un rito de fin y de comienzo; en esencia, marca la transición de objeto inanimado hecho por el hombre a objeto con vida. «En el Taller de los Artesanos en donde han dado cuerpo al dios», reza el rito babilonio, «barrerás el suelo y lo rociarás con agua bendita; para Ea, Marduk y el Dios, colocarás tres incensarios que contengan esencia de ciprés; libarás vino de sésamo; sobre ese Dios realizarás el Lavado y Apertura de la Boca»¹.

El rito babilonio constaba cuando menos de diez fases: barrer el suelo, ungir, ofrecer, lavar la imagen y abrirle la boca, incensar, rociar agua bendita, libar, ofrecer una comida, adornar con finos tejidos, etc. El rito egipcio consistía en la mayoría de estas etapas más algunas otras, como la de imponerle las insignias reales. En todos estos ritos se habla de la imagen como del dios mismo, «pues está incorporado completamente en su símbolo», según dice el comentarista de los procedimientos babilonios². Se le abre la boca y se le ofrece alimento; se le giran los ojos hacia la luz del sol. Aunque no siempre están presentes todos estos elementos en cada uno de los rituales que ha sobrevivido, la función del rito está más que de sobra clara³. Transforma la imagen obra del

¹ Blackman, 1924, pág. 48, donde cita a Zimmern, *Ritualtafeln* (1901), n.º 31-38, frag. 1.23-26.

² Blackman, 1924, pág. 52.

³ En la versión del siglo vi, por ejemplo, se omite curiosamente la apertura de la boca. Véase para más detalles el artículo de Smith acerca de una tablilla conservada en el Museo Británico (Smith, 1925).

hombre en una imagen sagrada, e invita a la divinidad a residir en ella. Así, en el rito de Babilonia, tras el conjuro «Imagen Sagrada que te haces perfecta por un gran ritual», se le abren los ojos con una vara de tamariz (presumiblemente se le hacen después algunos ajustes finales) y el sacerdote entona: «Imagen nacida de lo sagrado; Imagen que naces en el cielo»⁴. Ya nunca más hablará de los hacedores terrenos de la imagen, sino de «NIN. ILDU, poderoso carpintero del cielo». A continuación, toma la mano del dios y canta: «Pie que avanza, pie que avanza», y así la imagen es transportada desde el taller en que fue hecha hasta el santuario donde será colocada⁵.

I

Cuando repasamos la historia de las imágenes recorreremos la historia de la consagración. A medida que se multiplican los ejemplos surge una fórmula que dice así: la consagración de una imagen le da vida, la hace funcionar o, cuando menos, efectúa un cambio en su modo de funcionamiento. Pero también hemos visto casos en que los objetos funcionan de una manera u otra ya antes de ser consagrados. ¿Cómo definiremos entonces la consagración y su papel en conferirle poderes? Algunas cosas están claras. La consagración nunca es una ceremonia vacía. Abarca un proceso al menos —como el de lavar, ungir, coronar o bendecir— que produce un cambio buscado en el estatus sagrado de la imagen. Por su naturaleza misma, la consagración es un acto ritual, no sólo ceremonial, incluso cuando parezca la más simple de las acciones. Es por lo general un acto explícitamente físico, pero también puede ser enteramente verbal. Los elementos litúrgicos y orales nunca están ausentes por completo y con frecuencia son operativos. La idea de consagración puede rastrearse provechosamente incluso en contextos que ya no podemos describir como sagrados e incluso en los casos en que la consagración, en el sentido antropológico estricto, no puede llamarse ya rito⁶.

En los *argoi lithoi* y en otras clases de piedras sagradas hemos descubierto con mucha frecuencia pruebas de que las adornaban, las lavaban y las ungían con aceite⁷. Escritores más tardíos hacen críticas y burlas de los supersticiosos que, entre otras cosas supuestamente irracionales, ungen las piedras que hallan en los cruces de caminos y se arrodillan ante ellas⁸. La crítica, suponemos, refleja la verdadera práctica. De hecho, este tipo de actos parecen estar relacionados de un modo profundo y fundamental con la adoración de las piedras sagradas y con las formas más rudimentarias de la imagine-

⁴ *Ibid.*, págs. 39 y 50 (para el texto).

⁵ *Ibid.*, págs. 40 y 51 (para el texto).

⁶ Aunque tal vez deseemos calificarla de ritualizada en el segundo sentido (el más coloquial) que atribuye Mary Douglas a la palabra. Precisamente, mi exposición se basa en la distinción entre rito y acto ritualizado de Mary Douglas (especialmente en *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*, Penguin Educational edition, Londres, 1978; 1.ª ed., 1970), pese a nuestras diferencias acerca del valor ritual. Pero, a fin de cuentas, el trabajo de A. R. Radcliffe-Brown es el único punto de partida y de llegada en la materia. Véase, en particular, «Taboo» y «Religion and Society», en *Structure and Function in Primitive Society: Essays and Addresses*, Londres, 1976 (1.ª ed., 1952), págs. 133-77.

⁷ E. Reisch ofrece una buena selección de ejemplos en *RE*, 3, 727, s.v. *argoi lithoi*.

⁸ Como en Teofrasto, *Caracteres*, 16; Jenofonte, *Memorabilia*, 1.1.14; Clemente de Alejandría, *Stromata*, 7.4.26; así como, inevitablemente, en varias obras de Luciano, p.ej., *Concilium Deorum*, 12. Encontramos más ejemplos en E. Saglio, en *D.A.*, 1, 414 y Reisch, en *RE*, 3, 727.

ría antropomórfica. El proceso va más allá de la mera «superstición». Se sabe que tales imágenes eran lavadas y consagradas casi como cosa natural antes de erigirlas para el culto y la adoración. De entre los numerosos ejemplos posibles, es típico el de la imagen de Artemisa Phakelitis. Al igual que sucede con la Artemisa Ligodesma de Esparta, sus orígenes se encuentran en la peligrosa imagen —a menudo llamada *bretas* y una vez *xoanon*⁹— de Artemisa de Taúride. Envuelta en un atado de leña menuda, se dice que Orestes la trajo por Tíndaro hasta Sicilia. Allí, la lavó, la consagró y rápidamente se convirtió en el centro de un culto¹⁰. La pregunta que nos planteamos es ésta: ¿se trata la piedra o la imagen de este modo *porque* es sagrada o *para* consagrarla? ¿ungir, lavar y engalanar las imágenes son acciones de homenaje, inspiradas por imágenes que ya son operativas de alguna manera, o son ritos de consagración?

En el curso de un severísimo ataque a los dioses paganos y mientras se burlaba de la costumbre de rezar a las imágenes de estos dioses, Minucio Félix aludía con sarcasmo al hecho de que un pedazo de madera, de piedra o de plata pudiera parecer un dios: «Entonces —pregunta—, ¿en qué momento empieza a existir el dios? La imagen se moldea, se talla o esculpe: aún no es un dios. Luego se unen sus partes, se erige; todavía no es un dios. Se adorna, se consagra, se le elevan plegarias y entonces, por fin, es un dios, una vez que el hombre así lo ha querido»¹¹. Pero esto es sólo la mitad de la respuesta. Conviene distinguir entre objetos hallados (desde las piedras procedentes de meteoritos o fósiles como los belemnitas hasta las imágenes milagrosas descubiertas en árboles o en el suelo) e imágenes hechas específicamente para el culto religioso. En el primer caso, el objeto obra milagros y da pruebas de haber sido investido por la divinidad antes de la consagración. La consagración únicamente confirma estas propiedades, si bien a veces puede servir asimismo como declaración de la naturaleza pública del objeto. En el segundo caso, en cambio, parece que es el acto de consagración el que confiere a la imagen las propiedades y poderes que se cree que tiene o que en lo sucesivo se le atribuyen. Por esta razón no podemos descartar las palabras de Minucio Félix simplemente como si se tratara de una fantasía polémica o apologética, pues no son sino la afirmación de lo que universalmente se cree que sucede y de lo que realmente ocurre una vez que se ha consagrado una imagen. Mediante los ritos apropiados, se induce a la deidad a que habite en el trozo de materia inanimada. Entonces se convierte en un objeto adecuado para la adoración y capaz de conceder favores. «Antes de su animación ritual, la imagen no es un objeto de veneración adecuado; después, realmente se convierte en uno de los cuerpos visibles del dios» o en un receptáculo de ese dios¹². Esto es lo que sucede en el hinduismo, en la costa occidental de África y entre los maoríes de Nueva Zelanda. Es igualmente lo que ocurre en las principales religiones monoteístas.

⁹ En Eurípides, *Ifigenia en Taúride*, 1358-59.

¹⁰ Meuli, 1975, pág. 1050.

¹¹ Minucio Félix, *Octavio*, 24. Cfr. los numerosos textos similares de Tertuliano (p.ej., *Apologeticus*, 12; *De idololatria*, 15; *De spectaculis*, 13). Cfr. también las observaciones de Knox mencionadas en la sección siguiente de este capítulo y citadas por Gombrich, 1966-67, pág. 24.

¹² Véase Bevan, 1940, pág. 31 acerca de las prácticas hindúes, tras una reflexión poco convincente sobre los «materiales intermedios de la fe» y sobre el hecho de que «en la actualidad somos más conscientes de cómo es la mente del hombre en distintos niveles».

Es significativo que muchos ritos de consagración abarquen las últimas fases de elaboración de la imagen y el acto por el que se le da vida. La prueba más clara de la relación entre consagración y animación, más aún quizá que abrir la boca a la imagen, está en los ritos que tienen que ver con abrirle los ojos. El ejemplo mejor y más plenamente documentado bien puede ser la *nētra pinkama* («la ceremonia de los ojos») de los budistas theravadas de Ceilán, durante la cual a la estatua de Buda, por lo demás ya terminada, se le pintan los ojos. Esto constituye el hecho mismo por el que se da vida a la imagen¹³.

Ronald Knox, un inglés que estuvo preso en Ceilán de 1660 a 1679, nos cuenta lo siguiente de las imágenes budistas, en un párrafo reveladoramente equiparable al de Mínucio Félix pero que sin embargo no es hostil ni equivocado en su interpretación: «Antes de hacerle los ojos, no es considerado un dios sino un simple objeto de metal común y corriente, al que mueven de un lado a otro por el taller con la misma falta de delicadeza con que se maneja cualquier cosa... Pero una vez que se ha dado forma a los ojos, a partir de entonces, sí es un dios»¹⁴. En su comentario a la *nētra pinkama* Richard Gombrich señala que «el acto mismo de consagración indica que la estatua es traída a la vida, pues consiste simplemente [?] en pintarle los ojos». La consecuencia de esta afirmación en lo que respecta a las imágenes no consagradas es que «no se realizan ceremonias para las imágenes manufacturadas tales como los pequeños budas de plástico que se venden por todas partes, ni tampoco para los budas grandes de cartón... Tales imágenes son, consiguientemente, menos sagradas y más decorativas»¹⁵. Aunque puede que esto exprese de forma demasiado simplista la relación entre los conceptos sagrado y decorativo, está claro que la consagración indica una elevación consciente en el rango sagrado de la imagen, en el grado de santidad por decirlo así. Ciertas imágenes cristianas pueden obrar milagros sin haber sido consagradas, pero su instalación en las iglesias, por ejemplo, siempre va precedida por un rito de consagración, como ocurre cuando se traslada una imagen milagrosa desde una mugrienta hornacina en la calle hasta un esplendoroso santuario en una iglesia o capilla especialmente construida para albergarla. La consagración, o convierte a la imagen en receptáculo de lo sagrado, o confirma la santidad ya presente en ella realizándola en una ceremonia pública.

Además de su interés insito, la *nētra pinkama* tiene al menos tres aspectos más que

guardan relación con los temas de este libro: 1) es uno de los ejemplos más vívidos, entre los muchos que hay desde los pintores chinos hasta Pigmalión, de casos en los que se cree que los toques finales que se dan a una imagen le confieren vida; 2) hace patente la importancia que tienen los ojos en este sentido, y 3) ilustra con fuerza la posibilidad del contagio, la consecuencia última del poder que nace de investir de vida a una imagen.

La ceremonia es considerada muy peligrosa por quienes participan en ella, y está rodeada de tabúes. El oficiante es el artesano mismo que hizo la estatua, el cual sólo comienza tras practicar durante varias horas otras ceremonias destinadas a garantizar que no le sobrevendrá mal alguno. Este mal... está conceptualizado de forma imprecisa, pero adviene si se cometen equivocaciones en el ritual, se violan los tabúes o se atrae de alguna otra forma la atención de un ser sobrenatural, quien generalmente transmite el mal con la mirada (*bālma*). El artesano pinta los ojos en un momento propicio, dentro del templo cerrado y a solas, únicamente con sus colaboradores, mientras todos los demás se mantienen alejados incluso de la puerta exterior. Además, el artesano no osa mirar la cara de la estatua sino que permanece todo el tiempo de espaldas a ella y pinta de lado o por encima del hombro, mirando a un espejo que capta la mirada de la imagen a la que él está dando vida. Tan pronto como termina de pintar, la propia mirada del artesano es peligrosa, por lo que es conducido fuera del recinto con una venda en los ojos, y sólo se la quitarán cuando su vista se haya posado primero sobre algo que él a continuación destroza simbólicamente con una espada¹⁶.

Nos hallamos, pues, ante un rito de consumación que da vida a la imagen al añadirle la parte más indicadora de vida y la cualidad que más la hace parecerse a un ser vivo: los ojos. Tanto entre los budistas thais como entre los de Kampuchea, la etapa final en la ceremonia de consagración la representa un rito en el que se abren los ojos a la efigie pinchándole las pupilas con unas agujas. En la ceremonia hindú de consagración se utiliza una aguja de oro para realizar este rito, conocido como el *nētra moksā*¹⁷. Entre los khmeres y en otros muchos casos budistas, la relación entre la terminación de una imagen al incorporarle los ojos, dotarla de vida, y la posibilidad de que sobrevenga un peligro está perfectamente ejemplificada por los rituales de consagración. No podemos dejar de recordar las numerosas historias chinas relacionadas con la del legendario Ku K'ai-chih, quien era conocido por pintar los ojos de los dragones al final para así darles vida¹⁸. Chang-Seng-Yu se abstenía de pintárselos porque temía que salieran volando; pero un día le retaron a hacerlo y les pintó los iris: al momento se de-

¹³ El rito de abrir los ojos de las imágenes de Buda es muy antiguo, como han observado S. J. Tambiah y muchos autores anteriores. Se citan casos tan lejanos como los del emperador Asoka que, según Buddhaghosa que escribió en el siglo V d.C., celebró un festival de *alekhipajja* (el término pali para designar la ceremonia de los ojos). Véase en Tambiah, 1984 la sección titulada «The Process of Sacralizing Images and Amulets», especialmente págs. 255-57, con referencias muy adecuadas a obras anteriores, por ejemplo A. K. Coomaraswamy, *Medieval Sinhalese Art*, Nueva York, 1956 (1.^a ed., 1908) y A. Leclerc, *Cambodge fêtes civiles et religieuses*, París, 1961. Por los motivos que cito en la última sección del capítulo 6, no estoy seguro de que la noción de sacralización de Tambiah tome en consideración todos los aspectos que intervienen en la consagración y en el contagio; y albergo algunas dudas con respecto a la importancia que concede en dicho contexto a los monjes y a los santos (de hecho, su capítulo se subtitula «The Transfer of Power by Monks», eludiendo así un amplio abanico de problemas acerca de las relaciones entre eficacia y representación).

¹⁴ Knox, *An Historical Relation of Ceylon* (1681), citado en Gombrich, 1966-67, pág. 24.

¹⁵ Gombrich, 1966-67, pág. 24.

¹⁶ *Ibid.*, págs. 24-25.

¹⁷ Véase S. Kramrisch, *The Hindu Temple*, Calcuta, 1946, I, 359.

¹⁸ Por ejemplo, en *Biography of Ku K'ai-chih*, traducido al inglés por Chen Shih-Hsiang, Berkeley y Los Ángeles, 1961, págs. 14-15. Los equivalentes modernos y populares son bien conocidos de todos aquellos que han asistido a festividades chinas, como la celebración del Año Nuevo. Cito del *Times*, Londres 4 de febrero de 1984, pág. 14: «Sobre las 11.45 horas, un dignatario de la Embajada de China, quizá el propio embajador, llega para la ceremonia que consiste en pintar los ojos a los exóticos leones que están impacientes por empezar a bailar por las calles del Soho. El acto tiene un significado especial para los chinos aunque a nosotros pueda parecernos banal, sobre todo para los que llevamos a los niños a cuestras». La primera parte de este fragmento encierra varios aspectos de la ceremonia, la segunda es un alarde de falta de imaginación.

rumbaron las paredes, y las creaciones del pintor cobraron vida y se fueron volando hasta las nubes¹⁹. Tampoco Wei-Hsieh se atrevía a completar sus obras pintándoles los ojos por temor a que cobraran vida y saltaran fuera del lienzo²⁰.

El acto de dar vida está cargado de peligros porque los ojos muchas veces tienen una mirada particularmente peligrosa. Pero existe además otra razón que explica el miedo a conferir vida. Es que, al parecer, la capacidad para hacerlo trasciende los poderes humanos normales. La animación es la amenaza final de la creatividad artística. He notado que una de las razones por las que los musulmanes y algunos protestantes rechazan la elaboración de imágenes es la de que el artesano o escultor se arroga poderes creadores que sólo Dios posee. El día de la resurrección final, el hacedor de imágenes será desafiado a insuflar vida a sus creaciones y recibirá tormento hasta que lo logre. Pero entonces es un atrevido que osa emular a la divinidad y tiene que sufrir las consecuencias de un intento tan vano en última instancia. De ese destino no hay escapatoria.

Gombrich atrae nuestra atención hacia el hecho notable de que para los monjes cingaleses toda la ceremonia de consagración es un sinsentido, sólo digno de conservarse por ser una tradición pintoresca. «Muchos laicos piensan de la misma manera y, aunque obedecen las órdenes de mantenerse alejados, lo hacen con indiferencia. Sólo el artesano... parece realmente asustado»²¹. Sin embargo, el menosprecio o la indiferencia manifiesta hacia una acción habitual no disminuye su importancia psicológica. Si acaso, cuanto más explícito es el rechazo, tanto menos convincente es la negación de sus efectos sobre los estados emocionales y cognoscitivos acarreados por las respuestas al ritual mismo. En cualquier caso, el hecho es que la ceremonia *se conserva* y que el público se mantiene apartado. Que no reconozcan necesariamente sus razones para hacerlo confirma por sí solo el poder de estas prácticas. Sólo si éstas cayeran en desuso tendríamos derecho a decir que el hechizo se ha roto; pero, mientras la costumbre persista, constituye tanto un síntoma como un refuerzo de ciertos estados psicológicos que por la razón que sea tal vez queramos negar, pero que no es posible hacer desaparecer sólo por obra de nuestros deseos. En tanto persistan las prácticas, toda manifestación de rechazo o de indiferencia hacia sus efectos es tanto más reveladora y no hace sino resaltar su importancia emocional y cognoscitiva. Es precisamente esta forma de negación, nacida de la firme creencia en que las culturas avanzadas no responden a las imágenes de modos no objetivos, y de distinciones nocionales entre los efectos mágicos y la respuesta estética desinteresada, lo que durante largo tiempo ha obstaculizado el análisis de la respuesta e impedido que en los manuales de texto se contemplara cualquier enfoque serio basado en tal análisis.

¹⁹ Acker (1974, pág. 174) ofrece una versión ligeramente distinta y más completa de la historia de los cuatro dragones blancos de Chang-Seng-Yu en el templo de Chien-k'ang. Ante la insistencia de la gente, Chang accedió por fin a pintar las pupilas —pero sólo a dos dragones. De pronto, entre truenos y relámpagos, los muros se abrieron y los dos dragones salieron volando. Pero los otros dos, los que no tenían ojos, permanecieron en el templo.

²⁰ S. W. Bushell, *Chinese Art*, segunda ed. revisada, Londres, 1909, 2, 124. Cfr. también Weynants-Ronday, 1936, pág. 124 y Meyer, 1923, págs. 131, 260-61. Meyer narra el siguiente cuento extraordinario: Po-shih pintaba el cuadro de un caballo. En cuanto lo acabó, el caballo murió. «Parece que Po-shih extrajo con su pincel toda la fuerza vital del caballo».

²¹ Gombrich, 1966-67, pág. 25.

III

Entre los siglos II y IV, las teorías sobre el valor de las imágenes fueron un elemento central de la respuesta de los paganos al cristianismo. Desde los defensores de la religión romana tradicional hasta los neoplatónicos, desde los exponentes de la teúrgia hasta los practicantes del sincretismo, todos insistían en que las imágenes permiten a los hombres y mujeres percibir y entender lo divino. Con ello atribuían a las imágenes las mismas cualidades que los cristianos les negaban con energía, dotándolas de poderes que, si se tomaran como reales, habrían minado la base misma de la fe que empezaba a extenderse.

Dado que los neoplatónicos creían en el ascenso por etapas hasta el reino del intelecto y del espíritu puros, tenían evidentemente que permitir un espacio para los símbolos materiales de lo divino; y dado que el papel de las imágenes como mediadoras entre dios y el hombre era visible de la forma más patente en las prácticas teúrgicas, pronto nació la confusión entre neoplatonismo y teúrgia. Hablando con propiedad, la teúrgia representaba la cristalización, a menudo en formas vívidamente explícitas, de prácticas antiguas relacionadas con la reclusión de demonios y otros seres sobrenaturales en las estatuas y de otras por las que se les infundía vida conforme a unos ritos preestablecidos²². Los neoplatónicos repudiaron todo esto pero, a pesar de su oposición y la de escritores racionalistas como Plutarco que criticaban a quienes hablaban a las estatuas como a los dioses mismos²³, las prácticas teúrgicas florecieron durante un tiempo.

La teúrgia, en principio, era una serie de acciones destinadas a «dar vida a las imágenes de los dioses y dotarlas de poder y movimiento»²⁴. En segundo lugar, dependía de la actuación de un médium en estado de trance a través del cual algún dios pudiera pronunciarse y profetizar²⁵. Es la primera rama, conocida como *theourgia telestikē*, la que más nos interesa aquí. Se consagraba y animaba a las estatuas en gran parte para obtener oráculos de ellas²⁶. *Telein* —de donde deriva *telestikē*— se emplea para denotar consagración, pero su sentido primario, significativamente, es «completar». El oficiante era llamado *theourgos*, término cuya traducción varía entre la de consagrante y

²² Acerca de la teurgia, véase en particular Bonner, 1950 y Dodds, 1956. Ambos aportan bibliografías muy ricas. Dodds (págs. 283-85) discute de forma concisa la importancia del probable fundador de la teurgia, un tal Juliano (que posiblemente inventó el término *theourgos* para distinguirse de los *theologoi*), y de la fuente fundamental denominada *Oráculos caldeos*. Dodds habla con igual acierto de la relación entre la teurgia y el neoplatonismo (págs. 285-89).

²³ Pero como Máximo de Tiro y Dion Crisóstomo, por ejemplo, Plutarco justificó las imágenes aduciendo que el hombre necesitaba símbolos materiales de Dios, precisamente porque era incapaz de ascender directamente al reino de lo espiritual. Cfr. capítulo 8 *infra*.

²⁴ La frase pertenece a Bonner (1950, pág. 15). Véase también G. Hock, *Griechische Weihegebrauche*, 1905, págs. 65-70; y T. Hopfner, *Griechisch-ägyptischer Offenbarungszauber*, Leipzig, 1921, I, 808-12.

²⁵ Véase Dodds, 1956, págs. 292, 295-99. Acerca de la relación entre movimiento y poder profético, véase el comentario conciso de Cyril Mango en su profundo análisis sobre prácticas bizantinas similares: «Como bien sabían todos los bizantinos, los demonios [como aquellos que supuestamente habitaban en las estatuas] eran capaces de moverse con ligereza y, por tanto, de aprehender sucesos que se producían a gran distancia. A menudo esta capacidad se atribuía engañosamente a una forma de presciencia» (Mango, 1963, pág. 59).

²⁶ Dodds, 1956, pág. 292.

magos. Así es, efectivamente, pues por lo general toda la práctica de la teúrgia se estudia como parte de la historia de la magia, pero hacerlo es simplificar en demasía la cuestión o inducir a error. Después de todo, la idea de que podía darse vida a una imagen mediante un proceso teúrgico tuvo su origen en una infinita variedad de fuentes, de las cuales no todas pueden llamarse simplemente mágicas —a menos que bajo esa rúbrica general agrupemos prácticas diferentes sin una clara distinción entre ellas. Esas fuentes abarcan desde la Grecia preclásica, donde la instalación de las estatuas iba acompañada de su animación ritual, pasando por los llamados oráculos caldeos, hasta los papiros mágicos greco-egipcios, con sus instrucciones sobre cómo infundir vida a las imágenes²⁷. No obstante, la teúrgia tiene también un precedente más ilustre.

En su monumental comentario al *Timeo* de Platón, Proclo coloca al Demiurgo entre los creadores supremos. Es el escultor del universo, el inventor de los nombres divinos y el revelador de las señales divinas por las que él consagra el alma. «Pues tales son —explica— las acciones de los verdaderos consagrantes (*telestai*); por medio de signos y nombres vivificadores consagran las imágenes y hacen de ellas cosas que viven y se mueven»²⁸. El procedimiento teúrgico principal, por tanto, consistía en ocultar «símbolos» (*symbola*) o «señales» (*synthemata*) del dios dentro de la estatua, para darle vida, o en inscribir en la imagen ciertas palabras o caracteres, o en ponerle unas filacterias inscritas, con el mismo fin. Más adelante en ese mismo comentario sobre el *Timeo*, Proclo afirma explícitamente que es por medio de símbolos como el consagrante hace que objetos hechos de materia corruptible participen de lo divino, se muevan por iniciativa propia y profeticen el futuro²⁹. Estos símbolos y señales —por lo general sólo conocidos para el consagrante— podían ser gemas cinceladas o fórmulas escritas correspondientes a los atributos del dios o los dioses de que se tratara en cada caso. Pero ¿cómo, para ser más precisos, se supone que funcionaban?

Al igual que en los antiguos tratados de las piedras preciosas o de las hierbas y sus virtudes, por simpatía [en el sentido griego del término: afinidad de sentimientos o atributos] se creía que cada dios estaba representado por determinadas plantas o piedras. La idea de simpatía abarcaba también a los nombres o fórmulas que se creían particularmente relacionados con un dios o sus poderes³⁰. Si se incorporaban éstos a la imagen por medio de los ritos apropiados o se pronunciaban las fórmulas del modo correcto, podía transferirse a la imagen el alma del dios. Pero es demasiado fácil invocar aquí el concepto de «magia simpática», ya que al emplear el término damos por explicada —sin analizarla— la idea misma de simpatía. ¿Qué relación existe, podríamos preguntar, entre la identidad y la afinidad que se le imputa? Una vez más, el problema gira antes que nada en torno al hecho de por qué debe la representación ser eficaz y por qué los hombres deben llegar hasta el punto de pensar que un objeto con forma de

figura humana puede estar habitado³¹. Es cierto que la naturaleza ritual de todos estos procedimientos —como sucedía en los primeros ritos egipcios y herméticos— se manifiesta claramente en la necesidad de una correcta actuación. Si no se siguen las reglas o si se aplican de modo incorrecto, los ritos se malogran o simplemente no consiguen el efecto buscado. Pero nada de esto basta para justificar la atracción por la magia. El término ciertamente describe y clarifica los métodos empleados, además de ofrecer una categoría en la que colocar su supuesta o verdadera operatividad; sin embargo, a duras penas arroja luz sobre las cuestiones cognoscitivas que están en juego.

Estas antiguas prácticas aparentemente oscuras son importantes no sólo porque reflejan de modo general lo que las personas piensan sobre las capacidades de las imágenes. Independientemente del número de practicantes y seguidores, la teúrgia pone sobre el tablero cuestiones de primer orden relativas al papel de la consagración en hacer que otras clases de imágenes se vuelvan operativas o eficaces, incluso en lo relativo al culto que tan significativamente se opuso a ella: el cristianismo. El hecho de que en numerosos contextos cristianos las relaciones entre consagración y eficacia parezcan mucho menos claras hace mucho más revelador el material del que se dispone, por escaso que sea.

IV

Pocos resultados se obtienen tras el primer examen de los materiales; por lo que se ve, las ceremonias de consagración no tienen una presencia abundante en el cristianismo occidental. Ciertamente todos los altares han de ser bendecidos antes de que puedan convertirse oficialmente en objeto de devoción y veneración, pero las ceremonias de bendición que existen parecen rutinarias en extremo. La norma constante en la ceremonia romana consiste en recitar lo siguiente:

Dios Todopoderoso y Eterno, te suplicamos que te dignes bendecir y santificar esta pintura (o escultura) en memoria y honor de tu único hijo Jesucristo (o la Virgen o los Apóstoles o el Mártir o el Santo, según proceda en cada caso), y concede que quienquiera venere y rinda honor a tu unigénito Hijo (o la Santa Virgen, etc.) por sus méritos e intercesión reciba de ti la gracia en esta vida y la gloria eterna en la vida ulterior.

Y a continuación el obispo rocía la imagen con agua bendita³².

No se trata de ningún elaborado ritual de consagración ni se dice mucho tampoco sobre la eficacia de la imagen antes o después de la consagración. Sin embargo, puede

²⁷ Los autores más destacados en la materia, desde Jámblico a Proclo, combinaron sus conocimientos con los que adquirieron de los neoplatónicos, especial e inevitablemente de Plotino —aunque Dodds (*ibid.*, págs. 285-89) hace esfuerzos denodados por demostrar lo erróneo que sería calificar a Plotino de teúrgico.

²⁸ El texto original y la traducción inglesa proceden de Bonner (1950, pág. 15), que cita a Proclo, *In Timaeum*, 37c-d, p. marg. 240a (ed. Kroll, 3.6.8-15).

²⁹ Proclo, *In Timaeum*, 3.155.18. Texto original en Dodds, 1956, pág. 292.

³⁰ Dodds, 1956, págs. 62-63.

³¹ O como decía un escolio al *Fedro* de Platón: «Hemos dicho de qué modo se inspira el alma. ¿Pero cómo podemos decir que se inspira una imagen? Tal vez la propia cosa no puede responder activamente ante la divinidad, por carecer de vida; pero el acto de consagración purifica su materia y, atribuyéndola a la imagen marcas y símbolos, le otorga primero un alma y la prepara para recibir una suerte de vida procedente del universo, para que así pueda recibir más adelante la iluminación procedente de la Divinidad». Texto y traducción inglesa en Bonner, 1950, pág. 16, donde cita a Hermia de Alejandría, *Scholion in Platonis Phaedrum*, ed. P. Cuvreur, París, 1901, pág. 87.

³² *Rituale Romanum*, tit. 8, cap. 25 (sub «Benedictiones ab Episcopis»). Con algunas variaciones mínimas, el enunciado es prácticamente idéntico antes y después del Concilio de Trento.

realizarse una lectura más atenta y ésta pone de manifiesto el hecho de que tiene lugar una ceremonia de consagración; y la ceremonia misma indica claramente que, antes de que la imagen sea consagrada, ni merece ser objeto de veneración ni es capaz de proporcionar el canal a través del cual se puedan invocar los poderes mediadores de aquello que representa.

La plegaria comienza implorando a Dios que bendiga y santifique la pintura o escultura de un determinado ser sobrenatural (no cualquier cuadro o escultura); finaliza con la afirmación de que se debe venerar y honrar a ese ser concreto; y luego, de alguna manera, sobrevendrán los beneficios. Parece, en efecto, que ha de asumirse alguna dosis de afinidad o de simpatía para aceptar el salto que va desde la invocación para bendecir un objeto hasta el mandato de venerar no el objeto sino lo que éste representa. No causa extrañeza que la historia del cristianismo esté repetidamente salpicada de críticas en el sentido de que los adoradores de imágenes (como los católicos) rinden adoración a la imagen y no (como se supone) a lo que ella representa; no nos extraña que los ortodoxos insistan sin cesar en que veneran el prototipo de la imagen; y tampoco causa extrañeza que en la práctica se dé tan a menudo la fusión de los dos, imagen y arquetipo. Empezamos a comprender por qué después del Concilio de Trento la bendición comienza con este tono de renuncia: «Dios Todopoderoso y Eterno que no repruebas que se pinten o esculpan imágenes y efigies de tus santos...»³³. Por sí sola, esta frase con su tono extraordinariamente apologético y negativo, constituye un testimonio del poder de las imágenes.

Esta invocación inicial continúa seguidamente con una visión más positiva: «De modo que siempre que las veamos con nuestros ojos corporales podamos meditar sobre ellas con los ojos de nuestra memoria e imitar sus obras y su santidad»³⁴. La creencia en la capacidad de las imágenes para ayudar a la memoria y llevar al espectador a imitarlas, extravagante a veces y sombría a menudo, se encuentra desde los primeros tiempos del cristianismo. Pero hay afirmaciones todavía más fuertes sobre lo que las imágenes pueden hacer en los ritos y oraciones de muchas ceremonias de bendición —en cualquier caso, después de haber sido activadas las imágenes por la consagración. Si una persona se arrodilla con devoción ante ellas para adorar e invocar a Cristo o a sus santos, quedará libre de todos los peligros y merecerá obtener lo que pida; si lleva una imagen pequeña en su mano o cerca de su cuerpo, las fuerzas malignas y hostiles no se atreverán a acercarse y el suplicante se verá libre de caer en tentación³⁵.

No obstante, pese a todas estas afirmaciones sobre el poder de las imágenes, si estos rituales de bendición fuesen la única evidencia de las prácticas cristianas de consagración con que contásemos, de poco servirían comparadas con los abundantes datos de

³³ «Qui Sanctorum tuorum imagines sive effigies sculpi, aut pingi non reprobas» (*Ritnale Romanum*, tit. 8, cap. 25). Cfr. el último decreto tridentino: «Non quod credatur inesse aliqua in iis divinitas vel virtus, propter quam sint colendae, vel quod ab eis sit aliquid petendum, vel quod fiducia in imaginibus sit figenda...» (Sessio 25, *De invocatione veneratione et reliquiis sanctorum, et de sanctorum imaginibus*, en *COD*, pág. 750).

³⁴ «Quoties illas oculis corporis intueamur, toties eorum actus et sanctitatem ad imitandum memoriae oculis meditemur» (*Ritnale Romanum*, tit. 8, cap. 25).

³⁵ Lo mismo puede decirse de las imágenes colocadas en las puertas y en otros lugares de las casas. Véase, por ejemplo, el *Manuale*, págs. 102-11. Cfr. capítulo 6, sección III, para una discusión más detallada acerca del problema del efecto apotropaico.

que disponemos sobre otras religiones. Naturalmente, ésta podría ser una reflexión acertada sobre la importancia de tales ritos dentro del cristianismo, pero a medida que nos alejamos de las prescripciones codificadas para pasar a la práctica real, parece que lo que sucede es casi lo contrario. Son numerosos, por ejemplo, los testimonios sobre el lavado de las imágenes, de las que se tienen por milagrosas, ante todo. En varios manuscritos de los siglos XI y XII se recoge con extraordinaria riqueza de detalles la procesión de la *acheiropoieteta* —la imagen milagrosa no hecha por mano de hombre— del Cristo lateranense desde San Juan de Letrán hasta Santa Maria Maggiore en la víspera de la festividad de la Asunción³⁶. El cuadro va precedido por antorchas flameantes durante su recorrido, por etapas, de iglesia a iglesia. En Santa Maria Nova se deposita en el suelo y se le lavan los pies mientras se rezan los maitines en el interior. Una ceremonia parecida de lavado de los pies se realiza de nuevo en Sant' Adriano y, sólo cuando llega finalmente a Santa Maria Maggiore, el Papa dice una misa y bendice al pueblo. Ernst Kitzinger ha sacado a la luz un himno del año 1000 en el que aparecía esta *acheiropoieteta* con un papel animado. Se decía —según sugiere Kitzinger— que cuando lo llevaban a reunirse con la imagen de la Virgen de Santa Maria Nova (y luego con la de Santa Maria Maggiore), el Cristo lateranense marchó a solicitar las palabras divinas de su madre³⁷. Pero ¿dónde reside la importancia de la ceremonia en la que se le lavan los pies? ¿Acaso en confirmar la naturaleza viva de la imagen en el contexto específico de la procesión, o el objetivo es activar la imagen un poco más?

Dada la falta de todo el aparato litúrgico que rodea esta procesión, no es posible responder estas preguntas de modo totalmente satisfactorio. No obstante, la ceremonia del lavado de pies sirve para recordarnos, en primer lugar, los abundantes paralelismos etnográficos que guarda con las prácticas cristianas. No son solamente las tribus paganas o exóticas las que obran así con las imágenes, esperan de ellas cosas como éstas o las tratan como si estuviesen vivas. Lavarles los pies —o cualquier parte del cuerpo— constituye claramente un ritual de purificación, sea de la clase que sea; pero también es un modo de realzar la naturaleza viva de una imagen o, más concretamente, su capacidad de actuar como si fuese un ser vivo. Esto no es explicar la práctica buscando sus orígenes antropológicos; es sugerir, una vez más, la posibilidad de una explicación psicológica que se facilita si se ensancha el campo de la etnografía. Surgen cuestiones muy similares a éstas cuando se analizan prácticas muy difundidas, como la de engalanar y coronar las imágenes³⁸. Alguien podría decir que todos estos actos son simplemente —o incluso en su mayoría— resultado de la costumbre o de la convención, pero, aunque así fuese, esto no valdría como argumento para explicarlos. La gente no engalana, lava o corona imágenes sólo por la fuerza de la costumbre, sino porque todos estos actos son síntomas de una relación entre imagen y espectador claramente basada en la atribución de poderes que trascienden el aspecto puramente material del

³⁶ *Poetae Latini 5 (MGH)* compilado por K. Strecker (1937-39), págs. 465-66; y P. Fabre y L. Duchesne, *Le Liber Censuum de l'église romaine*, París, 1905-10, 2, 158-59; más detalles en Kitzinger, «A Virgin's Face», pág. 12.

³⁷ «Quaerens oracula matris», Kitzinger, 1980b, pág. 19, donde cita *Poetae Latini V*, 467. Véase en *ibid.*, págs. 17-18 la interpretación del autor del encuentro con el famoso icono de la Virgen en Santa Maria Nova, basado parcialmente en el encuentro del siglo XVI entre el Cristo Laterano y la Virgen de Santa Maria Maggiore en la escalinata de esa iglesia.

³⁸ Véase, por ejemplo, Freedberg, 1981.

objeto. Son actos que demuestran la transición del producto humano al objeto dotado con poderes por la consagración y el paso de simples trozos de materia inerte, transformados por el hombre, a representaciones beneficiosas o maléficas. En otras religiones, las ceremonias de consagración señalan de forma decisiva este mismo paso.

V

El papa Adriano I, en una famosa misiva a Carlomagno sobre el tema de los *Libri Carolini* —el tratado en que intentaba formular una posición occidental sobre las imágenes en respuesta a las conclusiones del Segundo Concilio de Nicea—, hizo hincapié en su apoyo al paralelismo establecido en dicho Concilio entre las imágenes y los vasos sagrados, alegando que ambos objetos se santificaban mediante un proceso de consagración. «En la Iglesia Romana Católica y Apostólica —decía—, existía y existe la práctica de que, una vez pintadas las imágenes e historias de tema sagrado, primero son ungidas con el Santo Crisma y luego veneradas por los fieles»³⁹. Por un lado, estas palabras simplemente dan fe de la supervivencia de la antigua costumbre de ungir las imágenes; por otro, está claro que la unción debe ocurrir antes de que la imagen pueda ser venerada y considerada capaz de asumir poderes sobrenaturales —aun cuando no cualquier imagen era ungida y aunque, para adorarla, primero era necesario creer. Además de hacer notar la continuidad de la antigua práctica, nuestro comentarista moderno ha señalado que en este acto de unción «la eficacia mágica está ligada a lo artístico»⁴⁰. Son precisamente esta clase de afirmaciones las que ofuscan el análisis de la respuesta, de la fe y de las expectativas. Habrá que aclarar antes algunas cuestiones confusas. Según una definición —la sugerida en casi todos los análisis de las prácticas neoplatónicas así como la propuesta por Marcel Mauss—, la magia ha de realizarla un practicante reconocido como mago, en cuyo caso podría argüirse la continuidad entre el ungidor y oficiante pagano y el cristiano. Por otra parte, como incluso el comentarista ha reconocido, puede ser que la imagen tuviera una vida «misteriosa» antes de la consagración⁴¹. En ese caso, el acto de consagración no es mágico en ningún sentido útil, sino que santifica y posiblemente realza cualidades ya inherentes o incorporadas a la imagen. ¿Cómo, entonces, describiremos tales cualidades? No, desde luego, como inherentemente mágicas. Si acaso, es este aspecto de su historia, estos poderes con que ya cuenta con anterioridad a la consagración, los que trascienden la explicación racional. Invocar la categoría de lo mágico es, una vez más, recurrir a una categoría de presunta explicación con demasiados puntos débiles para poder ser útil.

En uno de los raros estudios dedicados al tema de las respuestas populares ante las imágenes dentro de un periodo determinado, Cyril Mango ha descrito la creencia ampliamente difundida en Bizancio de que las imágenes estaban animadas por demonios malignos —en contraste con los neoplatónicos del siglo IV, que las creían animadas por la presencia divina, y con los escritores cristianos, que insistían en que eran inanimadas, aunque podemos maravillarnos ante los motivos de tal insistencia⁴². Al mismo

tiempo, también se creía que las imágenes podían desempeñar un amplio abanico de funciones útiles: descubrir a hombres y mujeres que hubiesen faltado a la castidad, proteger contra los insectos, evitar diversas calamidades y, en general, actuar de diversos modos beneficiosos para las personas⁴³. Recibían sus poderes talismánicos mediante un rito conocido como *stoicheiosis*, en el transcurso del cual se insertaban dentro de la estatua, para hacerla funcionar, ciertas sustancias vegetales y minerales, o vasos llenos de ungüentos, sellos inscritos o incienso. Una fuente que nos informa de este rito es el escritor del siglo XI Miguel Psello, de quien Mango comenta que «el mismo Psello creyó a medias en este absurdo»⁴⁴. Absurdo o no, ya antes hemos encontrado precisamente este fenómeno de insertar o atar a una imagen un objeto o sustancia con el fin de activarla sobre la base de un principio de simpatía o afinidad. Bien puede haber ocurrido que en el propio Psello influyesen las prácticas teúrgicas que operaban del mismo modo⁴⁵. Además, no es casual —y por tanto no podemos dar carpetazo a toda la cuestión con la excusa de que es absurda— que mientras el rito por el que una estatua se convertía en talismán era llamado *stoicheiosis*, en Bizancio se utilizara comúnmente un término casi homónimo, *stoicheion*, para estatua o, más exactamente, para estatua encantada. En griego moderno, *stoicheio* significa fantasma⁴⁶.

Un fenómeno relacionado con esto se presenta en el cristianismo occidental. Ya en el siglo IV eran necesarias las reliquias para la consagración de las iglesias. Un caso clásico es el de la invención de las reliquias de los santos Gervasio y Protasio. Cuando la multitud gritaba «¡Conságrala al modo romano!», Ambrosio respondió rápidamente: «Lo haré si encuentro reliquias»⁴⁷. Pero desde hace más de un milenio se han venido colocando reliquias de Cristo, de la Virgen o de los santos en el interior de las imágenes. Muchas de ellas se hicieron específicamente para contener tales reliquias: están, por ejemplo, las estatuas con cabeza y brazos huecos, como la fastuosa de Santa Foy en Conques (fig. 30; cfr. fig. 31) y las numerosas esculturas en madera con compartimientos en los que se esperaba colocar las reliquias apropiadas, como ocurre en las imágenes de la Virgen realizadas en madera durante los siglos XI y XII, que son conocidas como las *Thronum Majestatis* (fig. 32). La mayoría de los retablos y altares mayores (y sin duda los de los templos abiertos al público) tienen un lugar en ellos o en sus estructuras o marcos para las reliquias del santo o santos asociados con tales altares o con las capillas en las que se han erigido.

La razón por la que aludo a este fenómeno debe quedar clara. El hecho de que en los ritos teúrgicos se inserte un *symbolon* y en las imágenes cristianas una reliquia parece obedecer al sentimiento básico de que una sustancia u objeto colocado dentro de una

³⁹ Además del material presentado por Mango (*ibid.*, págs. 55-64), véase la edición de 1984 de Cameron y Herrin sobre lo que el propio Mango denominó «la fuente más rica de culto estatuario» —«el confuso» *Parastaseis Syntomoi chronikai*, compilado a mediados del siglo VIII y readaptado en *Patrista Konstantinoupolitas* de Solino.

⁴⁰ Mango, 1963, pág. 61.

⁴¹ Sin duda conocía el caso de Apolonio de Tiana, que dotaba a las estatuas de poderes milagrosos tanto en Antioquía como en Constantinopla.

⁴² En particular, para designar un espíritu vinculado a un lugar determinado. Véase, al respecto, Mango, 1963, pág. 63.

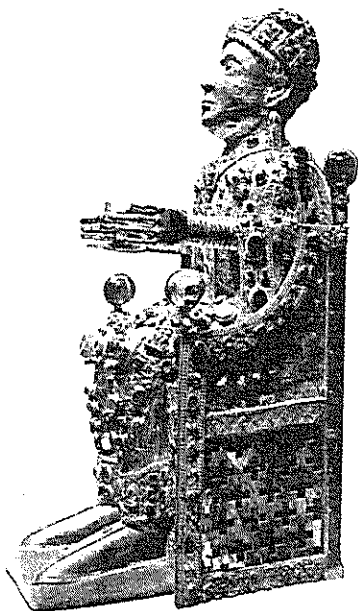
⁴³ *PL.*, 16, ep. 21, col. 1019. Cfr. Beda, *Historia ecclesiastica*, 1.29. Sumpson (1975, pág. 29 y nota) ofrece un buen estudio sobre la cuestión.

³⁹ *PL.*, 118, col. 1265.

⁴⁰ Schrader, 1958, pág. 82.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Mango, 1963.



30. Estatua-relicario de Santa Foy (oro y piedras preciosas sobre estructura de madera; francesa, siglo x). Conques, Ste Foy, Treasuy.



31. Cabeza-reliquia de San Eufrosino (Toscana, siglo xvii). Panzano (Chianti), San Leolino, Centro di Studi Storici Chiantigiani.

imagen tiene unos poderes peculiares concretos, y a la creencia en que tales sustancias u objetos armonizan consustancialmente con lo que la imagen representa. El *symbolon* participa de la naturaleza esencial del dios y puede por ello hacer que el dios opere a través de la imagen; igualmente sucede con la reliquia. Hasta aquí, sobre la base del material que hemos compilado, todo esto parece predecible. Pero consideremos el problema planteado por el siguiente relato de Hugo de Poitiers en el que habla del incendio ocurrido en la iglesia de La Madeleine en Vézelay alrededor del 1160 o 1165. Después del incendio, la estatua de madera que representaba a la Virgen salió incólume, sólo ennegrecida por el humo. Por consiguiente se decidió limpiarla y repararla. Cuando llegó a manos del restaurador se descubrió que

la imagen tenía una puercecita secreta en la espalda, a la altura de los hombros. Al oír esto, Giles el prior ordenó que la llevasen a la sacristía. Llamó a Godofredo el viceprior, a Gervasio el sacristán, a Gerardo el condestable, a Mauricio el sochantre y a Lamberto el restaurador de la imagen. Luego cogió un cuchillo pequeño y raspó los colores. Finalmente, con un martillito de hierro trató de averiguar por el oído lo que no podía descubrir con los ojos. Al escuchar como un sonido hueco se sintió feliz, esperanzado y animado. Abrió piadosamente la puercecita con sus propias manos y en-

contró un mechón de cabello de la Virgen Inmaculada... y una parte de la misma María, Madre de Dios, y un hueso de San Juan el Bautista. Halló asimismo huesos de los santos apóstoles Pedro, Pablo y Andrés envueltos en un hatillo; también una parte del pulgar de Santiago... [sigue la enumeración de una extraordinaria cantidad de otras reliquias]. Por si todo esto fuera poco, las mencionadas reliquias iban acompañadas de una notita en las que por separado se identificaba cada una de ellas⁴⁸.

Así pues, ¿qué hacía funcionar a la imagen?; ¿qué es lo que le otorgaba sus milagrosos poderes?; ¿acaso la inserción de las reliquias? Aquello se había olvidado desde hacía mucho tiempo, y sin embargo la imagen había continuado desempeñando su papel sin que nadie tuviera conocimiento de su valor como relicario. ¿Se trataba de otra



32. La Virgen Morgana (roble policromado; Auvergne, siglo xii). Nueva York, Metropolitan Museum of Art, donación de J. Pierpont Morgan, 1916 (16.32.194).

⁴⁸ Hugo de Poitiers, *Historia Vireliacensis Monasterii* 4, en *PL*, 194, cols. 1659-61. Texto recogido también en Forsyth, 1972, págs. 32-33; la traducción inglesa está basada en la de Forsyth, páginas 33-34.

cosa, de la venerabilidad o la antigüedad obvia de la imagen, o de algo relacionado con su aspecto? No podemos saberlo con seguridad, sobre todo considerando que pudo haber seguido funcionando porque todo el mundo sabía que siempre había operado, aun después de que la gente olvidara las reliquias. En ese caso, habían sido las reliquias después de todo —parece lo más plausible— la causa última de la eficacia de esta imagen⁴⁹. Pero una vez más el asunto no es tan sencillo.

Cuando Gombrich describió las ceremonias budistas de consagración no atribuyó mucha importancia al hecho de colocar una reliquia de Buda dentro de la estatua justamente antes de que se le pintaran los ojos. Insistió en que «al introducir estas reliquias, parece que el monje trata de legitimar todo el procedimiento»; después de todo, «el momento culminante es aquel en que el artesano pinta los ojos»⁵⁰. Considerando los ejemplos de la teúrgia y del cristianismo no es esto lo que cabría esperar y nos vemos frente a dos posibilidades distintas, que no son mutuamente excluyentes pero que quizá sean más reveladoras formuladas por separado. ¿Es la práctica de insertar deliberadamente reliquias dentro de las imágenes lo que las hace operativas y eficaces? ¿O pueden las imágenes cobrar vida y funcionar independientemente de las reliquias en los diversos modos descritos en el presente libro?⁵¹. Surge, como Gombrich señaló con claridad, el tema de la legitimación; y quizá sea justamente en estos términos como debamos leer el pasaje de Hugo de Poitiers. El descubrimiento de reliquias dentro de la estatua de Vézelay fue recibido con gozo y admiración precisamente porque legitimaba y (más aún) daba autoridad a los poderes que la imagen ya había manifestado. Pero, para empezar, no todas las imágenes románicas en madera de la *Sedes Sapientiae* (una de las cuales es ésta) eran estatuas relicarios. «La función de relicario se les añadió posiblemente a finales del siglo ix; no era una característica esencial de las imágenes hasta entonces», aun cuando «la ulterior asociación de las reliquias con tales imágenes en las estatuas relicarios contribuyó a la aceptación general, especialmente por parte de las autoridades eclesiásticas, de todas las esculturas que son realistas desde cualquier ángulo que se las mire»⁵².

Volvamos al tema de la consagración. Parece claro que las imágenes pueden con-

vertirse en objetos de devoción o pueden obrar milagros sin la santificación que tiene lugar en los ritos de consagración. Las imágenes que realizan milagros, que mueven las extremidades y la cabeza y que van de un lugar a otro lo hacen casi espontáneamente⁵³. Al parecer, la consagración desempeña un magro papel en su animación. Pero, en sentido lato, todas son consagradas —al trasladarlas a santuarios (a menudo contruidos especialmente para ellas), al lavarlas, ungir las, coronarlas o engalanarlas. Esto puede parecer que es tomar el concepto de consagración en un sentido demasiado amplio como para ser de utilidad, y muchos de estos actos no suceden antes de que las imágenes cobren vida u operatividad, pero verlo así contribuye a realzar la continuidad entre la acción espontánea y la práctica ritual. Es cierto que, por una parte, la viveza de la imagen (es decir la percepción que de ella se tiene como de un ser animado) provoca la acción; en tanto que, por otra parte, la actividad ritual libera esa vivacidad (es decir, produce su animación). Puede que esto parezca una polaridad, pero ambas clases de actividades son síntomas de respuesta al potencial de la imagen: en el primer caso, a un potencial ya materializado (entonces la consagración o el acto de homenaje garantiza su continuación); en el segundo caso, a un potencial ahora y siempre capaz de materializarse pero que aún ha de ser activado por el despertar o la participación de un dios que opere a través de la imagen que lo representa.

Por sí misma, la consagración no es nada. Tiene una finalidad, un alcance; visualiza lo posible o deseable. Sus consecuencias están implícitas en ella. Sólo puede definirse en términos de cómo hacer eficaces a las imágenes, lo cual no equivale a decir que es la consagración lo que vuelve a una imagen eficaz u operativa. Ésta puede funcionar antes de la consagración pero, en tal caso, lo hace de manera distinta a como funciona después de realizadas las ceremonias y ritos que hemos agrupado en sentido amplio bajo esta rúbrica. La engañosa idea de que las imágenes actúan sólo una vez que han sido consagradas quizá se deba al hecho de que entonces puede parecer que obran de maneras etnográficamente más interesantes o espectaculares. Así pues, ¿qué importancia tiene la consagración para un estudio como éste y cómo relacionarla —si ello es posible— con el papel que desempeñan las reliquias y con las respuestas que éstas en particular pueden evocar?

Una vez más, son útiles las investigaciones de Gadamer en el nivel ontológico de las obras de arte. Si bien nuestro interés tiene que ver menos con las «obras de arte» que con las imágenes en general, sus observaciones son pertinentes porque establecen una distinción entre signos naturales y signos artificiales. Este autor subraya que las obras de arte (a diferencia de los símbolos naturales) no deben su significado real a ninguna institución como la consagración. «El acto público de la consagración o desvelamiento, que le asigna un propósito, no le confiere su significado. Más bien es ya una estructura con una función significativa propia, como una representación pictórica o no pictórica, antes de que le sea dada su función de obra conmemorativa»⁵⁴. Aunque, como hemos visto, la consagración no se limita en modo alguno a asignar un pro-

⁵³ Encontramos gran profusión de imágenes peripatéticas en las guías bizantinas (similares a *Parastaseis Syntomoi chronikai*) y en las grandes compilaciones medievales de leyendas de milagros (como las de Cesáreo de Heisterbach y Gautier de Coinci), así como en todos los poemas etiológicos acerca de imágenes de centros de peregrinación —que discutiremos en los capítulos 6 y 11.

⁵⁴ Gadamer, 1975, pág. 137.

⁴⁹ El comentarista moderno reflexiona inmediatamente sobre el fragmento de la siguiente manera: «Difícilmente podríamos hallar una confirmación más explícita de la existencia en el siglo xii de relicarios modelados como imágenes de la Virgen y el Niño»; pero observa asimismo que «es curioso que se haya olvidado completamente la presencia de reliquias en la estatua de Vézelay... El fragmento demuestra que por los años 1160 las estatuas de María no eran siempre relicarios» (Forsyth, págs. 34-5). El interrogante que queda pendiente es precisamente el que se ha planteado, a saber: ¿Era preciso que llevaran reliquias para poder hacer milagros?

⁵⁰ Gombrich, 1966-67, pág. 25.

⁵¹ El hecho de que existan, por supuesto, algunas imágenes que puedan considerarse reliquias (por haber estado en contacto directo con una divinidad o con un santo, por ejemplo) no debe contemplarse como un aspecto problemático. En cierto sentido, constituyen una combinación de las dos posibilidades y, por tanto, carecen de una importancia heurística especial en este contexto.

⁵² Forsyth, 1972, pág. 80 (la cursiva es mía). La insistencia de Forsyth en el aspecto legitimador de la incorporación de reliquias es una forma de impugnar las posturas que asocian el resurgir de la escultura medieval con el uso de estas esculturas como elementos litúrgicos, en el sentido más amplio de la palabra, o como relicarios. Véase H. Keller, «Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in der ottonischen Zeit», *Festschrift für Hans Jantzen*, Berlin, 1951, págs. 71-90, así como las numerosas obras citadas por Forsyth en las págs. 79-82. Véase el argumento que asocia el auge del culto a las reliquias con el culto a las imágenes en el siglo vi, en Grabar, [1946] 1972, 2, 343-52.

pósito a la imagen, y aunque «significado» es aquí un término demasiado amplio y «significante» demasiado estrecho, lo que Gadamer hace es otorgar prioridad filosófica y cronológica a la etapa de pre-consagración de la obra de arte (y, *mutatis mutandis*, de toda imagen con forma de figura o cualquier otra forma). Su hincapié en la función significante de cualquier representación antes de ser consagrada es decisiva para resolver un problema central que muy probablemente se presentará en toda discusión que postule para las imágenes unas funciones que van más allá de su naturaleza puramente material, y que está relacionado con respuestas no solamente basadas en las cualidades estéticas o visuales de tales imágenes. ¿Hay alguna diferencia entre las respuestas a imágenes milagrosas, por ejemplo, y las respuestas a las reliquias? ¿No podría decirse que sería mejor analizar las respuestas a la reliquias como respuestas a las imágenes? ¿No sería posible afirmar que la gente no responde de manera diferente, al menos en un sentido fundamental, a una imagen que se cree que obra milagros a como responde ante una reliquia que haga lo mismo? Quienes defienden el caso de la similitud insistirían en que todas las imágenes en las que se han insertado reliquias funcionan porque éstas funcionan y han estado en contacto íntimo con lo que se consideraba (o ha llegado a considerarse después) divino. El argumento de Gadamer aún esclarece más la distinción entre reliquia e imagen. Las imágenes funcionan de diversas maneras precisamente porque tienen una forma definida, que puede ser la de la figura humana. Ésta es la razón por la que la operatividad aparentemente sobrenatural de las imágenes constituye un tema distinto del tema de cómo funcionan las reliquias, si bien ambos problemas se relacionan evidentemente.

Mucho se ha debatido sobre el papel de las reliquias en la génesis de las primeras imágenes cristianas y ha sido André Grabar el más destacado exponente de la teoría de que el culto a las reliquias fue el responsable directo del nacimiento del culto a las imágenes en el siglo VI⁵⁵. Sea cual sea la posición que uno adopte, ya debe estar claro que no es posible ver los orígenes de las imágenes con forma humana y el culto a ellas sólo a la luz del culto a las reliquias. Es precisamente la forma humana de las imágenes el aspecto que las distingue de las reliquias *tout court*, por lo que las respuestas a cada grupo deben basarse en esta diferencia fundamental en su ontología. Quizá todo esto sea demasiado obvio, pero es necesario insistir en ello debido a la facilidad y a la frecuencia con que se asumen las cualidades «mágicas» de las reliquias e imágenes. De hecho, las prácticas de consagración señalan las diferencias. Pocas, si es que algunas, reliquias han de consagrarse para volverlas eficaces, mientras que son muchas las imágenes que se consagran, al menos para hacer que funcionen de un determinado modo en particular. Esto no es negar que las imágenes funcionen en niveles distintos antes de la consagración. Es simplemente decir que con las reliquias son pocas, por decirlo así, las opciones que hay sobre cómo funcionan; en cambio, si se puede elegir en el caso de las imágenes. Su operatividad puede disminuir o alterarse, y esa posibilidad depende por completo de su naturaleza ontológica única. Esta naturaleza en modo alguno es equivalente a la de las reliquias, ni siquiera en los pocos casos en que una imagen es en sí misma una reliquia.

Ahora puede parecer que nuestra discusión ha tomado un rumbo sorprendente e

inesperado. Comenzó sugiriendo que la consagración y, a veces, el acto relacionado con ella de insertar reliquias en las imágenes las hacía funcionar, y ahora concluimos que, hablando con rigor, no es esto lo que sucede. Todas las imágenes tienen una función significante y significativa anterior a la institucionalización por medio de la consagración o cualquier otro rito. Pero la consagración constituye un tema fundamental dada la frecuencia con que acompaña a la activación de las imágenes y, por ello mismo, pone de manifiesto la potencialidad de todas las imágenes. Las imágenes funcionan *porque* están consagradas pero, al mismo tiempo, funcionan *antes* de estarlo. Pueden operar de maneras distintas y en distintos niveles y la respuesta a ellas puede depender, en el primer caso, de la percepción de cualidades puramente estéticas y, en el segundo, de cualidades aparentemente sobrenaturales. De cualquier manera, el fenómeno de la consagración demuestra plenamente el potencial de todas las imágenes; lo activa y lo vuelve real. Hemos estudiado la consagración porque aún necesitamos buscar, en el caso de las imágenes que nos rodean, sus equivalentes modernos.

⁵⁵ Véase especialmente Grabar, [1946] 1972, 2, 343-52.

Imagen y peregrinación

Durante miles de años, las peregrinaciones han constituido un haz de prácticas en torno a deseos centrales en la vida de las personas. «Peregrinación» es desde luego un término vago que incluye una amplia gama de fenómenos y prácticas diversas y con el que, en general, ya no estamos íntimamente familiarizados. Si acaso, lo conocemos sólo en su acepción más indefinida de realizar largos viajes con el fin de visitar al enfermo querido o distinguido, o ver determinadas obras de arte. Sin embargo, las peregrinaciones fueron otrora fenómenos tan extendidos cronológica, geográfica y culturalmente que no podemos relegarlas al nivel del folclore (como podríamos sentirnos tentados a hacer considerando las de la época actual) ni verlas simplemente como acciones periféricas, idiosincrásicas u oscuras. Aun cuando muchas de las prácticas se hayan extinguido, no son sólo parte de cosmologías muertas, tan encerradas en el pasado que sólo merezcan estudiarse por su interés intrínseco o por el lugar que ocupan en una tradición cultural que acaba en nosotros¹.

En inglés, el libro moderno más lúcido sobre el tema observa con acierto (aunque también con alguna torpeza) que las peregrinaciones han «compartido la falta de atención generalizada hacia los fenómenos liminares y marginales del proceso social y de la dinámica cultural por parte de quienes se empeñan en describir los hechos ordenadamente institucionalizados o establecer la historicidad de los acontecimientos prestigiosos nunca repetidos»². Pero los fenómenos de peregrinación no son ni prestigiosos ni únicos, y vuelven a aparecer en formas y con pautas significativamente similares. Cuando menos, son paradigmáticos. Nos dan información sobre nosotros mismos y

¹ La mejor guía de la historia y el análisis del fenómeno de las peregrinaciones en el Occidente cristiano son los excelentes ensayos e información bibliográfica de Kriss-Rettenbeck y Möhler, 1984. De menor utilidad es el estudio publicado por L. Sartori, *Pellegrinaggio e religiosità popolare*, Atti del convegno di studio organizzato dal Santuario di Santa Rita, Cascia, 1981 (Padua, 1983).

² Turner y Turner, 1978, pág. 1.

sobre el modo en que nos las habemos con aspiraciones y expectativas que, estamos convencidos, no pueden satisfacerse plenamente por ningún medio en la tierra, y además arrojan luz sobre la naturaleza del papel mediador que otorgamos a las imágenes en el proceso de logro de esa satisfacción. En otras palabras, aportan testimonios aún más fehacientes de cómo, en todas las religiones, funcionan las imágenes y de lo que éstas son capaces de hacer.

Son muchas indudablemente las personas que emprenden una peregrinación debido a la presión social, porque todo el mundo lo hace o porque ofrece ventajosas estructuras para pasar unas vacaciones y divertirse. Pero un elemento clave en toda peregrinación es la esperanza. El centro de todas ellas es el santuario. A menudo hay santuarios intermedios a lo largo del camino, pero su función es acelerar el pulso de la esperanza y de la emoción concentrada, que se expresa y exterioriza en el último santuario. Los viajes se inician con la expectativa, por débil y subliminal que ésta sea, de obtener un beneficio físico o espiritual, u obedeciendo a la tentativa de satisfacer la necesidad de una ayuda que es imposible obtener en la tierra³. Pero también pueden realizarse con el fin de dar las gracias en una u otra forma por las oraciones escuchadas o los beneficios recibidos. En cualquier caso, el punto de enfoque de tal viaje es el santuario; y aquí, como en todas las demás etapas de este complejo proceso de manifestación de esperanza, deseo y gratitud, es la imagen el elemento central, la imagen vista como eficaz y tratada como si pudiera seguir siéndolo trascendentalmente por toda la eternidad. Viajamos hasta la pintura o la escultura; nos detenemos ante ellas en el camino; erigimos otras nuevas y de regreso nos llevamos copias y recuerdos. Estas imágenes obran milagros y dejan constancia de ellos; median entre nosotros y lo sobrenatural, y graban en nuestras mentes el recuerdo de la experiencia. En todas las etapas es indispensable la imagen, con toda su variedad. Está la imagen que se venera en el santuario, muchas veces *acheiropoietica* (llegó del cielo; no fue hecha por ningún ser humano) o por lo menos arcaica. A veces es reciente; siempre está adornada. A lo largo del camino están las imágenes más sencillas, amarradas a estacas o árboles; luego vienen las imágenes votivas mediante las que se expresa el agradecimiento y, por último, los *souvenirs* que compramos y nos llevamos a casa; se encontrarán ejemplos de cada una de estas variantes en las ilustraciones de este y el próximo capítulo. Ninguna definición de lo que significa peregrinación, ese fenómeno vasto y desigual, puede dejar de incluirlas a todas. Son parte de su esencia; sin ellas, tal intento de definición es débil, o fracasa. A lo largo de este capítulo no sólo nos ocuparemos de la imagen central de la peregrinación: de cómo funciona y se la hace funcionar, cómo se consagra y se instala en el esplendor de sus santuarios; sino que también veremos cómo funcionan las imágenes menores, si de manera similar o distinta, con eficacia mayor o menor que aquélla; y, por último, el

³ Existe además una categoría de peregrinaciones que se ven apenas afectadas por lo dicho en los dos últimos párrafos; aunque incluso en ellas el factor de esperanza sea muy fuerte y se va consolidando con el tiempo. Me refiero a las peregrinaciones impuestas por disposiciones judiciales y a la gran clase de lo que en ocasiones se denominan peregrinaciones penitenciarias. En Sumption (1975, págs. 98-113) encontramos un buen esbozo al respecto; pero véanse también los excelentes detalles en J. van Herwaarden, *Opgelodge Bedevaarten: Een studie over de Praktijk van Opleggen van Bedevaarten, met name in de stedelijke Rechtpraktijk in de Nederlanden gedurende de late middeleeuwen, ca. 1300-ca. 1500*, Assen y Amsterdam, 1978; y un estudio general sobre los aspectos jurídicos de las peregrinaciones en L. Carlen, «Wallfahrt und Recht», en Kriss-Rettenbeck y Mohler, 1984, págs. 87-100.



33. Albrecht Altdorfer, la *Schöne Maria* de Ratisbona (h. 1519-1522). Ratisbona, Kunstsammlungen des Bistums Regensburg, como préstamo de la Colegiata de St. Johann.

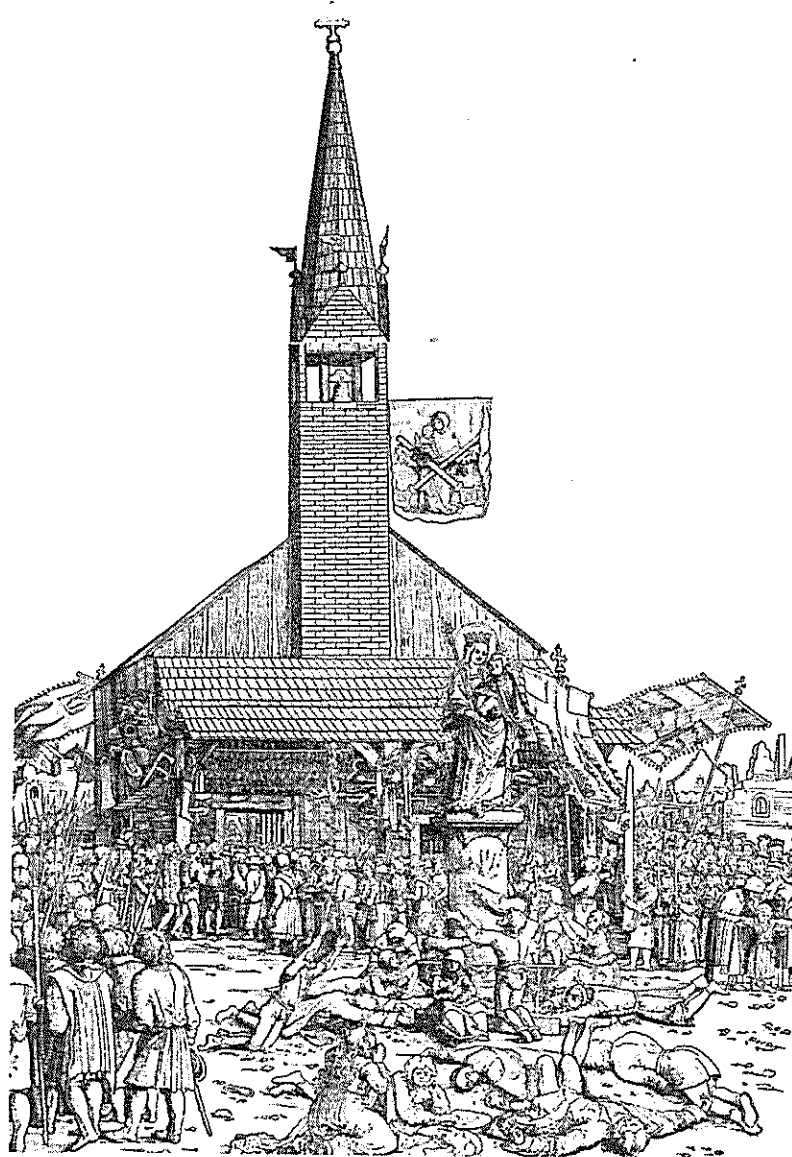
grado hasta el cual su eficacia puede depender de la relación física o visual que guarden con la imagen central o arquetipo instalado en el santuario.

I

El 21 de febrero de 1519, «la ciudad de Ratisbona, después de algún tiempo intentándolo, expulsó a su numerosa y próspera comunidad de judíos. Arrasaron la sinagoga hasta dejarla convertida en ruinas y destruyeron el cementerio judío. Mientras derribaba la sinagoga, un obrero resultó gravemente lesionado, pero se recuperó milagrosamente; el milagro alentó la contribución de donativos para levantar en ese mismo terreno una capilla consagrada a la Virgen»⁴. A continuación, llevaron una copia del ya milagroso retrato de la Virgen atribuido a San Lucas que estaba en la Alte Kapelle y lo colocaron sobre un altar de mármol⁵. Rápidamente se comisionó a Albrecht

⁴ Este fragmento, así como todas las citas acerca del santuario y la peregrinación de Ratisbona, proceden del relato maravillosamente mordaz de Baxandall, 1980, págs. 83-84.

⁵ Se ha discutido largo y tendido sobre qué imagen se colocó en 1519 en el altar de mármol; para una visión general y fuentes bibliográficas, véase Hubel, 1977, págs. 209-19.



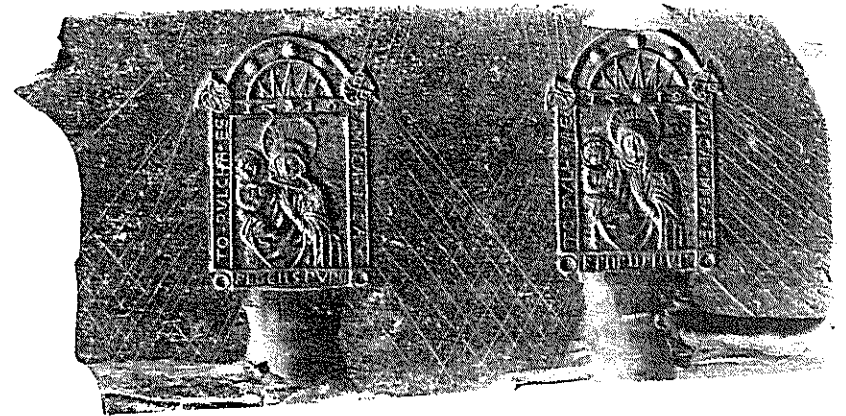
34. Michael Ostendorfer, *Peregrinación a la iglesia nueva de Ratisbona* (grabado en madera; h. 1519; Passavant III, 312.13).

Altdorfer para que pintara más copias (cfr. figs. 33, 77, 78). También se colocó en el exterior, sobre una columna, una estatua de la misma Virgen realizada por Erhard Heydenreich, el maestro de obras de la catedral (en el hermoso grabado de Michael Ostendorfer conmemorativo de este acontecimiento [fig. 34], se muestran los restos abandonados de la antes bella sinagoga en el lado derecho)⁶. Antes de que finalizase 1519, más de 50.000 personas habían visitado ya la *Schöne Maria* de Ratisbona, pues ambas imágenes habían comenzado a obrar milagros⁷:

Por ejemplo, las prendas o paños que tocasen la estatua eran especialmente buenos para curar al ganado enfermo. El 1 de junio, el papa León X emitió una bula por la que se concedían cien días de indulgencia a las peregrinaciones adecuadamente conducidas a esta capilla. En 1520 las visitas al lugar se habían convertido en uno de esos movimientos irracionales e incontrolados que tanto preocupaban a los clérigos de entonces. Por miles llegaban los peregrinos, a menudo pueblos enteros; algunos iban desnudos, otros preferían ir de rodillas; aumentaron las visiones y los hechos milagrosos... las multitudes bailaban profiriendo gritos en torno a la estatua⁸.

Aunque no parecen existir dudas sobre el hecho de que la peregrinación a Ratisbona fue en gran parte una manipulación, iniciada por un sacerdote antisemita, lo cierto es que «las imágenes eran un punto de confluencia y una confirmación de los milagros realizados». Al igual que en otras innumerables ocasiones, la peregrinación tiene su origen en una imagen que obra milagros o que recibe manifestaciones de gratitud por alguna acción aparentemente milagrosa. La imagen, milagrosa o no en su origen, es

35. Moldes para sacar reproducciones distintas de la *Schöne Maria* de Ratisbona (pizarra; 1519). Munich, Bayerisches Nationalmuseum.



⁶ La sinagoga también aparece en los conmovedores grabados que realizó Altdorfer de su interior (B. 63-64).

⁷ Véase en Köster, 1984, pág. 206 una discusión acerca de la *Schöne Maria* y otras figuras reveladoras.

⁸ Baxandall, 1980, pág. 84.

colocada en un marco apropiado y más elevado; continúa realizando milagros; el pueblo la venera apasionadamente, tanto a ella como a sus copias; se hacen nuevas copias y se las llevan consigo a sus lugares de origen, o las levantan en cualquier otra parte; en ellas depositan cada vez más personas sus esperanzas; y testimonian su agradecimiento por los nuevos favores recibidos llevando al santuario todavía más imágenes, de una clase que examinaremos después. En el primer año de peregrinaciones multitudinarias a Ratisbona, un contemporáneo escribió que no había copias suficientes para que todos los peregrinos pudieran llevarse una y que muchas personas gritaron y lloraron por tener que regresar con las manos vacías⁹. Al año siguiente, documentos que han sobrevivido hasta nuestros días dan fe de la fabricación de 109.108 reproducciones en arcilla y otras 9.763 en plata en las que puede verse, en relieve, la ornacina y la imagen de la Virgen (cfr. fig. 35)¹⁰. Tales figuras son típicas en los grandes santuarios de Europa, sobre todo en los de Baviera e Italia¹¹.

Colocar la imagen en un santuario, engalanarla y multiplicarla: acciones todas que se ilustran en el grabado de Michael Ostendorfer de 1519-1521, el cual muestra la peregrinación y la adoración de la *Schöne Maria* (fig. 34). Representaciones de la milagrosa imagen figuran al menos cuatro veces en esta escena: primero, la imagen real en lo profundo de la iglesia; luego la estatua en primer plano; después, en el enorme estandarte colgado de la torre; y por último en la bandera que ondea en el costado izquierdo de la iglesia. Al fondo y en los lados, una gran masa de peregrinos se alinea para penetrar en la iglesia de madera mientras, en primer término, tiene lugar una escena delirante de devoción y súplicas ante la estatua, a la cual se le encienden cada vez más velas. De los aleros de la iglesia penden innumerables objetos votivos, incluidos piernas, brazos y utensilios de trabajo. Toda la escena transmite la vívida sensación de la fuerza y el alcance extraordinarios que tiene el poder de la imagen de la capilla y del impulso a elaborar copias de ella. Aun cuando la imagen misma está escondida en la misteriosa profundidad del santuario, no queda ninguna duda sobre su poderosa presencia: las copias por sí solas dan un clamoroso testimonio de ello.

Completamente diferente del drama representado en el grabado de Ostendorfer es el genial acontecimiento retratado en la pintura de Gaetano Gigante *La fiesta de la Virgen del Arco*, de 1825 (fig. 36), uno de los numerosos cuadros del siglo XIX que muestran las festividades relacionadas con la capilla situada en el lujoso santuario del mismo nombre que se halla en el camino entre Nápoles y el Vesubio. Los orígenes del culto y veneración de esta poco atractiva imagen (que no es tal en absoluto para sus devotos) se caracterizan por la oscuridad y escasez de datos. Los más antiguos hablan de su colo-

cación en una simple *edicola* [especie de quiosco pequeño] del siglo XV al lado del camino; y el primer milagro que se supone que realizó es éste: un joven perdió un partido de pelota y, furioso, arrojó el balón contra la pequeña capilla. Golpeó a la Virgen en el rostro y (al igual que otras miles de imágenes como ésta) la imagen sangró instantánea y copiosamente. Nunca sabremos si la historia surgió debido sólo a la vieja deformación que aún puede verse en la mejilla izquierda de la Virgen.

Se dice que esto ocurrió el Lunes Santo de 1450 (algunas fuentes dan una fecha tan tardía ya como la del año 1500). A partir de entonces la gente se agolpó para ver la imagen milagrosa, que luego colocaron en una modesta iglesia. El siguiente milagro de importancia tuvo lugar en 1589-1590. Unos años antes, una mujer llamada Aurelia del Prete, notoriamente fea y blasfema, había ofrecido a la Virgen unas piernas votivas, hechas de cera, para agradecerle que la hubiese curado de la rotura de una de las suyas. Unos años después su marido cayó enfermo y, en la Semana Santa de 1589, la mujer le llevó también algunas ofrendas votivas para que lo sanara, al tiempo que regresaba a casa con algunos cerdos. Como era habitual en aquellas fechas, una gran multitud de personas se reunió en la capilla, los cerdos se asustaron y escaparon lejos. La malvada y blasfema Aurelia, profiriendo maldiciones contra la Virgen, arrojó al suelo las ofrendas votivas, las cuales se rompieron. Su marido le advirtió del riesgo que suponía blasfemar, pero de nada sirvió. Exactamente un año después, en la noche del domingo al lunes de Pascua, ella perdió las piernas; simplemente se separaron de su cuerpo¹². Así son los milagros y prodigios asociados a muchas capillas y santuarios de toda Europa, si bien algunas historias son más alegres que ésta.

A finales del siglo XVII se construyó un lujoso santuario para la Virgen del Arco, aumentó el número de milagros a ella atribuidos y también, año tras año, el de los peregrinos que acudían al lugar. En los albores del siglo XIX, y quizá durante un considerable periodo anterior, las peregrinaciones adoptaron un carácter decididamente informal. Los motivos para acudir a la imagen parecieron basarse menos en la fe de lo que se podía conseguir que en las posibilidades que ofrecía el lugar para la relajación y reunión social en el campo, como se deduce de los cuadros de Gigante y de su contemporáneo Leopold Robert¹³. No obstante, siempre debemos tener en cuenta la memoria popular y los recuerdos del pueblo sencillo, por difusos o atenuados que sean, sobre los prodigios que la Virgen del Arco —o más bien la Virgen que actuaba a través de ella— podía hacer. En este siglo, y de nuevo en los años más recientes, sus poderes para salvar de enfermedades y desastres han hecho que aumente sobremanera la producción de imágenes votivas, y hasta el santuario mismo se ha convertido en un gran almacén de ofrendas votivas de Italia, si no de toda Europa¹⁴.

A primera vista, el cuadro de Gigante quizá no haga sino ilustrar los aspectos del

⁹ Véase Köster, 1984, pág. 206. El mejor relato general sobre estos aspectos es el suministrado por Hubel, 1977, págs. 199-237, con buenas ilustraciones y referencias.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 207. Véanse más detalles acerca de los símbolos de Ratisbona en W. Schratz, «Die Wallfahrtszeichen zur Schönen Maria Regensburg und die sonstigen Regensburger Marienmünzen», *Mitteilungen der Bayerischen Numismatischen Gesellschaft*, 6 (1887), 41-75. El trabajo de Köster (1984) titulado «Mittelalterlicher Pilgerzeichen», ofrece un resumen muy útil y actualizado de este importante tema. Para más ejemplos de símbolos e insignias, véase el catálogo *Wallfahrt kennt keine Grenzen*, págs. 41-51, con ilustraciones (números de catálogo 38-58) y otros ejemplos *passim*. Aparte de las ilustraciones que incluyen, las destacadas páginas con insignias de peregrinaciones de los Libros de Horas del siglo XV merecen ser analizadas en mayor profundidad.

¹¹ Sobre los exvotos, véase capítulo 7 y más figuras en la sección III del presente capítulo.

¹² Es digno de señalar el auge que la literatura acerca de la historia y del culto del santuario de la Virgen del Arco ha experimentado en los últimos años; encontramos un buen resumen en la guía local de P. Raimondo Sorrentino, O.P., *La Madonna dell'Arco: Storia dell'immagine e del suo santuario*, 5.^a ed., Nápoles, 1985 (1.^a ed., 1931). También son abundantes los ejemplos en obras más antiguas, que además suelen ser bastante entretenidos.

¹³ Por ejemplo, el cuadro *Peregrinos regresando de la fiesta de la Virgen del Arco*, 1827, en el Louvre.

¹⁴ Véase, por ejemplo, P. Toschi y R. Penna, *Le tavolette votive del Madonna dell'Arco* (Nápoles, 1971) y A. E. Giardino y M. Rak, *Per grazia ricevuta: Le tavolette dipinte ex voto per la Madonna dell'Arco* (Nápoles, 1983).

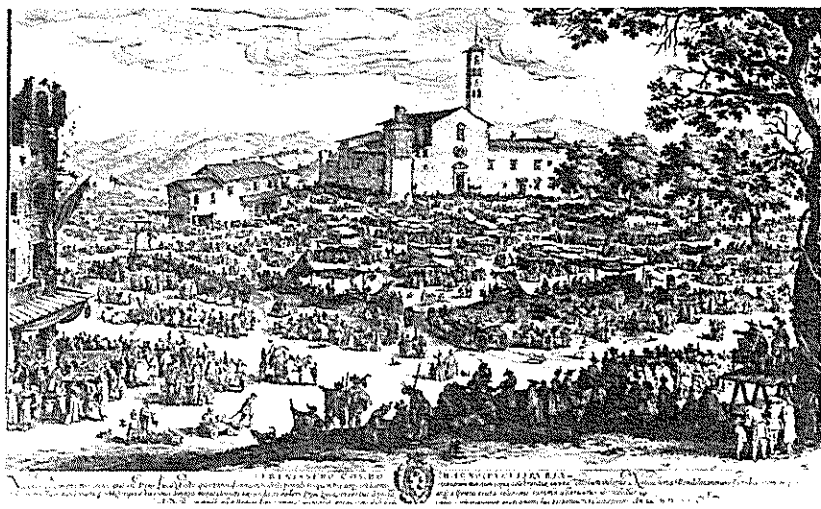


36. Gaetano Gigante, *La fiesta de la Virgen del Arco* (1825). Nápoles, Museo Nazionale di San Martino, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli.

proceso y agrupamiento social en los que muchos han buscado las razones para la supervivencia de las prácticas de la peregrinación. Sin embargo, dirige al mismo tiempo nuestra atención hacia algo igualmente importante. A la derecha, un afanoso vendedor de estampas populares levanta en alto dos de sus artículos en venta; se ven otros en el suelo, junto a la caja en que está sentado. Son grabados que muestran la imagen milagrosa que hay en la iglesia, o los milagros que ella ha realizado, o bien otros temas relacionados con la Virgen, siempre de naturaleza edificante¹⁵. A la izquierda, bajo la sombra de un árbol, un joven de pie sobre un improvisado podio expone, al parecer, las virtudes y milagros de la propia Virgen del Arco, pues señala con su vara la primera de las dieciséis escenas que rodean al cuadro grande de la Virgen que está colgado detrás de él. Lo cierto es que, mientras son pocas las personas que atienden a sus pala-

¹⁵ Un entusiasmo comercial similar es el que demuestran los vendedores de estampas devocionales populares basadas en los aguafuertes y grabados de Annibale Carracci, llamados *Arti di Bologna*, publicados en 1646, 1740 y 1776, así como los de G. M. Mitelli de 1660.

bras, el resto de los participantes, con un aire elegantemente romántico, continúa con sus diversiones. Es de suponer que fue justamente esta modalidad de conductas campestres la principal motivación de Gigante para pintar el cuadro, más que el deseo de dejar constancia del poder de atracción que tenían la imagen y el santuario; no obstante, es precisamente dicho poder lo que, pese a toda su informalidad, demuestra este cuadro. Aunque sintamos que la indiferencia general ante las imágenes constituye un claro testimonio no de su importancia sino de su relativa insignificancia, es preciso ser cautos, lo mismo en lo referente a las peregrinaciones que a cualquier otro asunto de la vida. El hecho de que algunas personas no presten atención a las imágenes, pasen de largo ante ellas o se muestren indiferentes en general, no nos libera por sí solo de la tarea de prestar oídos a quienes no hacen nada de eso: ¡bueno sería el análisis de la respuesta que sólo se ocupara de los estados mentales de quienes sí se concentran! Independientemente del caso, parece irrefutable que sin imágenes, sin la imagen central, ocasiones como la representada por Gigante habrían sido algo completamente distinto: no son ferias campestres únicamente. El proceso social está ligado de la forma más elemental a la imagen arquetípica y sus derivaciones. Sin la Virgen del Arco tampoco habría existido ninguno de los grabados o cuadros que presentamos aquí; ni tampoco,



37. Jacques Callot, *La feria de Impruneta* (aguafuerte; 1620; Lieure 478).

en modo alguno, la abundancia de formas y pautas de conducta que tanto dependen de su presencia¹⁶.

Exactamente lo mismo se puede decir de los numerosos casos en que la imagen parece retroceder casi por completo al último plano y la conducta festiva es incluso más expansiva y dominante, como en el aguafuerte de Callot *La feria de Impruneta*, grandioso e incomparablemente detallado (fig. 37). La Virgen de Impruneta, cuyo santuario se ubica a sólo diez kilómetros de Florencia, cobró fama principalmente por su poder para detener las lluvias en caso necesario, pero asimismo por conducir a los florentinos a la victoria en el campo de batalla y por ayudar en problemas como los de las epidemias¹⁷. Al igual que muchas otras imágenes parecidas, a la Virgen la mantenían por lo general oculta de la vista del público y sólo la sacaban en días especiales, en los que el hecho mismo de exponerla ante todos (con su mezcla de contención y sorpresa) liberaba el potencial para las numerosas y variadas actividades que se presenciaban en el lugar. ¡Y qué cosas no podía lograr esta Virgen: traer las lluvias, acabar con la peste, hacer que se firmaran acuerdos entre los estados, pedir la paz, e incluso más de una vez inspiró en el gobierno la idea de enmendar el curso de la política! Durante el siglo xv sus poderes y acciones parecieron innegables, todo el mundo las daba por ciertas¹⁸. Sin

¹⁶ Tampoco habrían existido las múltiples representaciones convencionales de la imagen, que se convirtieron en un aspecto fundamental del culto.

¹⁷ Acerca de la Virgen de Impruneta y de las actitudes ante ella, véase el excelente trabajo de Trexler, 1972. El trabajo de Trexler tiene la ventaja de presentar el culto en el contexto más amplio de la actitud imperante en el Quattrocento con respecto a las imágenes y aborda, así, algunos de los principales temas del presente libro.

¹⁸ La frase es de Trexler, 1972, pág. 14.



38. Basado en *La Feria del día de San Jorge*, de Bruegel (aguafuerte y grabado; h. 1560-1570; Leeb 52).

embargo, pese a su potencial extraordinario y su eficacia repetidamente demostrada, la imagen se perdía por completo, como vemos en la obra de Callot, olvidada en medio de la vasta y agitada multitud. Parte del atractivo de este aguafuerte consiste en que nos hace buscar la diminuta imagen, que se halla delante de la iglesia, muy al fondo de la escena. De modo parecido hemos de esforzarnos para descubrir en *La feria del día de San Jorge* (fig. 38), de Bruegel, la imagen venerada que llevan en procesión, motivo por el cual la conducta de los personajes pintados en primer plano parece tanto más alejada del tema y de la imagen. En esta clase de representaciones, los recursos del arte se reúnen con las azarosas manifestaciones del hábito social; y así continúa ocurriendo todavía, como se ve, por ejemplo, en las fotografías de las multitudinarias congregaciones en Fátima (fig. 39). Lo que causa sorpresa es la conducta colectiva, con toda su tremenda gama de variaciones; pero ni la más mínima conducta de las masas como ésta de la que hablamos podría presentarse de forma benigna y expectante (sobre todo en Fátima, más que en Impruneta) de no ser por la imagen, encuadrada a veces de manera espléndida y con frecuencia deliberadamente sorprendente. En ninguna de estas representaciones vemos mucho, si es que vemos algo, de la veneración por la imagen que motiva la peregrinación; pero es precisamente esta supresión, la reducción de un acto tan cargado de sentido a una aparente insignificancia, lo que aporta la mejor prueba del poder que tiene la imagen y de la carga de significados que en última instancia conlleva por muy remotamente que sea.

¿Importa entonces el aspecto exterior de las imágenes? Por sí sólo, el hecho de que hombres y mujeres opten por ir a determinados santuarios o capillas (en vez de ir a cualquier otro que sea antiguo) casi no justifica una respuesta afirmativa: hay además

de éste demasiados factores que intervienen (los placeres del camino, por ejemplo)¹⁹. Naturalmente puede ocurrir que los peregrinos realicen un esfuerzo especial con tal de ver la imagen en un determinado santuario; pero esto puede deberse a la fama de la imagen o al hecho de que ellos quieran confirmación de que han estado allí, no a que haya ninguna relación visible entre la apariencia exterior y la eficacia. Por otro lado, puede que los peregrinos queden tan impresionados por la imagen que se llenen de renovada fe en lo que ella puede hacer. El problema se enreda todavía más con esta pregunta relacionada con lo anterior: ¿cuál es el papel de la consagración —si es que tiene alguno— en lo que respecta, sobre todo, a la activación de la imagen? El caso de la peregrinación a Ratisbona ilustra diversos aspectos de tales problemas. Para empezar, no estamos plenamente seguros de si el milagro original se atribuyó a la pintura encargada a Altdorfer o, lo más probable, a una imagen anterior a la cual reemplazó. No obstante, probablemente fue al lienzo de Altdorfer (fig. 33) al que se asignó la importancia central; y el encargo (de lo que sólo es una versión, aunque espléndida, de una pintura de Santa María Maggiore en Roma) fue para un artista reconocido, cuya categoría canónica estaba ya entonces asegurada. No hay dudas de que en 1519, en Ratisbona, hubo muestras de considerable preocupación por la rotunda calidad artística de la imagen principal. Que esto hiciera que con el tiempo la imagen se considerase más eficaz no puede afirmarse con certeza. A mi parecer, sí fue esto efectivamente lo que ocurrió, y sin duda las autoridades que encargaron el trabajo debieron pensarlo también (aun cuando sus motivos tuvieron asimismo algo que ver con la idea de glorificar a la Virgen mostrando de ella una imagen gloriosa). Y dado que no se podía partir de cero pero sí lograr que un buen artista hiciera el cuadro, siempre era posible adornar la antigua imagen para hacerla más atractiva o rodearla de esplendor.

Las imágenes objeto de peregrinaciones dan en general la impresión de ser bastante toscas y rudimentarias; no obstante, la preocupación evidente en todos los casos es



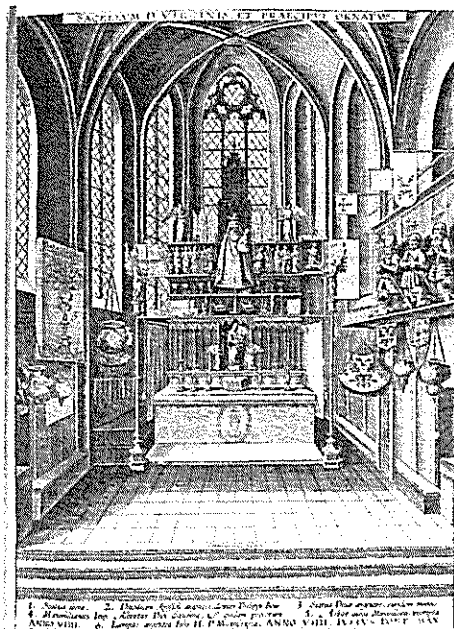
39. Masas de peregrinos en Fátima (h. 1980).

¹⁹ Los vínculos que pueden existir entre estos aspectos y los factores religiosos se ponen claramente de manifiesto en el caso de la incomparable ubicación de los *sacri monti* del norte de Italia (véase cap. 9 *infra*).

asegurar que estéticamente tengan características propias que las distingan de las demás, estén adornadas y colocadas en un marco especial. Nadie que haya estado en Loreto, por ejemplo, podría dudar de esto. La imagen simple pero inesperadamente milagrosa que está en una esquina de la calle, es trasladada y colocada en algún lugar bonito y sagrado. Sin tales procesos, es patente que las imágenes no habrían podido continuar obrando milagros. O, cuando menos, habrían sido infinitamente menos eficaces. Ahora esto podría parecer paradójico. Después de todo, la mayor parte de estas imágenes eran tenidas por milagrosas desde su origen; eran ontológicamente sobrenaturales. Eran milagrosas desde el comienzo, así que ¿por qué razón no habrían de continuar realizando milagros? No parecía necesario el hecho de elevarlas regularmente, adornarlas ni colocarlas en un santuario (como se ve en las figs. 40 o 54) para que realizaran lo que, después de todo, era natural en ellas. O bien obraban milagros debido a su origen milagroso, o bien el origen milagroso que se les atribuía era un modo racional, conveniente y convencional de explicar unos poderes que sobrepasaban los de la fabricación normal.

Éstas son las paradojas que nos presenta la enorme abundancia de imágenes *acheiropoietas*, las que no se cree que han sido hechas por mano de hombre. Basta pensar en la profusión de las que surgieron *ex nihilo*, como la hallada impresa en la *tilma* náhuatl antes de convertirse en la Virgen de Guadalupe; o aun en la pintura de Santo Domingo que la propia Virgen llevó al monasterio de Soriano en 1530 (cfr. figs. 41 y 42)²⁰. Después están los centenares de imágenes que se dice que fueron pintadas —o incluso grabadas— por San Lucas; las que fueron transportadas por el aire, las originadas de manera espontánea, y así sucesivamente *ad infinitum*. ¿Podríamos decir que las imágenes de aspecto tosco o simple —por ejemplo las Virgenes de Loreto, de Rocamadour, de Hal o de Montaigne— obran prodigios sólo debido al esplendor de las capillas en que están albergadas? Aparentemente, no. Basta leer las abundantes narraciones, a menudo contemporáneas de su descubrimiento, en las que se relata cómo actúan cuando todavía se hallan en el frío exterior, colgadas de un árbol o patéticamente pintadas en alguna pobre esquina callejera. Actúan antes de ser colocadas en los lujosos y elevados santuarios que luego les fueron dedicados. La gente acude en masa a verlas; como resultado de la popularidad que adquieren, se generan sustanciosas ganancias. Independen-

²⁰ Juan Diego, el náhuatl converso, llevó su manto lleno de rosas (recogidas especialmente a petición de la Virgen) ante el escéptico obispo de la localidad. Cuando lo abrió, las rosas se desparramaron y se descubrió el *tilma* inexplicablemente grabado con la imagen de Nuestra Señora. Se colocó entonces en un santuario y se convirtió en Nuestra Señora de Guadalupe, la principal imagen cristiana de México. Durante la Revolución mexicana, el ejército independiente marchaba bajo su bandera contra los monárquicos, que llevaban a su vez una imagen milagrosa para que les protegiera —la «Virgen de los Remedios», bajo cuya tutela el propio Cortés conquistó México. Para más detalles sobre la compleja relación entre la Virgen de Guadalupe y otros cultos indígenas anteriores, véase Turner y Turner, 1978 (especialmente el cap. 2 acerca de las peregrinaciones mexicanas, págs. 41-104), con referencias a una extensa bibliografía al respecto. Apenas uno o dos años después del descubrimiento de la imagen en el *tilma*, los monjes dominicos de Soriano en Calabria, recibieron su *acheiropoietas* de Santo Domingo de manos de la propia Virgen quien, en compañía de la Magdalena y de Santa Catalina de Alejandría se abrió paso hasta la iglesia clausurada que allí se encontraba. Existe una útil compilación de material en A. Barilaro, O.P., *San Domenico in Soriano* (Soriano-Calabro, 1968). Así nació el milagro, el santuario dominico de Soriano adquirió una nueva condición y desde entonces fue conmemorado en los círculos dominicos españoles, de ahí el gran número de cuadros de pintores españoles sobre el tema.



40. Izquierda: Interior de la Sagrada Capilla de Hal (de J. Lipsius, *Dina Virgo Hallensis* [Amberes, 1616]).

41. Superior: La Virgen de Guadalupe.



42. Francisco de Zurbarán, *El milagro de Soriano* (h. 1626-1627). Madrid, Museo del Prado.

dientemente de la manipulación o no de que sean objeto, estas devociones y ocasiones públicas nacen de la atracción, del carisma sobrenatural, podríamos decir, de tales imágenes simples. Y así, los ingresos que generan son canalizados a ellas mismas y se les rinde homenaje ubicándolas en las capillas y marcos suntuosos que merecen. También hay consideraciones prácticas innegables tras los grandes edificios de Loreto y Montaigu, que —como cualquier otra construcción— están diseñados para controlar lo mejor posible a las multitudes que diariamente los visitan y facilitar lo más posible el acceso a ellos.

Pero ¿acaso basta con lo dicho? El tema, como he sugerido antes, no es tan sencillo. Tomemos el caso de la pintura de Altdorfer en Ratisbona (fig. 33). Considerando que es una clara derivación, no la imagen original, ¿por qué confiarla a Altdorfer? La respuesta parece obvia. Aunque sus poderes milagrosos derivan al menos en parte de los que todo el mundo asocia con su famoso arquetipo de Roma, el milagro era especial para Ratisbona. De ahí la necesidad de una imagen especial y exclusiva. Tal vez se pensó también, razonablemente, que cuanto más bella y bien hecha fuese la imagen tanto más famosa se volvería la capilla. La gente bien podría admirarla de hecho por su arte tanto como por sus otras funciones. Así comprendemos cada vez mejor por qué es necesaria la diferenciación estética —si bien no nos aproximamos mucho al problema de la relación entre la eficacia que se atribuye a la imagen y su importancia estética visible. ¿Terminaremos por aceptar que no hay diferencia entre el modo en que opera una reliquia y el modo en que actúa una representación de figura humana, y que el asunto queda zanjado por las experiencias que todo el que haya ido a Lourdes conoce? Puede que el lugar sea extremadamente comercial, con apenas nada perceptiblemente elevado o edificante en él, pero, sin embargo, su popularidad continúa y persisten los milagros²¹. El argumento volteriano podría ser éste: la fe se convierte en fe por la pura fuerza de la convención.

II

A fin de analizar más a fondo estas cuestiones hemos de considerar las imágenes secundarias: no las grandes imágenes arquetípicas de Roma sino sus copias; no las imágenes centrales de los santuarios o capillas importantes sino las pequeñas imágenes y objetos que los peregrinos y visitantes se llevan consigo. Y se las llevan, estas pinturas pequeñas, estas pequeñas reproducciones de barro, como recuerdo y para que les proporcionen consuelo. Los motivos, tratándose de las imágenes que nos llevamos de regreso a casa, pueden ser infinitos. ¿Importa entonces el aspecto que tengan? Quizá parezca que funcionan —cuando ése sea el caso— por haber estado en contacto directo con el original. ¿Los poderes que poseen son simple consecuencia del contagio? ¿es suficiente con que la imagen haya estado en contacto con el arquetipo o con algo que lo haya tocado (como ungüento)? ¿Qué decir sobre el papel de la apariencia externa en todo esto? Una vez más, podemos mantener que las versiones de la virgen de Santa Maria Maggiore sólo (o parcialmente) funcionan por su parecido con el original. Pero

²¹ Warner (1976, págs. 310-11) escribe con gran lucidez y penetración sobre el aspecto comercial y la espiritualidad.

en este caso habremos de saber si, para garantizar la eficacia, bastan unas cuantas indicaciones esquemáticas o sólo hay que nombrar al objeto correctamente. Esta serie de preguntas es la que debemos abordar ahora con mayor detalle.

La cautela es el primer desiderátum. La semejanza puede parecer sólo eso. Quizá parezca que casi todas las imágenes objeto de peregrinación caen en el mismo margen reducido de categorías: el de versiones completas o parciales de tipos aparentemente bizantinos, a los cuales se les han adjudicado los siguientes marbetes ya generalizados de clasificación: el *Hodegetria*, en el que la Virgen sostiene a un lado de su cuerpo al Niño Jesús mientras él levanta la mano derecha dando la bendición; el *Nikopoeia*, donde se representa al Niño en brazos de la Virgen, rigidamente colocado ante ella y de frente al espectador, como en las solemnes estatuas medievales del Trono de la Sabiduría; el *Eleiousa*, donde el Niño se cuelga de su madre con más o menos cariño y acerca su mejilla a la de ella; y luego, los tipos todavía más íntimos, *Glykophilousa* y *Galaktrophousa*, en los que se muestra a la Madre amamantando al Niño (cfr. figs. 43-53). Sin embargo, éstas no son sino categorías muy amplias. No causa extrañeza que los estudiosos hayan tenido tantas dificultades a la hora de compartimentar la vasta gama de variaciones posibles. Son etiquetas nada más, que ofrecen un medio conveniente para entender un gran número de permutaciones (las cuales confunden tantos sistemas de clasificación)²². Tales variaciones pueden parecer sólo leve o insignificamente diferenciadas unas de otras pero, de hecho, se hacen todos los esfuerzos posibles para lograr la diferenciación. Quienes fabrican esas versiones no lo hacen con la idea de que se parezcan fielmente a sus arquetipos que obran milagros (si bien el parecido es lo que en parte garantiza su eficacia). Las elaboran con la intención de que sean un poquito diferentes. Entonces, con frecuencia, las imágenes funcionan mejor y de manera más diferenciada.

Tomemos los compendios de imágenes milagrosas de la Virgen extraordinariamente ilustrados que tan populares se hicieron a partir de principios del siglo XVII. Podemos creer que una Virgen con Niño y una Piedad se parecen mucho entre sí, pero las páginas de tales libros muestran con claridad cuán complejos y variados eran los ajustes y adornos dentro de un rango de tipos aparentemente limitado. El cautivador *Atlas Marianus* de Wilhelm von Gumpenberg, de 1659, con su centenar de sencillas ilustraciones, nos da indicios de esta variedad —pese a que los grabados resultan ser bastante esquemáticos. El autor era particularmente devoto de la Virgen de Loreto, santuario que visitó en 1632. Entre ese año y el de su muerte, acaecida en 1675, se construyeron dieciocho capillas a la mencionada Virgen sólo en lo que ahora es Baviera²³. No es de extrañar, entonces, que en su *Atlas* tratase de afirmar y al mismo tiempo diferenciar las representaciones de este tipo tan famoso.

Pero veamos otras variaciones de los tipos más conocidos. La Virgen de Guadalupe cambia hasta volverse irreconocible de una versión a la siguiente, y en el libro de



43. La Virgen de Guadalupe (del *Atlas Marianus* de W. Gumpenberg [Ingolstadt, 1653]).



44. La Virgen de León (del *Atlas Marianus* de W. Gumpenberg [Ingolstadt, 1653]).

Gumpenberg aparece coronada, enfundada en un gran manto de forma cónica y tachonada de joyas; igual que el Niño, al que ella sostiene en sus brazos como si se tratara de un muñeco (cfr. figs. 41 y 43). La Virgen Negra de León (fig. 44) está vestida de modo similar, pero sostiene al Niño de frente, con las dos manos —como la Virgen de Monserrat, no tan distinta de ella—, y se muestra en el fulgente centro del suntuoso baldaquino con pedestal y columnas que la alberga. En una obra como la de Gumpenberg comenzamos a entender hasta dónde llega el significado de palabras como adorno, santuario, elevación y variación, todo en un ámbito notablemente reducido. Si no se encuentra el modo apropiado de diferenciar a la Virgen, siempre queda el recurso de mover al Niño de posición o de lugar, como sucede en *La Virgen de los Remedios* de Córdoba, o remeterlo entre la capa de su madre, con se ve en Loudun (fig. 45). En lo que respecta a la imagen de Rocamadour, la huesuda y rígida Virgen se ha convertido aquí en una señora un tanto regordeta, embutida en un enorme cono de paño burdo, mientras el Niño parece aún mucho más que nunca un muñeco, casi una marioneta (fig. 46).

Todo esto nos recuerda la necesidad de ser cautelosos y no precipitarnos a emitir juicios sobre la comparativa falta de diferenciación. Esta precipitación a la hora de juzgar predispone a la gente a clasificar como supersticiosas las respuestas basadas en la actuación milagrosa de las imágenes: así las denominamos en proporción inversa a la relación que mantengan con factores formales y estéticos. Sin embargo, está claro que

²² Véase un ejemplo —de los muchos posibles— de los tipos de complicaciones que surgen al tratar de clasificar con rigor estos términos en V. Lasareff, «Studies in the Iconography of the Virgin», *AB*, 20 (1938), 26-65.

²³ Para más detalles véase Walter Pözl, «Santa-Casa-Kult in Loreto und Bayern», en Kriss-Rettenbeck y Möhler, 1984, págs. 368-82, esp. pág. 378. Véase también el catálogo *Wallfahrt kennt kein Grenzen*, págs. 206-24.



45. *La Virgen de Loudun* (del *Atlas Marianus* de W. Gumpenberg [Ingolstadt, 1653]).



46. *La Virgen de Rocamadour* (del *Atlas Marianus* de W. Gumpenberg [Ingolstadt, 1653]).



47. *La Virgen de San Marcos* (de [F. Corner,] *Apparitionum et celebriorum imaginum* [Venecia, 1760]).



48. *La Virgen de San Marcial* (de [F. Corner,] *Apparitionum et celebriorum imaginum* [Venecia, 1760]).



49. *La Virgen de la Celestia* (de [F. Corner,] *Apparitionum et celebriorum imaginum* [Venecia, 1760]).

ante tipos que parecen muy similares no nos resulta tan fácil percibir las diferencias; y si comparásemos ilustraciones o versiones muy distintas de un mismo tipo, no veríamos la relación entre ellas. De Roma y Sicilia a la fría Vilna, en la otra punta de Europa, los pequeños volúmenes de Gumpenberg ilustran la infinidad de variaciones sutiles presentes en tipos ya sutilmente diversificados, así como la magnífica variedad inventiva en lo que se refiere a los adornos y las construcciones que alojan a las imágenes. Unas veces, todo es profuso y espléndido; otras, nos hallamos, como en Vilna, ante hermosos diálogos entre una Virgen humilde y su Hijo coronado. No podía estar más clara la necesidad de hacer de cada imagen algo especial y diferente²⁴. Así es: pre-

²⁴ Merece la pena señalar que el libro de Gumpenberg concluye con un magnífico índice de las variedades de imágenes de este tipo, su comportamiento y los milagros que se les atribuyen. Dedicó el capítulo 1 del índice al descubrimiento —la *Inventio*— de imágenes milagrosas de la Virgen. El índice 1 de este capítulo enumera a los descubridores; el índice 2 (del capítulo 1 del índice principal) recoge el lugar en que fueron halladas las imágenes —en árboles, bajo tierra, en la superficie del suelo, en el mar, en un río, torrente o arroyo, en el cielo antes de Cristo o después de Cristo. Cada uno de estos índices se divide, a su vez, en varios catálogos, con varias subdivisiones cada uno de ellos. El segundo capítulo del índice general está dedicado al material con el que están fabricadas las imágenes. Los subíndices son los siguientes: (1) sustancia material, (2) tipo de artista, (3) pose y gestos, (4) tipo de honores rendidos a la imagen, (5) modos en los que han sido atacadas. En este último apartado, Gumpenberg enumera las armas utilizadas, las zonas dañadas, los sentimientos demostrados por las propias imágenes (*ejularunt, flevērunt, mutarunt gestum* etc.). El subíndice 6 recoge los logros de las imá-

cisamente en estampas tan simples como éstas, donde los factores económicos y las exigencias de impresión hacen necesariamente exiguas la habilidad y calidad artísticas, y limitada y descuidada la preocupación por la «belleza», es donde podemos rastrear de la manera más directa —si observamos cuidadosamente cada imagen— los modos de garantizar la apropiada distinción entre un objeto y otro.

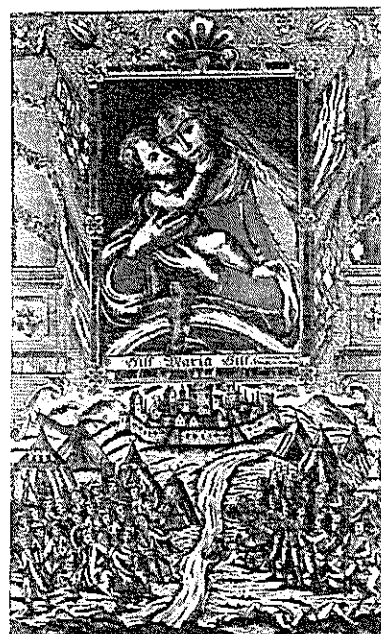
Lo dicho es igualmente transferible a muchos otros géneros, desde las obras casi universales hasta las colecciones locales (como la enorme *Iconologia* de Plácido Samperi, de 1644, sobre las Vírgenes de Messina nada más), que brindan todavía mayor testimonio de la extraordinaria abundancia de imágenes de peregrinación y de la multiplicidad de poderes que se les atribuyen, y finalmente, hasta las estampas de oración y demás recuerdos que la gente puede adquirir en los santuarios²⁵. En la popular colección Remondini de 1760, por ejemplo, simplemente titulada *Apparitionum et celebrorum imaginum deiparae Virginis Mariae in Civitate et Dominio Venetiarum enarrationes historicae* [«Narraciones históricas de las apariciones e imágenes más celebradas de la Virgen madre de Dios en la ciudad y el señorío de Venecia»] se subvierten casi por completo las categorías evidentes en la búsqueda de variación infinita²⁶. La Virgen de San Marcos y la de Santa Maria Maggiore, ambas en Treviso [la antigua Tarvisium], podrían asignarse a la clase *Nikopoia*, pero la primera imagen es arcaica, simple y está claramente enmarcada (fig. 47), mientras la segunda es más reciente, de aspecto no especialmente severo, y todo el conjunto bastante más profuso o rico. Las Vírgenes de La Celestia y de San Marcial se hallan entre las más sencillas; lo que las distingue son las diferencias entre sus ricos ropajes y coronas (figs. 48 y 49). Si estudiamos las estampas de oración de Munich o del Tirol, por ejemplo, nos encontramos con el mismo fenómeno: numerosas versiones del tipo más íntimo denominado *Eleiousa*. Son especialmente famosas en la región de Munich. El tipo de imagen es el mismo obviamente, de modo que no puede haber una gran diferencia entre ellas. Sin embargo, aun dentro de él, persiste la necesidad de la diferenciación estética (figs. 50 y 51). En 1653, en la Peterskirche [iglesia de San Pedro], la viuda de un cervecero encargó a Johann Carl Loth una versión del milagroso cuadro de Passau; y las adaptaciones se multiplicaron con rapidez —sobre todo después de que la nueva pintura de la Maria Hilf ayudase al Elector Maximiliano Emanuel a derrotar a los turcos en una batalla justamente treinta años después. A consecuencia de esto, en una estampa de oración vemos a la Virgen velada y rodeada de estandartes militares (fig. 50); en otra aparece con corona, joyas y encuadrada en el fabuloso marco de plata que recibió en 1785 (fig. 51), y así sucesivamente²⁷. La variedad de imágenes de Maria Hilf que hay en todo Munich es casi infinita, y al igual que ocurre en Viena, la historia de adaptaciones y variaciones es quizá la más documentada de todas, gracias a generaciones de estudiosos que han comprendido el

genes y, de subdivisión en subdivisión, sus poderes y efectos: de consuelo, milagrosos o exhortadores. Este índice, junto con el de la *Patrologia Latina*, y posiblemente incluso más revelador, es uno de los grandes ejemplos del género.

²⁵ P. Samperi, S.J., *Iconologia della Gloriosa Vergine Madre di Dio Maria Protettrice di Messina... ove si ragiona delle immagini di Nostra Signora che si riveriscono ne' Tempj, e Cappelle famose della Città*, Messina, 1644.

²⁶ [F. Corner], *Apparitionum et celebrorum imaginum deiparae Virginis Mariae in Civitate et Dominio Venetiarum enarrationes historicae*, Venecia, 1760.

²⁷ Steiner, 1977, págs. 52-53. Véase también *Wallfahrt kennt keine Grenzen*, págs. 257-62.



50. Copia anónima de la reproducción de la *Maria-Hilf* de Passau que realizó J. C. Loth en la Peterskirche, Munich (grabado; siglo XVIII).



51. Copia de J. N. Maag de la copia de *Maria Hilf* de Passau realizada por J. C. Loth en la Peterskirche, Munich, al igual que el marco de J. F. Canzler, diseñado por J. B. Straub (grabado; fines del siglo XVIII).

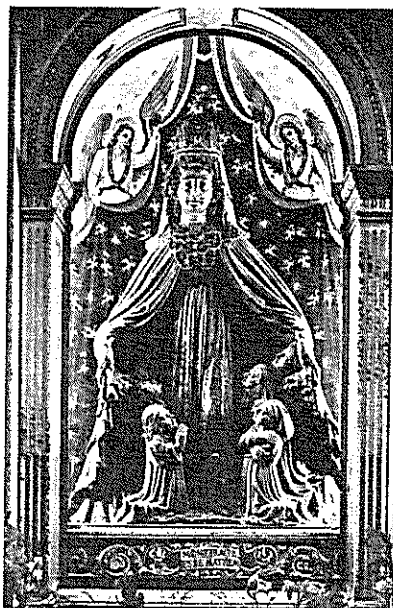
significado tanto etnográfico como espiritual de todos estos objetos, sean pinturas, esculturas, joyas o bastas impresiones en el papel más barato²⁸.

Pero queda por tratar un aspecto todavía más significativo del que ya dijimos algo implícitamente con anterioridad. Con frecuencia, más que en la imagen propiamente dicha, se busca la diferenciación en el edificio que la alberga y en los adornos que se le añaden. Si creemos poder establecer diferencias entre las reproducciones impresas, ¡cuánto más fácil es hacerlo si vamos a los santuarios y capillas! Todas las pinturas y estatuas son colocadas en ellos ante un telón de fondo más o menos llamativo, engalanadas o envueltas en ropajes tachonados de piedras preciosas, con corona y generalmente llenas de joyas. Parecería que esto es lo que hace eficaces a tales pinturas y esculturas y lo que atrae a las multitudes. Su antigüedad y el tipo al que pertenezcan parecen poco menos que irrelevantes. Después de todo, ¿quién podría caracterizar de modo especial a la Virgen de Monte Berico en Vicenza sin referirse a como está vestida y a todo

²⁸ Véase especialmente Gugitz, 1955 y Aurenhammer, 1955, y otros trabajos típicos más recientes como el de H. Pfungstein, *Marianisches Wien: Eine Geschichte der Marienverehrung in Wien*, Viena, 1963.



52. La Virgen de Monte Berico (de [F. Corner,] *Apparitionum et celebrorum imaginum* [Venecia, 1760]).



53. La Virgen de Monte Berico.

cuanto la rodea en su altar? (fig. 52). Esta estatua podía hacer que los ciegos vieran la luz, que los cojos caminaran, que los estériles pudieran tener hijos, y, en general, devolvía la salud a los enfermos. Sin embargo, estaba vendada de una forma tan ridícula por un manto cónico de múltiples capas que, viéndola, debía de parecer imposible creer en todos los prodigios que era capaz de realizar. Vale la pena ver cuán diferente es esta estatua ahora (fig. 53). De cuerpo entero, lleva una corona y un collar vulgares, y más aún lo es todavía el telón de fondo. Sin embargo, continúa obrando prodigios. Son estos adornos los que testimonian —aunque sólo sea eso— el afecto y la admiración que le profesan quienes siguen visitándola (incluso más de lo que dicen sobre quienes participan activamente en la propagación de su culto); exactamente igual que dan fe de ello todos los cambios introducidos en sus ropas y adornos a lo largo del año litúrgico.

El hecho es que, aunque hemos de aceptar las imágenes focales como lo que son, a menudo están hechas de manera tosca y simple y siempre han de haber parecido así incluso a los guardianes y suplicantes más devotos²⁹. Esta es naturalmente otra razón

²⁹ La mayoría son sin duda sencillas, esquemáticas y rudimentarias, pero hay excepciones. A este último grupo pertenecen las imágenes calificadas abiertamente de artísticas, realizadas por buenos artistas, como el cuadro de Ratisbona de Altdorfer o la *Madonna del Parto* de Sansovino, en Sant' Agostino de Roma.

para engalanarlas, iluminarlas y darles colores refulgentes (fig. 54). En términos estrictamente teológicos —como con tanta frecuencia se ha insistido en el cristianismo occidental—, es la Virgen o el santo representado por la imagen quien realiza los milagros, quien suscita veneración y —por ese motivo— atrae a las masas. Pero, sea como fuere, el objeto es reforzar la afirmación implícita de que es esta imagen en concreto y no otra la que actúa de tal y tal manera benéfica o milagrosa, y por tanto hay que asegurarse de que todo el mundo sepa que el milagro lo realiza la Virgen de este o aquel lugar determinado. Por ejemplo, en los *Milagros de Nuestra Señora de Chartres* se cuenta que una tal lady de Audignecourt sanó de una enfermedad de la piel por haber rezado a la Virgen. Cuando partía hacia Notre Dame de Soissons para darle las gracias, se le apareció la Virgen para notificarle que fue Notre Dame de Chartres quien la había curado. Pocas dudas puede haber sobre el hecho de que estas colecciones de mila-



54. Paso de la Virgen, Sevilla.

gros fueron expresamente encomendadas a los escritores que las reunieron. El autor de la colección Coutances habla de un normando llamado Vitalis que llegó a la «insípida conclusión» de que «la Santa María de Bayeux y la Santa María de Coutances eran una sola persona... y por tanto la Virgen de Coutances no podía ser más misericordiosa ni poderosa que la Virgen de Bayeux». Por decir esto, la propia Virgen castigó severamente al difícil normando. Para finalizar, nada menos que Santo Tomás Moro dejó escrita una conversación oída entre peregrinos. El primero insiste: «De todas Nuestras Señoras, la que más amo es Nuestra Señora de Walsingham»; y dice el otro: «Yo, Nuestra Señora de Ipswich»³⁰.

En resumen: no es sólo la Virgen, o San Francisco, Cristo muerto o resucitado, sino más bien una imagen determinada de la Virgen, de San Francisco o de Jesús muerto o resucitado, a la cual acuden en masa hombres y mujeres, en la cual depositan sus esperanzas y a la cual manifiestan su agradecimiento. Y la razón de esto no sólo tiene que ver con el orgullo local o con un buen sentido de la economía; en lo más profundo, tiene relación con el hecho de que las imágenes son objetos que podemos ver y presentan una apariencia externa variada. Aun cuando se las considera mediadores idóneos entre los hombres y lo que ellas representan, las imágenes son siempre unos mediadores muy específicos y diferenciados: como si su poder residiera totalmente en su particularidad visual. No obstante, hay un problema. La eficacia de algunas imágenes de peregrinación parece depender, al menos en parte, de la fidelidad con la que reproducen otras imágenes milagrosas bien conocidas (digamos, la *Virgen del Popolo* o la *Virgen de Loreto*)³¹. En este caso, es necesario garantizar a la vez tanto la particularidad como la identificación. El mismo problema surge con los recuerdos o *souvenirs* que el peregrino se lleva del santuario. Cuando se está en él, todo el mundo sabe (por los ritos de adoración y por los adornos y ropas que viste) cuál es la imagen que actúa; pero con las imágenes menores, con las reproducciones que nos llevamos a casa, se agudiza la necesidad de identificación. Por ese motivo se les añaden invariablemente algunas palabras, a fin de garantizar la correcta identificación de la imagen o para alentar la devoción, que, como algo inevitable, disminuye con la distancia.

Estas reproducciones menores pueden servir como pequeños recordatorios de nuestros grandes viajes, pero también esperamos de ellas que traigan a nuestras vidas parte de la gracia que poseen las imágenes y figuras de mayor tamaño que ellas reproducen, un poco del auxilio y consuelo que supuestamente brindan a otros. Protegen

nuestros hogares y son testimonios de la presencia de lo sagrado. Están hechas de papel, plomo, latón, peltre, bronce y plata; de tela, de crin y de seda; de cuero, de terracota, piedra, cristal, y de todos los materiales imaginables. De metal batido, golpeado, hechas con molde, a fuego candente, esculpidas y engastadas: casi no existe técnica con la que no se fabriquen. Tienen escaso valor porque se comercia mucho con ellas y el trasiego de que son objeto es vasto y vulgar. Esto no significa que no haya imágenes de esta clase extremadamente refinadas; pero son casos excepcionales. Nuestra tarea principal, por consiguiente, consistirá en ver hasta qué punto la reproducción afecta a la eficacia y en reflexionar sobre lo que nos enseñan los ejemplos ordinarios y vulgares, cuya calidad, se mire por donde se mire, es tan baja casi siempre.

Cuando analizamos las estampas con una oración o súplica impresa, las placas o broches metálicos y las figuritas de terracota —de hecho, todas las modalidades más sencillas de reproducción—, es probable que nos sorprenda descubrir cuán reveladoras son estas adaptaciones del arte elevado y rico. Pronto advertimos cómo la imagen se adorna o se simplifica, se embellece o se vuelve más esquemática y cómo su expresión se hace más ruda o edulcorada³². Esto por sí solo nos permite conocer cuáles son en profundidad las expectativas y preocupaciones estéticas de las personas que compran tales imágenes (aunque declaren que todo lo que desean es una reproducción de la imagen que está en el santuario). El asunto es todavía más instructivo cuando es una imagen reciente la que se convierte en objeto de culto y adoración en un determinado santuario. El ejemplo de la pintura realizada por Altdorfer, sita en Ratisbona, habrá de aparecer una vez más en estas páginas; de todos modos, sólo dentro de la región sur de Baviera encontramos otros numerosos ejemplos. He aquí uno de ellos: a partir de 1635, la imagen de cera de Alessandro Abondio, copia de la famosa *Piedad* del siglo XVI probablemente diseñada por Quintin Massys pero pintada por Willem Key (fig. 55), sirvió como la *Gnadenbild* de la Congregación Menor de los Jesuitas de Munich. Inmediatamente se le dio el característico título de *Mutter des Schmerzes und der Liebe*, Madre de las Tristezas y del Amor (fig. 56)³³. Además de la Maria Hilf pintada por Loth, la Peterskirche albergaba asimismo la popular Piedad pintada hacia 1640 por el pintor de la Corte Johann de Pay, quien la copió directamente de la *Lamentación* de Van Dyck de 1628 aproximadamente (fig. 57). Bien podemos preguntarnos cómo y por qué pudo atribuirse a una pintura tan reciente la capacidad de actuar milagrosamente (en 1783, por ejemplo, se dijo con frecuencia que había movido los ojos)³⁴. Exactamente las mismas preguntas podemos plantearnos a nuestra vez sobre los grabados de la Piedad copiada de De Pay (fig. 58). La amplitud y difusión de las radicales transformaciones introducidas en lo que se considera elevado y canónico, así como los elementos introducidos en tales arquetipos, demuestran no sólo la importancia de la imagen original de la que se hicieron las reproducciones sino también cuáles son las imágenes en general capaces de desempeñar funciones tendentes a alcanzar un objetivo; y los distintos modos en que los arquetipos se simplifican, se expanden o se adornan nos aportan indicios sobre el mecanismo de transformación de una función a otra. No

³⁰ Para estos y otros ejemplos, véase Sumption, 1975, págs. 50-51, donde cita *Mirac. S. Mariae Carnotensis* 18, en *Bibliothèque de l'école des Chartes*, 42 (1881), 537-38; Juan de Coutances, *Mirac. Eccl. Constantiensis* 6, en ed. E. A. Pigeon, *Histoire de la cathédrale de Coutances*, Coutances, 1876, págs. 370-72; Tomás Moro, *A Dialogue of the veneration and worship of images and reliques, praying to saints and going on pilgrimage*, Londres, 1529, fol. 22. Véase también *ibid.*, pág. 312 para más fuentes y ejemplos.

³¹ Acerca de la cuestión de los derivados y de su eficacia comparativa, véase H. Dünninger, «Wahres Abbild: Bildwallfahrt und Gnadenbildkopie», en Kriss-Rettenbeck y Möhler, 1984, págs. 274-83. Tal vez el ejemplo más asombroso sea el de las pequeñas imágenes de papel, copiadas en última instancia de la Madona de Scherpenheuvel (Montaigu) (a través de su principal representante en Luxemburgo), que constituye un foco de atención del gran centro de peregrinación de Kevelaer. Dünninger también señala con acierto que «incluso en casos donde los orígenes de la peregrinación son experiencias de carácter puramente visionario, se realiza una transformación en objetos visuales, que se reproducen y divulgan en forma de cuadros o estatuas», como en los casos de La Salette, Lourdes, Fátima, etc.

³² Cfr. Freedberg, 1983 acerca de estas adaptaciones estilísticas en el caso de los ejemplos impresos procedentes de Flandes (siglo XVII).

³³ Steiner, 1977, pág. 47. Véase también nota 31 *supra*.

³⁴ Steiner, 1977, pág. 51.



55. Willem Key (y Quintin Masays?), *Piedad* (siglo XVI). Munich, Alte Pinakothek.



56. Grabado basado en la *Mutter des Schmerzes und der Liebe* de A. Abondio, en el oratorio de la Congregación Menor de los Jesuitas, Munich, a imitación de W. Key (grabado; fines del siglo XVII).



57. Anthony van Dyck, *Lamentación* (h. 1628). Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.



58. J. N. Maag, a imitación de J. de Pay, tomado de la *Lamentación* de Van Dyck, *Gradenbild* en la Peterskirche de Munich (grabado; finales del siglo XVIII).

obstante, y al mismo tiempo, ese cambio y la adaptación a usos aparentemente nuevos ofrece el mejor conocimiento sobre la posibilidad de actuar que posee la obra original y única y sobre la variedad de respuestas que es capaz de suscitar. El estudio de las copias y transformaciones continúa siendo una de las grandes tareas por realizar en este campo de la historia de las imágenes.

Pero hay otra cuestión relacionada con el tema que estamos analizando. Cuando consideramos el vasto número de imágenes secundarias asociadas con los santuarios (del tipo de los que hemos mencionado), también debemos reflexionar sobre las implicaciones de la espontaneidad, la indiferencia, o la indiferencia reprimida con que miramos todas las imágenes pertenecientes a esta amplia gama de *souvenirs* y reproducciones en materiales diversos. ¿Qué funciones se supone que desempeñan, cuáles desempeñan realmente y qué relación (si es que existe alguna) mantienen con la manera en que la gente las respeta y las manipula? Estas funciones varían desde la más o menos simple de recuerdo del viaje y del santuario (lo que denominamos un *souvenir*) hasta las de fetiche, amuleto y talismán. A veces, un cuadrito o una escultura pequeña pueden servir para reforzar un recuerdo grato o significativo, de la misma manera en que ac-

túa una foto tomada durante las vacaciones; pero otras veces, con más frecuencia, se cree que estos objetos poseen al menos una parte del poder que tiene el arquetipo (sobre todo si han estado en contacto con él) y, ocasionalmente, incluso se los considera un *apotropaion*, capaz de rechazar o alejar al mal. Tras las oraciones con que se consagran las imágenes, recogidas en numerosos libros con fórmulas de bendición, hallamos la siguiente plegaria, especial para imágenes *pequeñas*:

Si un enfermo o moribundo sostiene esta imagen en sus manos o la coloca sobre su pecho, los enemigos malignos no osarán acercársele, ni perjudicarlo con tentaciones, ni acosarlo con fantasmas de terror. Sino que, liberado de los asaltos de los demonios en virtud de esta imagen bendita y por los méritos de la Virgen gloriosa, podrá dar gracias y loar a Jesucristo³⁵.

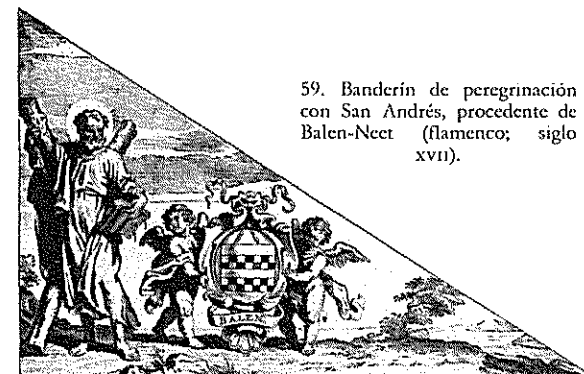
En todos estos casos hemos de volver a preguntarnos si las formas en que el arquetipo se transforma en reproducciones guardan alguna relación significativa con la eficacia que se cree que éstas tienen, o bien si tal eficacia no dependerá en gran medida de la consagración o del poder obtenido mediante el contacto.

Todos estos temas se hacen visibles en una clase de imágenes que, ni más ni menos que las demás, recuerdan al investigador la necesidad constante de prestar atención a las modificaciones visuales que sufren los modelos tomados como punto de partida. Los banderines de recuerdo de las peregrinaciones flamencas (*bedevaartvaantjes*) comenzaron a aparecer en grandes cantidades en la segunda mitad del siglo xvi y continuaron siendo populares hasta bien entrado el siglo xx³⁶. Todos ellos reproducen las imágenes o santos claves de los santuarios de los que proceden, o bien grandes retablos de altares pintados por artistas como Rubens y Van Dyck (cfr. figs. 59 y 60). De variedad enorme en su ejecución, pueden verse en contextos de todas clases, remotos, incidentales y a menudo claramente insignificantes³⁷. En una fotografía de este siglo (fig. 61), se ve que el caballo que acompaña a los peregrinos de vuelta a casa lleva uno detrás de la oreja, mientras que en el grabado realizado sobre el modelo de Bruegel *El Día de la Feria de San Jorge* (donde, como ya vimos, la imagen principal casi se pierde por completo en el plano del fondo), uno de los numerosos parrandistas lleva un banderín sujeto entre los pliegues de su gorra como si fuese un caballero (fig. 38). Ahora bien, el banderín no está ahí sólo para poner una nota visual alegre en la procesión o en el cuadro. «Tocado por las reliquias de Santa Isabel», reza la inscripción en un banderín del siglo xvii procedente de Zoersel; «Este banderín tocó a la imagen milagrosa de Nuestra Señora de Hal», se lee en otro; «Imagen de Nuestra Señora de Hal, que milagrosamente saca a las almas del purgatorio», afirma otro del siglo xviii; y en otro más, grabado en madera, del año 1928, la inscripción dice sin rodeos: «Cette empreinte a tou-

³⁵ «Si fuerit parva imago addatur. Si quis vero infirmus aut moribundus eam in manna sua tenerit, aut supra pectus suum impositam habuerit, ad eum non audeant appropinquare hostes maligni, nec ei tentationibus suis nocere, aut spectris suis pavorem noxium immittere. Sed virtute hujus imaginis benedictae, & meritis beatae Virginis glorio-sae, ab infestationibus daemonum liberatus Jesu Christo Filio ejus laudes & gratiarum actiones persolvat» (Manuale, págs. 105-6).

³⁶ Véase especialmente Van Heurck, 1922, Van der Linden, 1958 y Philippen, 1968.

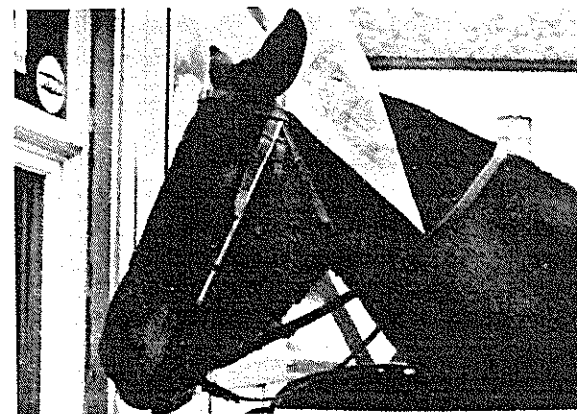
³⁷ Para una discusión y un análisis más detallados de estos y otros aspectos de los *bedevaartvaantjes* que se refiere este párrafo, véase Freedberg, 1983, págs. 40-45.



59. Banderín de peregrinación con San Andrés, procedente de Balen-Nect (flamenco; siglo xvii).



60. Banderín de peregrinación con San Martín, procedente de Peutie (flamenco; siglo xvii).



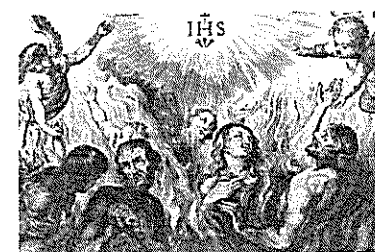
61. Caballo con un banderín de peregrinación sujeto a la brida.

ché à l'image miraculeuse de notre dame aux bois à Braine le Chateau»³⁸. En casos como éstos, al igual que con los grabados de la *Sehöne Maria* de Ratisbona realizados por Altdorfer, bueno será revisar críticamente la opinión por demás interesante de Walter Benjamin según la cual la reproducción disminuye el magnetismo del prototipo único. No es así. Una reproducción correcta alcanza un poder y una eficacia muy próximos a los de la imagen representada, mientras que los adornos y la consagración en la capilla probablemente sirvan para realzarlos más. Éste es el factor primordial, no el cumplimiento de los deseos ni la proyección, sea de la clase que sea, ni siquiera el contacto. Puede pensarse que las imágenes ancillares deben sus poderes al contacto pero, ¿eso sería todo? Responder afirmativamente equivaldría a rebajar el papel de la reproducción, cuando ésta confiere poder al tiempo que facilita la repetición; y ésta a su vez, la pura repetición —sea en la estructura básica o, como se ve en muchos casos, múltiple, del motivo central o de todo el tema visual—, crea un magnetismo propio nuevo y preciso. Tal vez esta palabra describa demasiado débilmente ese aspecto del motivo repetido y del objeto multiplicado que retiene la atención y ordena los procesos de repetición. Para terminar, estas imágenes de tamaño reducido que los peregrinos se llevan plantean otra pregunta: ¿cómo y en qué medida la transformación descendente del arquetipo determina o altera los poderes de estas imágenes?

Muchas de estas cuestiones surgen asimismo en el caso de las estampas de oración (las *santjes* y *bidprenten* de Holanda, los *santini* de Italia y las correctamente denominadas *Kleine Andachtsbilder* de Alemania), que también estuvieron y aún están presentes generalmente en los santuarios y altares³⁹. Tienen un pasado más remoto y un uso más reciente que las imágenes de peregrinación. Son bien conocidas las modalidades menos refinadas, desde las formas rectangulares y pequeñas con imágenes de las Vírgenes y santos preferidos hasta las innumerables Crucifixiones, instrumentos de la Pasión y corazones sangrantes. También éstas son a menudo adaptaciones de pinturas o esculturas famosas o de ciertos elementos presentes en ellas; y por esa razón, también son indicadoras del consumo y el gusto popular, así como de los aspectos más profundos del potencial con que cuentan para actuar. El número y clase de objetos que las reproducen —sobre todo a las imágenes milagrosas favoritas— está fuera de todo cálculo y extraordinariamente variados son también los medios en que aparecen, desde pinturas murales hasta imágenes de bolsillo, desde medallones y colgantes de pedrería hasta in-

³⁸ «Geraecht aan de Reliquien van de H. Elisabeth»; «Dit vaentje is aengerackt aen het Miraculeus Beeld van Onse Lieve Vrouwe van Halle»; «Image de N.D. de hal, il delivre miraculeusement les ames du purgatoire comme on peu voir dans son histoire» —citadas todas en Philippen, 1968, pág. 26. El ejemplo definitivo se encuentra en la colección pequeña pero interesante de banderolas del Rijksmuseum Het Catherijne Convent, Utrecht.

³⁹ El estudio clásico es el de Spamer, 1930, pero véase también Gugitz, 1950. Para los Países Bajos, E. H. van Heurck, *Les images de devotion antérieures du XVIe au XIXe siècle: Sanctjes, Bidprentjes en Suffragien* (Amberes, 1930) es la obra de referencia básica; hallamos otros ejemplos valiosos y entretenidos en K. van den Bergh, *Bidprentjes in de Zuidelijke Nederlanden*, Aureliae Folklorica, 20 (Bruselas, 1975) y en el espléndido estudio de San Sulpicio de J. A. J. M. Verspaandonk, *Het Hemels Prentenboek: Devotie en bidprentjes vanaf de 17de tot het begin van de 20de eeuw* (Hilversum, 1975). La bibliografía sobre los *santini* italianos es demasiado extensa para citarla aquí; pero el «Catalogo Descrittivo» de P. Arrigoni y A. Bertarelli, *Rappresentazione popolare d'immagini venerate nelle chiese della Lombardia conservate nella raccolta della stampe di Milano*, Milán 1936, ofrece un excelente ejemplo de cómo se percibía el problema de la adaptación y transformación.



62. Superior izquierda: Colgante de peregrinación, en plata. El anverso muestra a la Virgen de Altötting (siglo xviii). Munich, Bayerischen Nationalmuseum, Colección Kriss.

63. Superior derecha: La Virgen de Altötting (siglo xiv; ropas y corona posteriores).

64. Inferior izquierda: Pedro Pablo Rubens, *Santa Teresa intercede por Bernardino de Mendoza* (década de 1630). Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

65. Inferior derecha: Cornelis Galle sobre un modelo de Rubens, *Las almas en el Purgatorio bajo el Monograma de Cristo* (grabado; siglo xvii).

signias de latón, desde libros encuadernados en rústica hasta tomos lujosos y eruditos. Por ejemplo, la pequeña escultura de la Virgen de Altötting, en madera de tilo, no sólo aparece en imágenes votivas y en libros sino también en dibujos, medallones, e innumerables grabados en madera y papel (figs. 62-63). Igual sucede con la mitad inferior del cuadro de Rubens que representa a Santa Teresa intercediendo por San Bernardino de Mendoza (figs. 64 y 65), por no decir nada de la proliferación de reproducciones de, por ejemplo, la *Schöne Maria* de Ratisbona hace apenas unos años o de las Vírgenes de Loreto y de Guadalupe de hace siglos (por ejemplo, fig. 66; cfr. figs. 35 y 43). Tomadas como *souvenirs* que se llevan clavados en la gorra o sujetos en la brida del caballo, que pasan de generación a generación o incluso se pegan en álbumes, tales imágenes (podríamos argüir) quizá no se graben profundamente en la imaginación; pero nunca debemos descartar las posibles consecuencias subliminales que puede tener el hecho de mirar y acariciar los testimonios de algunos viajes que tuvieron una importancia ca-



66. La Virgen de Loreto (grabado sobre una estampa de oración; procedente de Baviera, siglo XVIII).

pital en las vidas de gran número de personas de siglos pasados. Estos objetos nos recuerdan subrepticia pero insistentemente los poderes y méritos que, con mucho, sobrepasan el escaso respeto que les mostramos, y luego, de repente, sin darnos cuenta de su presencia, como a hurtadillas, se convierten en fetiches y talismanes.

III

En el empleo de muchos objetos asociados a las peregrinaciones está implícita la posibilidad de una función profiláctica o de amuleto; en otras palabras, quizá la reproducción de una imagen que obra milagros sirva como alivio o protección contra la hostilidad y el mal. Pero, una vez más, debemos proceder con cautela y no extraer conclusiones sin un análisis previo. El problema de definir la profilaxis ha surgido de la forma más precisa con una serie de objetos muy estudiados por investigadores de las imágenes en los primeros tiempos del cristianismo. Desde siempre, hombres y mujeres se han llevado consigo imágenes de Cristo y de sus santos adquiridas en lugares de peregrinación y en cementerios, pero también se han llevado ampollas llenas de sustancias relacionadas con los santuarios o tumbas (en general, del aceite que ardía en las lámparas situadas en torno al lugar sagrado); se han llevado *encolpia* con reliquias en su interior, y se han colgado del cuello medallas del santo al que veneraban —a menudo estilitas vivos pero la mayoría de las veces de mártires muertos. Todos estos objetos pertenecen a la categoría conocida como *eulogia*; casi todos contenían imágenes con representaciones de Jesucristo o del santo más importante y casi todos parecen haber desempeñado una función que sobrepasa la de lo que ahora simplemente denominamos un *souvenir* o un recuerdo. Sabríamos esto sólo por las oraciones que figuran en los libros de bendición, dejando a un lado la práctica; y sin embargo, aún no está claro qué es lo que las creencias o la fe atribuyen a los objetos de este amplio grupo.

En Occidente existe una casi sobreabundancia de pruebas acerca de los poderes que poseen los objetos y sustancias que han estado en contacto con un santo, con su tumba o con su santuario. Entre las más completas y gráficas se hallan los escritos de Gregorio de Tours (hacia 540-594). Muchas veces en su *Historia de los Francos* y siempre en sus ocho *Libros de milagros* (sobre todo en los libros referentes a los milagros realizados en las tumbas de San Julián y San Martín), habla con insistencia de pruebas que dan fe del poder curativo y de otros poderes de las tumbas y reliquias. Tales poderes se manifiestan no sólo en las tumbas o las reliquias propiamente dichas sino en casi todo lo que haya estado en contacto con ellas o incluso en los trozos arrancados de ellas en distintas etapas. Todas las enfermedades —de la ceguera a la cojera, la sordera y la mudéz, la disentería, diviesos, tumores y fracturas de cualquier clase— pueden desaparecer en el santuario de San Martín. Los niños a punto de morir reviven; los propios muertos resucitan. Si bien muchos de estos informes son descaradamente sensacionalistas, ofrecen no obstante la posibilidad de formular básicamente la eficacia de casi todo tipo de amuleto, talismán, *brandeum* y paladión, por no decir nada del aceite, la cera, los cabellos, hilos y trozos de madera que son arrancados de las tumbas, capillas y altares. «¿Cómo puede nadie dudar de los milagros realizados por San Martín cuando todos ven las pruebas de sus poderes en su santuario, cuando ven que los cojos caminan, los ciegos ven, los demonios huyen y se curan los enfermos de cualquier otra cla-

se de enfermedad?»⁴⁰. El término «enfermedad» abarcaba naturalmente la locura en diversos grados. Es importante señalar aquí la estricta relación existente entonces entre curar a un enfermo y expulsar los demonios del cuerpo de un poseído. Ambos fenómenos iban juntos casi siempre.

«Una pequeña cantidad de polvo tomada del santuario (*parumper de pulvere basilicae*) es más útil que cualquier medicina; y [prevalece cuando] las consultas a los magos son completamente inservibles», dice este autor a propósito de un noble franco que sanó de parálisis en un brazo y una pierna, debida a un accidente de caza, después de casi un año de ayuno y de rezos⁴¹. En resumen, «¿quién sería capaz de investigar o de llegar a saber cuántas y cuán constantes son las virtudes del polvo y de la cera [de las velas] de ese lugar, y que todo el mundo se lleva de la tumba?» Ésta es la pronta reflexión de Gregorio de Tours sobre todo el fenómeno cuando se embarca en un clásico relato (uno de tantos) acerca de un fiel peregrino que intenta desesperadamente conseguir si- quiera una muestra de su visita a la capilla de San Martín.

Muchas veces lo intentó, pero siempre sin éxito, pues no osaba llevarse nada durante el día. De modo que regresó por la noche y, a hurtadillas, cortó una pizca de la cuerda que enarbolaba el estandarte de San Martín. Regresó a su casa con ella y a partir de entonces curó a muchos enfermos, pues todo aquel que besaba con fe la prenda (*pignus*) extraída de la tumba del santo, se libraba de enfermedad⁴².

Éstos son al menos dos de los tres ingredientes principales de la eficacia: una sustancia procedente de la tumba, y la devota atención que se le presta. Pero ¿qué hay de la figura humana? ¿Cuál es la diferencia en el caso de que la sustancia se coloque en un recipiente que lleve una imagen grabada, pintada, etc.? Que el factor peregrinación es decisivo para la eficacia de la prenda o muestra está claro de sobra por lo que se desprende de este y otros muchos cuentos. Gregorio de Tours concluye el que antes citábamos con estas palabras: «¡Mira, oh santo, lo que muestras a los fieles que especialmente buscan tu santuario! Por mediación tuya se salvan, y quienes llevan consigo prendas o recuerdos votivos sanan con la ayuda que tú entonces les concedes»⁴³. En primera instancia, es la fe por tanto la que funciona, como el propio Gregorio insiste⁴⁴; luego, también cuenta la peregrinación al santuario; después, la sustancia que de él se lleva el peregrino; y, por último, la devoción al *pignus*, a la prenda votiva.

Ahora bien, si esto fuera suficiente, ¿para qué preocuparse por la figura humana en absoluto? Consideremos las ampollas de peregrinación vigentes durante los siglos IV al VII, que se clasifican en varios grupos principales. La mayoría son pequeñas y generalmente de terracota (fig. 67). El numeroso grupo que cuenta con representaciones de San Meno y la mayor parte de todas las procedentes de Tierra Santa y de Asia Menor parecen haber sido traídas a Occidente por peregrinos comunes («Acércate a la tumba del mártir; llévate el elogio contigo», recomienda San Juan Crisóstomo, lo cual nos

⁴⁰ *Gregorii Turonensis opera*, lib. 1: *De virtutibus S. Martini* (MGH, *Scriptores rerum Merovingiarum*, 1, 585).

⁴¹ *Ibid.*, 27, 601.

⁴² *Ibid.*, 28, 601.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ «Sed haec omnia fides strenua operatur, dicente Domine, Fides tua te salvum fecit», son las palabras finales de Gregorio en esta sección.



67. Superior: Ampolla con cabeza de mártir en relieve (terracota; Esmirna; siglos V al VII). París, Museo del Louvre.



68. Superior derecha: Ampolla con la cruz y los apóstoles (aleación de plata; finales del siglo XVIII). Monza, Tesoro de la Catedral. Tomado de Grabar, *Ampollas de Terre Sainte* (París: Librería Klincksieck, 1958), pl. 25.



69. Derecha: Ampolla con la imagen de la Virgen y el Niño Entronizados, la Anunciación a los Pastores y la Adoración de los Magos (aleación de plata; finales del siglo XVIII). Monza, Tesoro de la Catedral.

hace recordar una de las cuestiones que tienen que ver con el contacto y la proximidad)⁴⁵. En cambio, de las famosas ampollas del tesoro de la catedral de Monza [en Lombardía], queda constancia escrita de que el papa Gregorio I las envió a Teodelinda, reina de los lombardos, quien construyó la iglesia de San Juan en aquella ciudad (figs. 68 y 69). Junto con las ampollas de Bobbio, casi igualmente famosas, éstas son sin duda las más bellas del género, y también tienen inscripciones que varían desde la simple identificación de la escena o del personaje representado hasta secuencias enteras de versos. Las ampollas del siglo xvi que han perdurado en Monza muestran escenas de la Vida y Pasión de Jesucristo; las veinte que se hallan en Bobbio también, pero se concentran más en la cruz propiamente dicha⁴⁶.

Un aspecto constante en los estudios de los eruditos sobre el tema de las ampollas ha sido la pretensión de que su finalidad era servir de objeto apotropaico (o la de que eso fueron realmente, pues no siempre se aclara la diferencia). Tal vez estas afirmaciones no se hicieron con la idea de tomarlas más en serio de lo que podríamos tomar, hasta hace muy poco, lo dicho sobre los medallones o colgantes de San Cristóbal o sobre cualesquiera otras imágenes pequeñas que se llevan cerca de la piel⁴⁷. Pero ¿acaso sólo por las inscripciones que llevan esos objetos, como las ampollas traídas de Palestina a finales del siglo vi y principios del vii, se dice que antes la gente se los ponía alrededor del cuello como si fuesen amuletos⁴⁸? Aceptamos que hay en ellos palabras como «Emmanuel, Dios con nosotros» y «con la bendición del Señor de los Santos Lugares», pero imputarles cualidades talismánicas sólo por estas sencillas fórmulas parece insuficiente. Todo lo demás que esté en la superficie de la ampolla, sea como figuración, sea formando letras, debe tener igual importancia (o falta de ella). La presencia de una simple cruz, como la que aparece en muchas gemas y ampollas, ¿es prueba suficiente para decir que cuentan con poderes talismánicos, tal como dirían todos los libros que tratan de los amuletos? Indudablemente, mirando las ampollas de Monza y de Bobbio es imposible no reflexionar sobre la fuerza del elemento central frontalmente dispuesto, ya sea una cruz, el Santo Sepulcro o la figura dominante y solitaria de Cristo (cfr. figs. 68 y 69). Sin embargo, resulta difícil definir esa fuerza. Podemos imaginar —o intuir— la idea de protección contra los demonios, pero ¿por qué?, ¿por la fuerza de la frontalidad, la simetría, la repetición (en los casos en que se ven cruces entre las letras), el aislamiento del tema central, los patrones cíclicos y circulares o determinadas formas de enmarque y adornos? Son infinitas las posibilidades. Lo importante es prestar atención a las dimensiones visuales y figurativas (no sólo iconográficas) de la profilaxis; y no conformarse con el valor en gran parte corroborativo de las inscripciones⁴⁹. De cualquier forma, éstos son casos más complicados que aquellos en



70. Izquierda: El ermitaño en el desierto: El desierto de la religión (Norte de Inglaterra; principios del siglo xv). Londres, British Library, Add. MS. 37049, fol. 46 recto.



71. Superior: Tapadera de la Fieschi Staurotheca que muestra una escena de la Crucifixión con la Virgen, Juan el Bautista y los apóstoles (siglo ix (?)). Nueva York, Metropolitan Museum of Art, donación de J. Pierpont Morgan, 1917 (17.190.715).

que los elementos accesorios figuran de manera clara (¿y por tanto encarnan?) el mal contra el que Jesucristo o su cruz nos hacen más fuertes. Basta pensar por ejemplo en los *Scuta Passionis* que aparecen en diversos manuscritos del siglo xv, como los *Desiertos de la Religión* ingleses, con demonios que parecen perros ladrando al ermitaño arrodillado bajo la égida del escudo con el monograma de Cristo (en otras páginas el escudo muestra las heridas sangrantes de Jesús o *Arma Christi* (fig. 70)⁵⁰. No pueden alcanzar al monje porque el escudo con el poderoso símbolo los mantiene alejados.

blemas de las relaciones entre profilaxis, figuración e inscripción; pero parece hacer demasiado hincapié en la iconografía, en detrimento de la decoración y la figuración propiamente dichas.

⁵⁰ British Library Add. MS. 37049, fol. 46 r. Compárese con el escudo similar que muestra el

⁴⁵ Juan Crisóstomo, *In martyres homilia*, en PG, 50, col. 664. En Metzger, 1981, hallamos un estudio reciente de gran utilidad sobre este material, con abundantes ilustraciones procedentes de las colecciones del Louvre; pero la guía básica, como en tantas ocasiones, es H. Leclercq, en DACL, 1, 2, cols. 1722-47, s.v. *ampoules*.

⁴⁶ Para más detalles sobre cada uno de ellos, véase la obra clásica de Grabar (1958).

⁴⁷ Cfr. capítulo 5, sección 0, *supra*.

⁴⁸ Cfr. Kitzinger, 1980a, pág. 152; y Engemann, 1973, págs. 5-27, especialmente págs. 9-13, para una discusión de la importancia de la inscripción EMMANOYHA en todos los elogios de esta índole, sobre todo en el contexto de los amuletos.

⁴⁹ Grabar (1958, págs. 63-67) ha escrito un relato conciso y brillante precisamente sobre los pro-

A veces, sin embargo, las inscripciones indican con razonable claridad la función talismánica (buscada o real). El famoso *encolpium* esmaltado en oro que se encuentra en Monza tiene en el reverso algunas líneas de un poema de Gregorio Nacianceno que dicen más o menos lo siguiente:

Aléjate de mi corazón, tortuoso enemigo, huye rápidamente; aléjate de mi cuerpo, deja en paz mi vida. Ladrón, reptil que devora como el fuego, verdadero Belial, ser perverso e infernal, glotón insaciable, dragón hambriento, bestia feroz. No eres sino oscuridad, mentira, rabia y caos; hechicera asesina, llevaste a nuestros primeros padres a la ruina más espantosa dándoles a probar las frutas de la maldad y la perdición. Cristo el Rey te ordena huir al fondo del mar, estrellarte contra las rocas o reunirte con una piara de asquerosos cerdos. Igual que antes lo hiciste con aquella insensata legión, retírate, si no quieres que te ahuyente con la cruz, instrumento de terror⁵¹.

No hay dudas sobre la intención de tales palabras; y dada su fuerza e insistencia, podemos asumir que hasta cierto punto se creía que el objeto podía funcionar realmente de ese modo, o que tenía en potencia la capacidad para actuar así. Contamos asimismo con la clásica declaración de Teodoreto en el sentido de que las imágenes hechas en vida del estilista Simeón (y que él había bendecido o tocado) los artesanos las colgaban como *apotropaia* encima de las puertas de sus talleres en Roma⁵².

No obstante, quizá los poderes apotropaicos, talismánicos y profilácticos imputados a tales objetos tengan menos que ver con lo que la figura en ellos representa que con otros factores. Tal vez su eficacia se derive del hecho de contener una sustancia —digamos aceite, o alguna reliquia— que estuvo muy próxima al santuario; o de la misma sustancia de la que están hechos; o, como en el caso de las representaciones de los estilistas, de haber estado en contacto directo con la verdadera fuente de eficacia no terrena. De modo parecido, podríamos insistir en que el poder de una amplia gama de amuletos —tanto paganos como cristianos— reside por completo en las palabras que hay escritas sobre ellos⁵³. Puede que sean apotropaicos, bien explícitamente o bien

porque el amontonamiento aparentemente incomprensible de letras atrapa de alguna manera al demonio en su red inexplicable e inextricable. Si se hace la imprecación con fuerza suficiente y se dice toda y con bastante frecuencia, del modo correcto, tal vez funcione después de todo; y los amuletos podrían (o tendrían que) consagrarse de manera mística o mágica, tal como se hace con las imágenes pequeñas que se estrechan contra el cuerpo o se cuelgan en las casas, de las que se habla en los rituales de consagración de muchos libros de bendición⁵⁴. Pero lo cierto es que, invariablemente, casi todos estos objetos llevan la representación de una u otra figura; y así nos vemos de nuevo ante la siguiente pregunta: ¿qué relación existe entre los signos visuales —desde la propia cruz hasta escenas narrativas completas— y lo talismánico, apotropaico y profiláctico? Aun cuando insistiéramos en una conexión inherente en el caso de signos extremadamente condensados como la cruz (y recordamos con cuánta frecuencia expulsó a los enemigos), no tendríamos derecho a suponer que todas esas figuras son talismánicas. Al igual que ocurre con objetos como los *Fieschi Staurotheca*, que contenían una reliquia de la verdadera cruz (fig. 71), se ha supuesto con demasiada rapidez que las ampollas de Tierra Santa y de Monza tenían también esa finalidad; pero nunca tendremos pruebas de ello mientras no precisemos las razones por las que se inviste a la imaginería visual con un poder y una eficacia que rebasan su nivel de mera representación.

En las postrimerías de la cultura greco-romana, cuando un hombre deseaba que el caballo de su rival perdiese la carrera, no sólo enterraba un trozo de plomo con el nombre del caballo inscrito sino que también trazaba una burda imagen del jinete con grillos, sujeto por clavos y atacado por una fiera serpiente⁵⁵. Ésta es una de las denominadas *defixionum tabellae*; otras se utilizaban con el fin de facilitar la seducción, mientras que las más negras de todas se empleaban para matar no sólo demonios sino también a enemigos vivos⁵⁶. Si bien la mayoría no representaba figura alguna, hasta nosotros han llegado unas cuantas que muestran al enemigo atrapado por los anillos de las serpientes o amenazado por bestias salvajes. Tal como ha ocurrido con las funciones profilácticas atribuidas a las ampollas, tales fenómenos han sido desplazados con demasiada

Arma Christi sobre una monja en British Library MS. Cotton Faust. b.6, ilustrado en Suckale, 1977, pág. 185, fig. 7, que utiliza la página para ilustrar su comentario de que «ein andere Nuance, die arma als Schutzaffen, deutet die Amulettfunktion vieler Bilder an, bildlich ausgedrückt oft durch die Darstellung als Schild» —aunque aquí no haya demonios para corroborar la hipótesis.

⁵¹ Gregorio Nacianceno, *Carmina*, lib. 2, sec. 1: *Apostrophe*, en PG, 37, col. 1399. Texto con traducción francesa en Leclercq, en *DACL*, 1, 2, col. 1801, s.v. *Amulettes*. El *encolpium* también se esboza y discute en Leclercq, *DACL*, 1, 2, col. 1743, s.v. *Ampoules*.

⁵² Teodoreto, *Historia religiosa*, 16, en PG, 82, col. 1473A; Mansi 13, col. 73B. Véase también la discusión en el artículo de merecida fama de Holl acerca del papel de los estilistas en el auge del culto a las imágenes (1907, esp. pág. 390). Encontramos más ejemplos de este tipo de aplicación o posibilidad apotropaica en las distintas variedades de bendiciones a imágenes colocadas junto a las puertas de las casas, como las citadas en la nota 35 del capítulo anterior. La diferencia estriba, por supuesto, en que el fragmento de Teodoreto procede del tiempo de los estilistas y en que la cuestión del contacto y la transferencia de energía vital es más importante que en otros casos de uso apotropaico y de talismanes domésticos o profesionales.

⁵³ Como, por ejemplo, en el caso de inscripciones como CTAURE BOHTHI ABAMOYN («La Cruz proteja a Abamoun» [= «Hijo de Ammon»?]) en un antiguo amuleto cristiano procedente de Egipto (ilustración en Leclercq, *DACL*, 1, 2, col. 1821 y en Engemann, 1973, pág. 9, con una intere-

sante discusión sobre esta y otras inscripciones amuleto en medallones, ampollas, piedras preciosas y cruces), así como en una gran variedad de amuletos gnósticos, como uno del siglo III, procedente de Cícico, que al parecer estaba destinado a evitar que la persona protegida sangrara por la nariz (ilustrado y discutido por Leclercq en *DACL*, 1, 2, cols. 1847-48). Pero incluso en este último caso, las claras inscripciones apotropaicas y mágicas van acompañadas de representaciones que acentúan, esclarecen y (probablemente) activan el mensaje apotropaico —sol, luna, ojo y una bestia con una larga quijada, entre otros, en el anverso; un jinete aureolado a lomos de un caballo encabritado y un ángel con las alas dispuestas de un modo especial, en el reverso; y en otros, una mujer reclinada, desnuda del pecho hacia arriba, en ambas caras. No hay que olvidar en este contexto la importancia de los nombres mágicos o de los nombres que por su propia sonoridad sugieren poderes mágicos de algún tipo; pero desarrollarlo en profundidad nos llevaría a temas que caen fuera del ámbito de nuestra discusión y del objetivo manifiesto de las implicaciones en el arte figurativo.

⁵⁴ Cfr. capítulo 5, sección IV, y nota 52 *supra*.

⁵⁵ Cfr. A. A. Barb, «The Survival of the Magic Arts», en *The Conflict between Paganism and Christianity in the Fourth Century*, ed. A. Momigliano, Oxford, 1963, pág. 120. Para estos ejemplos y otros similares, véase también Wunsch, 1898, págs. 6, 13, 16, 20, 23 y *passim*; y Audollent, 1904, págs. lxxv-lxxvii, y lvi-vi.

⁵⁶ El caso más famoso es tal vez el del asesinato de Germánico. Para más información al respecto, véase Audollent, 1904.

frecuencia a los márgenes de la historia del arte o a lo que se considera las primeras raíces de la historia del arte. ¿Qué hay del reflejo muerto —pues es sólo un reflejo, cuando mucho— de la forma viva que le confiere tal fuerza? No puede deberse simplemente a la eficacia de la forma sin más, como sucede con las brutales cabezas de San Andrés en las ampollas de terracota procedentes de Esmirna y el resto de Asia Menor (por ejemplo, fig. 67), ni de las figuraciones que parecen abrumadoramente intrincadas y sutiles, como si tales configuraciones atrapasen la fuerza del mal, como sin duda nos atraparían a nosotros⁵⁷. Incluso si decimos que estos objetos funcionan en última instancia sólo porque la intensidad de nuestra esperanza, deseo, miedo y gratitud nos fuerza a creer en su eficacia final, aun así parece que necesitamos la representación para resaltar, complementar o condensar todas y cada una de esas proyecciones. Y entonces nos vemos llevados a preguntar de nuevo: ¿importa el aspecto hasta de la figura más simple? Presumiblemente sí. Es gracias a la representación como los objetos de que nos hemos ocupado adquieren su fuerza plena y llegan a ocupar un lugar tan profundo en los sistemas de intencionalidad sin los cuales toda la comunicación y gran parte de la emoción fracasarían.

No creo que estos temas estén debidamente atendidos afirmando que se produce una «sedimentación» de poder en los objetos, tal como recientemente lo ha expresado S. J. Tambiah en su análisis de los amuletos budistas⁵⁸. Los estudios antropológicos y meta-antropológicos se han basado con excesiva frecuencia en conceptos vagos, casi místicos —*umana** y similares—, para explicar lo que el investigador ve como la concreción del poder en los objetos y la transferencia del carisma, como sucede no sólo en el caso de los amuletos sino también de cosas tales como los regalos. La última noción, la de transferencia del carisma, podría decirse que explica, hasta cierto punto, la creencia en los poderes de los objetos que los peregrinos se llevan de los santuarios, y que puede parecer asimismo un modo de describir la duplicación aparentemente mágica de los poderes de la persona o imagen con la cual el objeto estuvo en contacto alguna vez. No obstante, todas estas nociones no son en realidad más que descripciones o marbetes no mejores, para brindar una explicación, que el concepto mismo de magia.

⁵⁷ Ni que decir tiene que la cuestión ha surgido incluso con los famosos «gruppi di corde» a los que alude Vasari en la vida de Leonardo, copiados por Durero, que los denominó «Die sechs Knoten» (B. 140-45). Pero la posibilidad de atrapar o ahuyentar demonios se pone de manifiesto con mayor claridad en el hermoso púlpito de Gropina, cerca de Arezzo —aunque ni siquiera en este caso la forma de hacerlo está del todo clara. Hallamos muchos más ejemplos en el excelente compendio de Hansmann y Kriss-Rettenbeck (1966), que merecen ser consultados en relación con el problema general de los amuletos y objetos apotropaicos. Para más información sobre los nudos y cadenas, véase —entre los estudios antiguos pero importantes— P. Wolters, «Faden und Knoten als Amulett», *Archiv für Religionswissenschaft*, 8 (1905), 1-22 y el artículo inmediatamente posterior de Von Bissing sobre ejemplos egipcios. Para reflexiones acerca de la relación entre lo que se considera «puramente» decorativo y la posibilidad de funciones que van más allá de lo «puramente» estético, véase el capítulo 4, sección I y el último párrafo del presente capítulo.

⁵⁸ Cfr. la referencia de Tambiah a la «objetivación del poder en los objetos —de la sedimentación del carisma en regalos, objetos valiosos y amuletos», en su discusión sobre las relaciones entre el *mana* de Mauss y estos objetos como «vehículos del intercambio social» (1984, pág. 339).

* *mana*: fuerza sobrenatural, impersonal y aterradora que emana de objetos, lugares o personas. [T.]

Lo que hemos de examinar, para ver cuán insatisfactorias son todas estas nociones, es el papel preciso que desempeña la figuración a la hora de hacer eficaces a los objetos. Obviamente, quizá sea relevante determinar si el objeto contiene o ha estado en contacto con alguna sustancia que a su vez haya estado en contacto con un original poderoso o milagroso, pero eso no puede ser todo. En consecuencia, tampoco puede bastar sólo con subrayar la activación y transmisión del carisma. Sin duda Tambiah tiene razón cuando dice que «aunque los amuletos con forma de animal, pájaro, hombre o deidad tienen virtudes especiales relacionadas con la forma y naturaleza intrínseca de éstos, son el monje y el especialista seglar quienes los cargan de manera importante con una dosis de eficacia»⁵⁹; pero a continuación pasa por alto completamente estas llamadas virtudes especiales. En su estudio de lo que denomina «El culto de los amuletos» (la sección lleva el subtítulo «La concreción y transmisión del carisma»), se concentra exclusivamente en la localización y activación de «poderes especiales» —sin la menor alusión a lo que podrían ser los componentes visuales de la eficacia⁶⁰. Como casi siempre sucede en la bibliografía antropológica, se describen las imágenes, pero se olvidan por completo las relaciones entre el aspecto que tienen y por qué funcionan. No puede hacernos daño preguntarnos, aunque sea una vez más, hasta qué punto hay una diferencia entre, por ejemplo, la eficacia de los banderines de peregrinación y la eficacia de los *brandea* —los pedacitos de paño cortados de la ropa del santo o mártir en su tumba o capilla. En general, los *brandea* no contenían representación de figura alguna; por lo que sabemos, bastaba que procedieran del ropaje que había cubierto el cuerpo del santo⁶¹. La pregunta inmediata es, entonces, si las figuras representadas en los banderines y en otros *souvenirs* establecen alguna diferencia, por pequeña que sea, en lo que se refiere a sus poderes milagrosos; o bien, si sólo se trata de algún impulso inexplicable a decorar nada más. Que no podemos, ni siquiera por un instante, prestar consideración al concepto de «decorar nada más» es, naturalmente, uno de los principales postulados y pretensiones de este libro.

⁵⁹ *Ibid.*, pág. 243.

⁶⁰ *Ibid.*, parte 3, págs. 193-289. El problema surge en gran parte porque la postura de Tambiah se basa en la noción de carisma de Max Weber, aunque se muestre crítico al respecto. En otras palabras, considera el carisma en términos de la persona excepcional, en particular del santo. De este modo, centrarse en el papel que desempeña la persona en la eficacia de los objetos equivale a ignorar esos factores que precisamente suelen pasarse por alto en tales discusiones: los factores visuales y materiales. En el mismo error cae el conocido ensayo de Peter Brown acerca de la iconoclasia bizantina, en el que se exagera un poco el papel del santo en la cuestión abordada (Brown, 1973).

⁶¹ Cfr. las referencias a Gregorio de Tours *infra* y *DACL*, 2, 1, cols. 1132-37, s.v. *brandeum*; véanse también págs. 116-20 en el artículo de 1954 de Kitzinger sobre el culto a las imágenes antes de la ola iconoclasta —que ha constituido mi principal fuente de inspiración en este tema, como en otros muchos.

La imagen votiva: impetrar favores y dar gracias

Este tema no necesita una larga explicación; es un sentimiento espontáneo que se expresa mediante objetos diversos. También los paganos mostraban su agradecimiento a la divinidad de esta ingenua forma, y es muy probable que los fieles simplemente transfiriesen al objeto de su fe prácticas no muy distintas de las que conservaban antes de su iniciación. No es posible imaginar ni establecer categorías de exvotos.

H. LECLERCQ,
Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie.

La costumbre de hacer exvotos es antigua y muy difundida. Abarca desde los *tam-mata* y *anathemata* de la Grecia antigua hasta los «milagros» de España, los *alminhas* de Portugal y los *wotums* de Polonia. Sería fútil tratar de clasificarlos: tan vasta es su diversidad. Excavaciones realizadas en el nacimiento del río Sena han sacado a la luz innumerables exvotos de madera, y cerca de Roma, en el yacimiento de un santuario de tiempos de la República, situado en Ponte de Nona y al que acudían peregrinos para curarse, se han desenterrado más de ocho mil hechos de arcilla¹. La mayoría de estos últimos representan partes del cuerpo (pies y manos, sobre todo): así pues, constituyen un adelanto de la gran cantidad de partes anatómicas hechas de cera y de metal que se encuentran en miles de centros de peregrinación de toda Europa. Una vez más, es en

¹ Acerca de estos descubrimientos y de los de Chamalières, véase el valioso estudio de R. Martin, «Wooden Figures from the Source of the Seine», *Antiquity*, 39 (1965), 247-52; así como C. Vatin, «Circonscription d'Auvergne et Limousin», *Gallia*, 27 (1969), 320-30; y J. C. Poursat, «Circonscription d'Auvergne», *Gallia*, 31 (1973), 439-44. Véase también T. W. Potter (con un apéndice de Calvin Wells), «A Republican Healing-Sanctuary at Ponte di Nona near Rome and the Classical Tradition of Votive Medicine», *Journal of the British Archaeological Association*, 138 (1985), 23-47.

las obras de Gregorio de Tours donde hallamos numerosas referencias a esta clase de ofrendas. Este autor menciona el uso votivo de representaciones en madera de partes del cuerpo que están enfermas o han sido curadas². Son abundantes las fuentes que, desde el siglo VI, manifiestan objeciones a esta práctica habitual sobre la base de que es una costumbre de origen pagano o simplemente porque se dice que no tiene sentido ni da resultado. En el año 533 el Sínodo de Orléans impuso restricciones a todas las ofrendas hechas con la esperanza de sanar o en agradecimiento por ello³. Y poco después, hacia 587, el Concilio de Auxerre dejó claro al menos uno de los orígenes de esta costumbre cuando prohibió las expresiones de agradecimiento en fuentes y árboles sagrados o consagrados, para luego pasar a proscribir la manufactura de exvotos de madera. A cambio, recomendó que se hicieran vigiliat en las iglesias y se entregaran donativos a los pobres⁴. Más tarde, se sabe que San Eligio (m. 661) ordenó talar los «árboles sagrados» y quemar «dondequiera se hallasen» las figuras de pies hechas en madera «que se colocaban en los cruces de caminos». Además prohibió enérgicamente que se hicieran tales objetos⁵.

Sin embargo, nunca se pudo erradicar totalmente la costumbre de dar las gracias con objetos que representaban la parte del cuerpo curada o el incidente del cual el protagonista salió ileso. Y así continúa hoy viva esta práctica en muchas partes del mundo. Se trata, por otra parte, de la costumbre que abarca el mayor número de imágenes, desde las formas más bajas y rudimentarias hasta las de más alto nivel. En resumen, los exvotos ilustran otro aspecto más del potencial de las imágenes. A menudo tienen que ver con la peregrinación y nos obligan a considerar de nuevo cómo las relaciones entre el arte elevado y el arte bajo determinan la eficacia. Ya he dicho que proliferaron en ciertos casos, como ocurrió con la pintura de Altdorfer en Ratisbona por ejemplo, pero aún no los hemos aislado para estudiarlos de manera concreta.

² Por ejemplo, en Gregorio de Tours, *Vitae SS. Patrum*, cap. 6: *De Sancto Gallo Episcopo* (en PL, 71, col. 1031): «Erat ibi [i.e., Trevericac] fanum... ibi et simulacra ut deum adorans, membra secundum quod unumquemque dolor attigisset, sculpebat in ligno». Cfr. también Gregorio de Tours, *Miraculorum*, lib. 1: *De gloria martyrum*, cap. 97: *De glorioso martyre Sergio* (en PL, 81, col. 790); y *De rege Gallicae populoque conversis, sive De Suevis* (en PL, 71, col. 924).

³ *MGH, Leger*, 3.1, pág. 61 (cap. 12). Cfr. Kriss-Rettenbeck, 1972, pág. 107.

⁴ «Non licet... aut ad arbores sacriuos vel ad fontes vota dissolvere, nisi quicumque votum habuerit, in ecclesia vigilet et matricole ipsum votum aut pauperibus reddat, nec supilia aut pede aut hominem ligneo fieri penitus praesumat» (*MGH, Leger*, 3.1, pág. 179; citado en Kriss-Rettenbeck, 1972, pág. 108).

⁵ «Fontes vel arbores, quos sacriuos vocant succidite, pe(cu)dum similitudines, quas per bivios ponunt, fieri vetate, et ubi in veneritis igne cremate» (*MGH, Scriptores rerum Merovingiarum*, 4.705-7). Cfr. *Dicta Abbatu Pirmini* (Pirmino falleció en el año 753), donde también se prohíbe la fabricación de «membra ex ligno facta», citado en Kriss-Rettenbeck, 1972, págs. 107 y 108, notas 117 y 123. Estas páginas y las notas correspondientes de Kriss-Rettenbeck también ofrecen una serie de textos conexos acerca del uso y de la prohibición de imágenes votivas. Este material procede, a su vez, de W. Boudriot, *Die altgermanische Religion in der amtlichen kirchlichen Literatur des Abendlandes vom 5 bis 11 Jahrhundert* (1928), esp. págs. 25-28, 70.

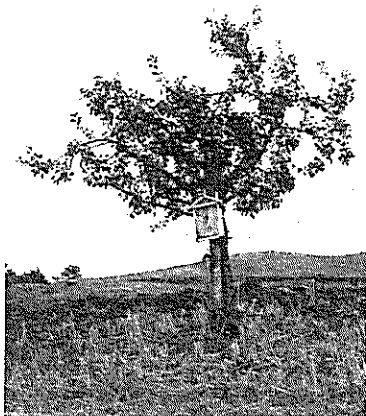
Cuando se habla de la práctica de fabricar exvotos, el factor psicológico fundamental es el deseo de dar gracias por algún beneficio recibido. Mas no se centra mi interés en la expresión del agradecimiento en general sino, por el contrario y de forma más específica, en la expresión de la gratitud por haber sido salvado de una enfermedad o desastre gracias a lo que todos perciben como intervención divina. No me ocuparé por tanto de las expresiones de agradecimiento que se manifiestan construyendo edificios o componiendo obras musicales sino, muy al contrario, de los casos en que se considera (y se ve) a la imagen como el vehículo eficaz y adecuado para expresar la gratitud. Existe un número infinito de ejemplos potenciales y el tema se ha vuelto extremadamente conocido, sobre todo en los últimos años, debido a la publicación y a las esplendorosas reproducciones de las imágenes votivas de cada región y santuario⁶. Ha sido un género muy estudiado, muy analizado y muy explotado con el fin de reforzar en las distintas zonas el orgullo por su producción local de imágenes; de esta manera, las imágenes pobres o bajas han ganado altura. Pero no es éste el tema que tratamos ahora.

En muchos santuarios se han recogido con más o menos detalles los milagros de alguna imagen determinada, pero pocos están tan ampliamente documentados como los del famoso santuario de Altötting, en el sur de Baviera. Por ejemplo: en junio de 1639 hubo una inundación en Mannsee, Baviera. Georg Bürger, un curtidor de la localidad, guardaba en casa un suministro de cal viva; y cuando, junto con su familia, no pudo impedir que el agua la alcanzara, la cal comenzó a arder, se oyó un ruido como de disparo y a continuación empezó a desprender un fuerte hedor y mucho calor. Entonces pusieron toda la cal en un solo cuarto de la casa y luego —su respuesta, por la precisión con que se ha escrito es absolutamente típica— «prometimos ofrecer un cuadro y velas a nuestra Señora de Altötting si Dios impedía que la casa se quemase hasta los cimientos. Y en el preciso momento en que hacíamos la promesa, la cal dejó de arder y humear; y así, en alabanza y agradecimiento a Dios y a la Virgen, llevamos las ofrendas prometidas»⁷. Todo el proceso votivo está aquí de forma embrionaria, en cada detalle.

La familia estaba en peligro: tenían que encargar una pintura; sabían que daría re-

⁶ En los años 1980 hemos asistido a un florecimiento extraordinario de esta clase de publicaciones, procedentes especialmente de Italia y de Alemania, aunque también de Francia. Todas ellas ofrecen al investigador un material visual de gran utilidad, pero resultaría ocioso y prolijo enumerarlas aquí. También han empezado a publicarse obras y artículos más generales, pero la importancia y la problemática de la iconografía votiva quedan perfectamente claras en Kriss-Rettenbeck, 1972, Brückner, 1963 y en el escueto pero global estudio sobre las dimensiones históricas y psicológicas del fenómeno de A. Vecchi, «Per la Lettura delle Tavole Votive», *Studia Patavina*, 21 (1974), págs. 602-21.

⁷ Tal es la representatividad del texto original, tanto en lo que respecta a su lenguaje como a su estilo, que merece la pena transcribirlo: «Haben uns alle in der stumb versport und haben uns hernach auf Alten Oetting versprochen zu Unser L. Frawn, mit ainem tafe und kherzen, wan Gott behiet und das haus niet abprindt. Nach diesem versprochen hat der kalch aufgehört zu prinen ien einem augenblick und nimer gerochen. Zu lob und dancksagung gott und U. L. Frawn opfern wir die khörzen sambt dem tafe» (Kriss-Rettenbeck, 1972, pág. 161, donde cita el *Mirakelbuch* de 1620ff de Altötting).



72. *Superior*: Imagen votiva de la *Madonna delle Grazie* (Virgen de las Gracias), en los Apeninos boloñeses. Tomado de Maria Cecchetti, *Targhe devozionali dell'Emilia Romagna* (laenza: Museo Internacional de Cerámica).

73. *Derecha*: Antonio Floridi da Foligno, *Madonna dei Bagni* (La Virgen de los Baños) (grabado; 1657).



sultado; y lo dio. O quizá sabían que la Virgen ayudaría si le ofrecían una pintura. El testimonio está redactado con frases tales que hacen pensar que la Virgen se dejó convencer por la familia. ¡Pensar que podían persuadirla con un cuadro! En cualquier caso, está claro que por aquel entonces, mediados del siglo xvii, la costumbre de elaborar una imagen como señal de agradecimiento era cosa de todos los días, hasta tal punto que se pensaba que entre salvarse y hacer una pintura o escultura había una relación totalmente directa. Así era como la gente manifestaba públicamente su gratitud a Dios, y creía que éste era el modo más directo y rotundo de hacerlo. También, en cierto sentido, absolvía a la persona de futuras demostraciones de agradecimiento, pues el cuadro seguiría siendo un recordatorio perpetuo de gratitud por el bien recibido mientras que las oraciones siempre eran transitorias; había que renovarlas; y sólo si uno era rico tenía por seguro que las plegarias se renovarían después de su muerte. Es absolutamente significativo el hecho de que no bastase con las velas; por estas razones, no es nada sorprendente que el elemento principal en todo el fenómeno (y por tanto en la variedad infinita de acontecimientos de los cuales dan testimonio) proceda de las propias pinturas y esculturas.

Unos años después, al otro lado de los Alpes, algún día de 1643 o 1644 el fraile franciscano Pietro Bruni cabalgaba de Colle del Bagno a Perugia cuando de pronto en-

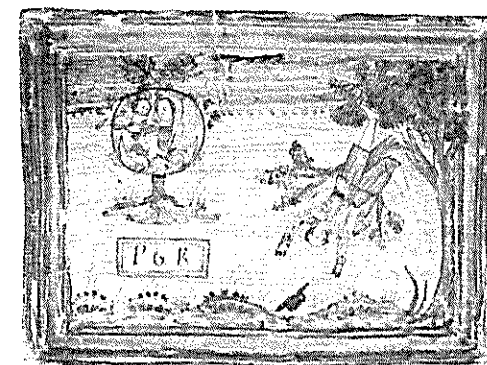
74. Primera plancha votiva de la *Madonna dei Bagni* (mayólica; 1657). Iglesia de la Madonna dei Bagni, Casalina, cerca de Deruta.



75. Plancha votiva de la *Madonna dei Bagni* con la escena de un atraco y acuchillamiento (mayólica; 1663). Iglesia de la Madonna dei Bagni, Casalina, cerca de Deruta.



76. Plancha votiva de la *Madonna dei Bagni* con una persona cayendo de un árbol (mayólica; finales del siglo xvii). Iglesia de la Madonna dei Bagni, Casalina, cerca de Deruta.



contró por azar el fondo de una copa tirado en el suelo. En él había pintada una imagen de la Virgen que lo miraba de frente. Lo recogió con suma reverencia, lo besó varias veces y lo colocó entre las ramas de un roble, entrelazándolas cuidadosamente para impedir que se cayera (cfr. figs. 72, 73). Fray Pietro pronunció algunas oraciones y, cuando se marchaba, se dijo a sí mismo: «tal vez algún día esta sagrada imagen haga milagros». A partir de entonces, los caminantes veneraron el fragmento de la copa allí colocado como si estuviese en un santuario; y aunque muchas veces cayó al suelo y parecía que se desprendían de él pequeñas partículas, la imagen, con todo, permaneció intacta.

Un día de principios de 1657, Cristofano di Filippo, un mercachifle de Casalina, sintió tanta devoción que aseguró la imagen en el lugar fijándola con clavos a dos ramas ahorquilladas. En marzo de aquel año su esposa cayó gravemente enferma y presa de una fiebre terrible. Él tenía que viajar al mercado de Deruta y, al pasar ante la Virgen del Roble, oró fervorosamente por la recuperación de su mujer. Cuando regresó por la tarde la halló levantada, tranquilamente sentada junto al fuego. Y así, en corto tiempo, sanó por completo⁸.

Todo esto queda confirmado en el proceso canónico de septiembre a diciembre de 1657 que se abrió para investigar y comprobar si eran ciertos éste y otros milagros atribuidos a la Virgen del Roble⁹. Rápidamente se hizo un grabado de la imagen milagrosa (fig. 73) y se vendieron miles de copias. Y la imagen fue colocada en la iglesia de la Madonna dei Bagni recién construida en Casalina, cerca de Deruta¹⁰.

Desde entonces, nunca cesó la imagen de obrar milagros; y así como el primero de todos fue recogido en una plancha decorativa realizada en mayólica en 1657, también lo fueron los siguientes (figs. 74-76). Todas ellas, 598 en total, están colgadas en la misma iglesia. No podría haber mejor testimonio de la variedad de milagros que esta imagen llegó a realizar, ni de las formas en que se recogieron para la posteridad y la gratitud que expresaban. Todas las transformaciones posibles de una sola imagen están presentes en este caso, y todas dentro de un mismo medio. La Virgen del Roble salvó a mujeres en peligro de morir de parto; curó al menos dieciocho enfermedades diferentes (esta clase de milagros es con mucho la más numerosa de todas), salvó a quienes estaban poseídos por el demonio, o fueron atacados por animales de siete especies distintas, así como de asaltos de ladrones y malhechores, de innumerables accidentes relacionados con el agua y el fuego, de caídas de árboles y escaleras, de desastres militares, de la cárcel y de accidentes con vehículos¹¹. Cada una de estas desgracias está represen-

tada por un sinnúmero de imágenes a lo largo de toda la historia del santuario, desde su fundación hasta ahora. La imagen tosca e inicialmente insignificante encontrada por el franciscano, una vez levantada y entronizada en un santuario, obró todos estos milagros; y luego la gente sintió que el mejor modo de expresar su agradecimiento a la Virgen, a Jesucristo, a los santos (y naturalmente a la propia Virgen del Roble) era pintar junto a la imagen de la Virgen una representación del accidente o del mal que los aquejaba. Todas estas categorías de accidentes, de gratitud y de representación son visibles en las grandes cantidades de exvotos reunidas en incontables santuarios por todo el mundo; pero existen pocos casos generales de este tipo en los que el medio sea tan extraordinariamente uniforme y constante como lo es en el santuario de la Madonna dei Bagni.

II

Comenzamos este trabajo considerando los casos que podríamos denominar bajos o de escaso valor estético. Pero, naturalmente, las imágenes simples pueden dar lugar a obras elevadas —que incluso adquieren importancia canónica y llegan a clasificarse como auténticas obras de arte. Lo contrario, la transformación cualitativamente descendente de los prototipos canónicos, sucede incluso con mayor frecuencia. Sin embargo, existe también el nivel medio, el de las imágenes buenas adaptadas de arquetipos milagrosos que se transforman primero en arte elevado y después, debido al poder de este último, se modifican infinitamente perdiendo cada vez más calidad¹². Retomemos el ejemplo de la *Schöne Maria* de Ratisbona.

Allí, la Virgen que desempeñó el papel central en la expulsión de los judíos fue una adaptación de la famosa imagen de *Santa Maria Maggiore* de Roma. Pero no fue el cuadro romano el que generó más imágenes. Fue la pintura realizada por Altdorfer, encargada para conmemorar la expulsión (fig. 33). Entre las numerosas variaciones introducidas por el nuevo cuadro, debemos prestar atención al propio grabado de Ostendorfer (fig. 34); al estandarte que Altdorfer pintó y que ondea en la torre de la iglesia de ese grabado; y al grabado en madera que se le solicitó con motivo de la salvación de una mujer que estuvo a punto de morir ahogada. Junto con la explicación del acontecimiento, también esto se muestra en el grabado, en un estandarte inclinado contra la pared lateral de la iglesia. Ahora la reproducción de la imagen entra a formar parte del proceso publicitario; cada vez aumenta más la fama del lugar; y, de nuevo, como sucede con los banderines y las estampas de oración, plantea la pregunta sobre las posibilidades de disminución o de realce del poder de cada imagen¹³. Dada la eficacia visible del arquetipo representado en las copias, no podemos sino preguntarnos: ¿qué se esperaba de las reproducciones incluso más baratas de esa imagen milagrosa a medida que se esparcían por un terreno dilatado y ampliamente popular?; ¿cómo y sobre qué base se suponía que iban a funcionar?; ¿cómo llegaron a cargar con el peso del agradecimiento si no fue por una extensión de la conmemoración?

¹² Véanse también los ejemplos del capítulo 6, sección II.

¹³ Para todas estas variaciones del cuadro de Altdorfer, y otras muchas, véase Hubel, 1977, esp. págs. 217-37 y figs. 26-80.

⁸ El mejor relato de estos acontecimientos es el ofrecido en la obra anónima contemporánea *Historia della Madonna dei Bagni* conservada en el Archivio di San Pietro de Perugia, y presentada por G. Guaitini y T. Seppilli en *Madonna dei Bagni*, págs. 9-10.

⁹ Para el texto del proceso, véase U. Nicolini en *Madonna dei Bagni*, págs. 50-53. Es interesante observar que la antigua conexión entre agua y árbol y función votiva aparece ya en algunos de los primeros milagros. En el verano de 1657, cuando se agotó la fuente de suministro local de agua, manó una fuente curativa justo debajo de la Virgen del Roble (Guaitini y Seppilli en *Madonna dei Bagni*, págs. 13-14, donde citan la *Historia* anónima mencionada en la nota 8 *supra*).

¹⁰ Acerca de la iglesia y de la historia de su construcción, véase P. Zucconi en *Madonna dei Bagni*, págs. 55-62.

¹¹ Los exvotos de la Madonna dei Bagni han sido objeto de un reciente y detallado análisis e investigación. Por ejemplo Guaitini y Seppilli en *Madonna dei Bagni* clasifican los milagros en no menos de veintidós grupos principales con numerosas subdivisiones.



77. Superior: Albrecht Altdorfer, la *Schöne Maria* de Ratisbona (grabado en madera policromada, detalle sin marco; ca. 1519; B.8-78-51). Ratisbona, Kunstsammlungen des Bistums Regensburg, como préstamo de la Colegiata de St. Johann.

78. Superior derecha: Albrecht Altdorfer, la *Schöne Maria* de Ratisbona (grabado en madera; h. 1520; B.8-77-48).

79. Derecha: *La Sagrada Capilla de Ratisbona*, frontispicio del *Libro de milagros de Ratisbona* de 1522 (grabado en madera atribuido a Michael Ostendorfer).



80. *Wunderbarliche Czaychen* vergangen Jarz begeben in Regensburg zu der schönen Maria die die muoter gotes hie in begriffen.



81. *Gratia et privilegio.*

Aproximadamente por las mismas fechas en que Altdorfer terminaba su cuadro de la Virgen, se sabe que en su taller se hicieron dos paneles para que quedase constancia de la curación de Cuntz Seytz¹⁴. Ahora comenzamos a ver la inevitable expansión de las reproducciones votivas que habremos de encontrar en tantos centros de peregrinación. El mismo Altdorfer hizo el hermoso dibujo que hoy se encuentra en Berlín, mientras otros grabados en madera por él realizados muestran a la *Schöne Maria* o entronizada en un altar o imaginada como el componente central de un extraordinario retablo, o en muy diversas posiciones, cada una de las cuales va alejándose progresivamente del original (figs. 77 y 78). No podía estar más clara la necesidad de reproducir la imagen popular y costosamente; y era al parecer una necesidad bastante compulsiva. La *Schöne Maria* se convierte en una obsesión momentánea; se hace de ella un fetiche en sus lujos y en su ordinareiz (dependiendo del contexto visual que se considere). Pero, aparte de los Altdorfers y sus imitaciones, la Virgen de Ratisbona apareció también en el tosco frontispicio realizado por Ostendorfer para el libro en el que se recogen los hechos de esta imagen, el *Wunderbarliche Czaychen* (Libro de los milagros de Ratisbona) de 1522, en una página de título más refinada, y como una visión por encima de la torre de la iglesia (fig. 79)¹⁵. Así es como todo el proceso de conmemoración y agradecimiento por medio de una imagen adquirió la extraordinaria intensidad ilustrada por el propio grabado de Ostendorfer de 1519-1522: cada imagen se convirtió en un vehículo de gratitud, intercesor íntimo con Dios y centro de la angustia contra la cual sólo la Virgen, actuando a través de la *Schöne Maria* y representada por ella, podía brindar protección¹⁶.

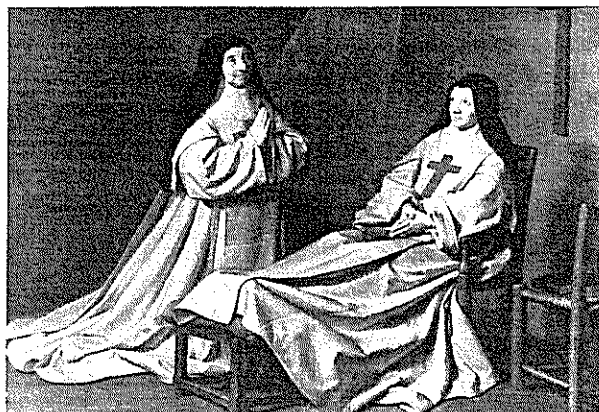
Hay muchos ejemplos de logradas imágenes que se ven investidas con las emociones que experimentamos en situaciones de alivio y agradecimiento. Es posible encontrar algunas en las historias clásicas. Así definidas, podemos incluir en esta clasificación incluso obras como la *Madonna di Foligno* de Rafael y la gran pintura que Tiziano hizo para su propia tumba, la cual muestra en el ángulo inferior derecho la imagen votiva de sí mismo y de su hijo orando a la Piedad (fig. 80)¹⁷. También muestra la inscripción (presumiblemente formularia) exigida a tantas pinturas votivas, la cual parece haber garantizado o haber sido esencial para la eficacia de tales pinturas. Sin embargo, no hemos aprendido completamente las lecciones del grandioso y austero cuadro de Philippe de Champaigne, pintado en 1662 para conmemorar la milagrosa recuperación de su propia hija atacada de parálisis (fig. 81), o del cuadro de Van Dyck la *Virgen del Rosario*, que expresa su gratitud por haberle librado de la epidemia de peste que

¹⁴ Dos lienzos, cada uno de ellos de 38,8 x 33,4 cms., con una inscripción de 1643, conservados actualmente en el Museum der Stadt Regensburg (Winzinger, 1975, n.º 101/102).

¹⁵ Véase en Hubel, 1977, figs. 13-16, buenas ilustraciones de estas y de otras imágenes de la Virgen de Ratisbona.

¹⁶ El mejor relato general, con un fondo generoso de ilustraciones, es el de Hubel (*ibid.*, págs. 197-237); hallamos otras referencias en G. Stahl, «Die Wallfahrt zur Schönen Maria in Regensburg», en *Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburgs*, Ratisbona, 1968, 2, 35-282. Hubel trata de modo excepcional y minucioso algunos de los puntos aquí abordados, incluida la expulsión de los judíos y las múltiples versiones de la *Schöne Maria*.

¹⁷ Véase A. Nero, «Pietà liturgica e pietà popolare nel *Vesperbild* di Tiziano», en *Interpretazioni Veneziane: Studi di Storia dell'Arte in Onore di Michelangelo Muraro*, ed. D. Rosand, Venecia, 1984, páginas 323-29, donde observa —aunque sin mayor comentario de interés— que «la tavoletta votiva o ex-voto rientra dunque nel vasto alveo della pietà popolare» (pág. 327).



80. *Arriba*: Tiziano, *Piedad*, detalle de una pintura votiva en el ángulo inferior derecho del cuadro (1576). Venecia, Accademia.

81. *Izquierda*: Philippe de Champaigne, *Exvoto* (1662). París, Museo del Louvre.

82. *Derecha*: Andrea Mantegna, *Virgen de la Victoria* (1496). París, Museo del Louvre.



azotó Palermo en 1624. Estas obras se analizan como representativas del arte elevado, pero nadie pregunta por qué y cómo se supuso de alguna manera que bastaban para agradecer el alivio genuinamente dramático de una aflicción. Decir que constituían unas ricas y bien logradas ofrendas a Jesucristo, la Virgen o algún santo no sería una explicación adecuada, ni siquiera una descripción adecuada. Después de todo, el cuadro de Philippe de Champaigne sigue una fórmula pictórica similar a la de muchos exvotos que muestran al paciente atendido por aquellos que invocaron con éxito a Dios para que los sanara (como hicieron la Madre Inés y sus hermanas en Port-Royal, que rezaron diligentemente una novena cuando la joven estaba al borde de la muerte). Hasta deja espacio para una elaborada inscripción en la que se cuenta lo ocurrido. Sin esa inscripción, que parece desplazar tan obviamente la atracción pictórica hacia un lado (en una imagen ya rígida y seca), bien puede haber parecido el cuadro menos eficaz como vehículo de agradecimiento.

La *Virgen de la Victoria* de Mantegna (fig. 82) tiene un origen completamente distinto: la gratitud por el triunfo en el campo de batalla. Esta clase de imágenes es muy común en realidad; constituyen el polo opuesto de las que son llevadas al combate (como el lábaro de Constantino) y ante las cuales los soldados oran con la esperanza de obtener su protección y la victoria. Las circunstancias que rodean el cuadro de Mantegna ilustran aún más la rica complejidad de este género. El tema es la celebración de la victoria de Francesco Gonzaga sobre los franceses en la batalla de Fornovo en 1495. Al igual que en los exvotos más famosos, la figura que ha recibido el beneficio está postrada en adoración ante la Virgen o el ser divino que se lo concedió, mientras los santos a quienes también se les debe agradecimiento aparecen de pie en torno a la escena principal.

El encargo de la pintura a Mantegna se debió a una forma de antisemitismo que recordaba en cierto modo los hechos mucho más virulentos e histéricos que tuvieron lugar en Ratisbona. En 1493 el banquero judío Daniele da Norsa compró una casa en la que había una figura de la Virgen. Inmediatamente la sacó de allí pero, aunque para ello contó con el permiso de las autoridades eclesiásticas locales, se produjeron hostilidades y desórdenes. En 1495, un mes aproximadamente después de la batalla de Fornovo, se impuso al judío una multa de 110 ducados. La suma se destinaba específicamente a encargar a Mantegna un cuadro que ocupase el lugar de aquella imagen¹⁸. Es interesante el hecho de que el proyecto inicial era pintar una Virgen de la Misericordia que protegiese bajo su manto a Francesco y a su familia. Éste era quizás el modo más explícito de representar pictóricamente la protección, y se ve en incontables exvotos por toda Europa.

Exactamente un año después, el 6 de julio de 1496, la imagen fue llevada en festiva procesión a San Simone y erigida sobre un altar especialmente engalanado dentro de la nueva capilla adosada a la iglesia. A las pocas horas, la gente llevaba ya ofrendas voti-

¹⁸ Acerca de estos acontecimientos, véase Settis, 1981, 712-22. La documentación básica sobre este párrafo y el siguiente está constituida por las transcripciones —con referencias a la importante literatura antigua al respecto— de Kristeller (1902, págs. 558-63). Para otros casos anteriores similares —que sirvieron casi con toda certeza de precedentes «adecuados» de los acontecimientos y las alegaciones de Mantua—, relativos a los judíos de Gubbio y de Pisa en 1471 y 1491-92, véase M. Luzzatti, *La Casa dell'Ebreo: Saggi sugli Ebrei a Pisa e in Toscana nel Medioevo e nel Rinascimento*, Pisa, 1985.

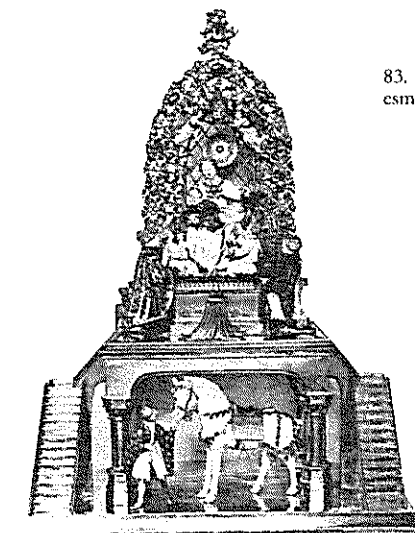
vas a la Virgen —o más bien, al cuadro de Mantegna—, entre ellas imágenes de cera y velas. Una vez más el arquetipo votivo genera rápidamente reproducciones votivas y la eficacia se difunde como por contagio de una copia a otra. Al día siguiente Antímaco, el secretario de Francesco, escribió a éste que

había tal número de personas como nunca he visto en ninguna otra procesión en este país... No puedo decirle cómo aumentaba la masa de gente hora tras hora... La muchedumbre no se cansaba de contemplar una obra tan digna, especialmente —aparte de la imagen de la Virgen— el retrato de vuestra Ilustrísima, que inspiraba ternura en todos. Y ya comienzan a ofrecerle imágenes de cera y de otros materiales que representan a personas curadas de enfermedad, y ojos hechos de plata; de modo que, con este principio se puede imaginar que en pocos meses el lugar se verá favorecido con una devoción inmensa y cada vez más frecuente. Y tampoco habrá de faltar en él adorno apropiado alguno¹⁹.

Cuánta razón tenía Antímaco. Por experiencia sabía que la devoción se extendería entre el pueblo, que a la imagen no habrían de faltarle adornos y que la gente haría más y más exvotos —sobre todo, los que figuraban cuerpos o partes del cuerpo enfermas y que ahora habían sanado²⁰. No podemos decir exactamente qué necesidades quedaron atendidas entonces, en 1495-1496, en Mantua, por este maravilloso sustituto de una antigua imagen destrozada por un judío; pero aun cuando la gente sólo sospechara (o nada más esperara) recibir protección de la Virgen, fue a ella a quien Francesco atribuyó su victoria, interpretada como necesaria y ostensiblemente beneficiosa para el bien común. Luego estaba la supuesta enemistad del judío (encarnada en el hecho de haber destruido la imagen) y el gran cuadro de Mantegna, sustituto del otro ya viejo y rechazado: no es extraño que lo aclamasen y se convirtiese en el mediador más idóneo para expresar los sentimientos de gratitud y de alivio. Es el cuadro, no la Virgen ni ninguna emoción identificable, el que se halla en el punto crucial de esta dialéctica. Pocos ejemplos puede haber en la historia del arte de un exvoto que embellezca y realce con más hermosura y suntuosidad a la Virgen, la Virgen concreta de la que se han recibido favores. Es un grito lejano procedente de las imágenes populares que se encuentran en el otro extremo de la escala canónica. Pero si no las estudiamos también, perderemos de vista el tema que estructura este capítulo: la eficacia de la representación de figuras humanas en la imagen votiva.

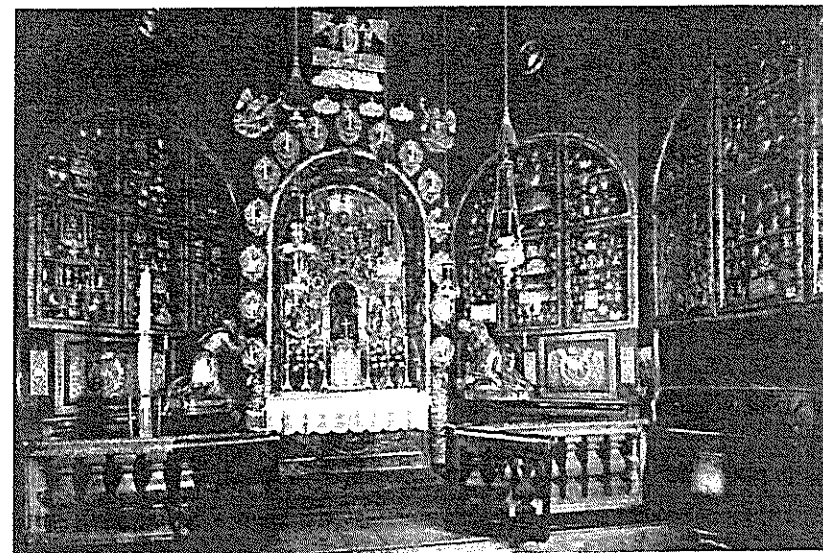
¹⁹ Kristeller, 1902, doc. 141, págs. 561-62. La traducción inglesa es de Caroline Elam, a quien agradezco que llamara mi atención sobre la importancia de este caso.

²⁰ Todo ello viene corroborado por otras muchas cartas, incluida una de la propia Isabella d'Este a Francesco Gonzaga (Kristeller, 1902, doc. 142, pág. 562), en la que también habla del sermón y de la multitud que acudió a ver a la Madonna della Vittoria en los tumultuosos días que siguieron a la construcción de la nueva capilla. En estas cartas encontramos todo el abanico de complejas relaciones entre el talento artístico y la eficacia percibida, entre la devoción orquestada y la popularidad local (*ibid.*, págs. 558-62, esp. docs. 134-44).



83. La Goldenes Rössl, del Tesoro de Altötting (oro, esmalte, piedras preciosas, perlas; finales del siglo xiv). Altötting, Tesoro.

84. Altar de la Capilla Heiliges en Altötting (1645-1730). A la derecha, estatua de Maximiliano José de Baviera realizada en plata por W. de Groff, 1737; a la izquierda, la del hermano Konrad von Parzham, por G. Busch. Bischöfliches Administration Altötting.



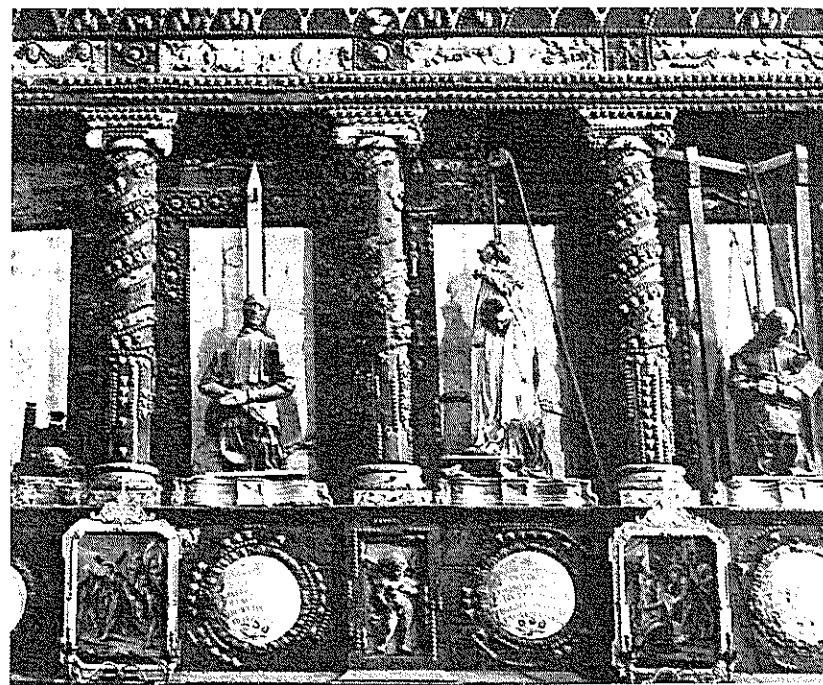
En lugares como Altötting, en el sur de Baviera, se han producido las obras de arte más refinadas al mismo tiempo que las de nivel más bajo. Allí está la famosa *Goldenes Rüst* de finales del siglo xiv (fig. 83) y también la magnífica estatua dedicatoria del príncipe de la Corona Maximiliano José (fig. 84). La *Goldenes Rüst*, de oro, con perlas, esmaltes en blanco, llena de joyas y fabricada con la exquisita artesanía de París, estuvo en el Tesoro de Ingolstadt hasta 1509, cuando el conde palatino Federico la retiró de allí y la donó a la Capilla Heilige de Altötting —sólo unos años después de que los milagros de 1490 provocaran las primeras peregrinaciones importantes al lugar. La estatua de plata, realizada en 1736 por Wilhelm de Groff, fue mandada hacer en agradecimiento por la milagrosa curación del príncipe de diez años de edad, milagro relatado por la delicada mano de su padre Carlos Alberto en la hoja de pergamino enmarcada que cuelga encima de ella. Este escribe en nombre de su hijo: «Así tu devoto siervo Maximiliano José cumplió su juramento de todo corazón, el corazón entregado a María»²¹. La estatua (acompañada ahora por la del Hermano Konrad von Parzham, obra de 1931) lo muestra arrodillado en adoración ante la imagen de la Virgen realizada en madera a principios del siglo xiv. Esta imagen está tallada con sencillez, pero lujosamente vestida (cfr. fig. 63) y rodeada por una gran cantidad de imágenes votivas pequeñas hechas en plata y guardadas en una especie de estuches con el frente de cristal que sirven a modo de alas para el rico santuario. Sin embargo, cada pintura y cada escultura de la asombrosa acumulación de imágenes votivas populares que hay en Altötting tiene su propia y conmovedora historia de salvación realizada por la Virgen sencilla pero engalanada que se encuentra allí.

A veces es abrumadora la cantidad de objetos que se depositan en lugares como éste. Además de las pruebas aportadas por los grandes *Asklepeia* de la antigua Grecia y las enormes terracotas de espíritus infernales en el oeste de Italia, igualmente reveladores son los santuarios de Europa y América. Entre 1656 y 1693, por ejemplo, parece que se colgaron en Altötting más de 12.450 pinturas, dato que puede equipararse a la notable cantidad de 10.350 exvotos de plata que consta que se colocaron en la tumba de Carlo Borromeo en Milán en 1610²². Como aconteció en la Santissima Annunziata de Florencia, las autoridades eclesiásticas pertinentes intentaron con regularidad reducir o prohibir tal cúmulo de objetos²³. Pero su fracaso (y la permanencia de la costumbre) queda de relieve en lugares como el interior de Santa Maria delle Grazie, en Mantua, donde las imágenes votivas de tamaño natural, hechas con cera o papel maché, se amontonan unas sobre otras en apretadas filas por toda la iglesia (fig. 85); o en el santuario de la Virgen del Arco, en el camino entre Nápoles y el Vesubio, y en el de la Virgen del Monte, en Cesena (del que tanto se ha escrito); en el Vierzehnheiligen de Franconia; en el Heiligwasser en el Tirol; en el Tuntenhausen en la Alta Baviera, con

²¹ «Ita vovet ex toto suo, hoc est Mariano corde, tuus cliens Maximilianus Josephus».

²² Kriss-Rettenbeck, 1972, pág. 169, 114. Compárese con las figuras de Ratisbona del capítulo 6, sección I.

²³ Cfr. Warburg, 1932, 1, 99, 118-19 y 349-50, y Schlosser, 1911, págs. 214-15. Véase también capítulo 9, secciones IV y VI, para más detalles acerca de la iconografía de Santissima Annunziata.



85. Interior de Santa Maria delle Grazie, Mantua, donde se ven imágenes (del siglo xv y posteriores) y numerosas ofrendas votivas de partes concretas del cuerpo, realizadas en plata y otros materiales.

su combinación de pinturas, velas pintadas y fotografías²⁴; y en los santuarios americanos de Nuestro Señor de Bomfim, en Salvador de Bahía, con fotos, cuadros y piernas y brazos de cera por todas partes, incluso colgados del techo (fig. 86), y en el Santuario de los Remedios en la ciudad de México, con sus muros asombrosamente atestados de ofrendas, el cual ha gozado de ininterrumpida popularidad desde su fundación en el siglo xvi hasta nuestros días... Y en todas las imágenes vemos una de las dos principales fórmulas figurativas que caracterizan virtualmente a todo el género: o bien la persona que ha recibido el beneficio se arrodilla con devoción o admiración ante la imagen milagrosa de la Virgen, o bien se representa ante ella el accidente o la enfermedad de los que el devoto fue salvado. Estos son los rasgos generales que comparten y unifican en una categoría a todas estas ingentes cantidades de imágenes, pero en modo alguno son los únicos.

Conviene también recordar lo que nadie que haya visitado estos santuarios podría

²⁴ Para buenas fotografías de las imágenes votivas de los interiores de Heiligwasser y Tuntenhausen, véase Kriss-Rettenbeck, 1972, láminas 24 y 14, respectivamente.



86. Sala dos Milagros, Nossa Senhora do Bonfim, Salvador de Bahia, Brasil (1971). *Exvoto*, lám. 21.

olvidar: que la gama de posibilidades votivas es aparentemente infinita. Toda enfermedad o accidente concebible está representado de un modo u otro; y las categorías de desastres a los que hacen alusión se extienden durante siglos enteros. Hasta el lector menos atento de la literatura clásica occidental sabe de la antigua costumbre de colgar placas, coronas o guirnaldas —en un árbol, generalmente— después de un naufragio; qué enorme variedad de desastres relacionados con el agua podemos encontrar, desde los iconos griegos que muestran a la Virgen de Paraskevi, pasando por los incontables cuadros de San Nicolás calmando la tormenta, hasta numerosos incidentes totalmente locales. La gente se cae de los árboles, y sigue viviendo; se electrocuta, y vive; se salva de los ataques de perros y animales salvajes; sobrevive a acciones bélicas, a los asaltos de malhechores o a las bombas; y así sucesivamente. Todos los santuarios modernos tienen su gama de accidentes con vehículos, pero el fenómeno no es nuevo. Uno de los tesoros poco conocidos del género es el cuadro votivo de Tommaso Fedra Inghirami de hacia 1508, que representa cómo se salvó felizmente de las consecuencias de una caída bajo un carronato (fig. 87; cfr. fig. 88)²⁵. Este hombre fue el mismo cardenal que diseñó y dirigió los programas para las *feste* de León X, que pudo haber diseñado asimismo el esquema para el *Parnaso* de Rafael, y cuyo mecenazgo se extendió hasta el famoso retrato de él mismo que pintó Rafael. Tales son las polaridades de la necesidad de pinturas.

También contra las acciones hostiles o las acusaciones de haber cometido delito pueden ayudar Jesucristo y la Virgen, pues salvan a la gente de los ladrones y saltadores, intervienen a favor de los presos y los condenados por cualquier razón. Battista Figiovanni era el protonotario de la iglesia de San Lorenzo en Florencia. Por su complicidad en la conspiración de 1517 a favor de los Médicis, fue torturado y condenado a la pena capital. Pero, inesperadamente, quedó absuelto, por lo que realizó el viaje ritual para llevar un exvoto a la Madonna delle Carceri (Virgen de las Cárceres) de Prato. Si el cuadro no nos permitiese saber lo que ocurrió, la inscripción señalaría con toda claridad su deuda para con la intervención divina:

E privo del humano aiuto ricorsi al divino auxilio pregando questa madonna mi liberassi da morte fui exaudito, al laude dell divina maiesta.

[Y, privado de ayuda humana, recurrí al auxilio divino, rogando a esta Virgen (nótese: no *la* Virgen) que me liberase de la muerte; y fui escuchado. Alabada sea la divina majestad²⁶.]

La inscripción resulta gratuita pero, al igual que tantas otras (más sujetas a la norma generalizada), es casi talismánica en sí misma.

²⁵ Véase D. Redig de Campos, «L'Ex Voto dell Inghirami al Laterano», *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, ser. 3, *Rendiconti* 29, fasc. 1-4 (1956-57), 171-79; y P. Kunzle, «Raffaels Denkmal für Fedra Inghirami auf dem letzten Arazzo», en *Mélanges Eugène Tisserant*, Roma, 1964, 6, 499-548; y Settis, 1981, págs. 701-8.

²⁶ Acerca de Figiovanni, véase G. Corti, «Una ricordanza di Giovanni Battista Figiovanni», *Paragone*, 15, n.º 175 (1964), 24-31, y A. Parronchi, «Una ricordanza inedita del Figiovanni sui lavori della Cappella e della Libreria Medicea», en *Atti del convegno di studi Michelangeloschi, Firenze-Roma, 1964, Città di Castello, 1966*, pág. 341. Acerca del cuadro votivo, véase G. Richa, *Notizie storiche delle Chiese fiorentine*, Florencia, 1757, 5, 100, y D. Moreni, *Continuazione delle memorie istoriche della basilica di S. Lorenzo*, Florencia, 1816, pág. 294.



87. Escuela de Rafael, exvoto de Tommaso Fedra Inghirami (h. 1508). Vaticano, Musci Vaticani.



88. Exvoto de Antonio Peña (Andalucía, 1850). Munich, Bayerisches Nationalmuseum, Kriss.

IV

¿Pero no será este vasto material demasiado semejante para poder aplicar un tratamiento generalizado? ¿Acaso tiene sentido buscarle un orden o estructura? Y en caso afirmativo, ¿cuál sería la ventaja de hacerlo? Buscar orden en este género sería quizá como buscarlo, por ejemplo, en todo el género de los monumentos. Sin embargo, parece que los exvotos son realmente susceptibles de definirse como una clase y que, en verdad, revelan una sorprendente homogeneidad interna. Tras su excelente análisis de los materiales mencionados, Lenz Kriss-Rettenbeck llegó a la conclusión de que «probablemente no haya ninguna forma comparable que tenga la misma permanencia estructural y que proporcione un modo de significación más válido desde el punto de vista de su eficacia, considerando su uso de siglos en las más diversas culturas y grupos lingüísticos, en todos los niveles sociales del mundo católico y en todos los niveles estéticos que puedan concebirse»²⁷. La observación no sólo es aplicable al mundo católico sino también a todas las culturas en las que representación, mediación y gratitud están ligadas.

Ya he señalado dos de las principales fórmulas figurativas del género de los exvotos, pero, en sus comentarios sobre lo que él definía como «la ordenación asombrosamente rígida y clara de elementos significativos» en toda la imaginería votiva, Kriss-Rettenbeck apuntaba hacia una clasificación potencialmente exhaustiva. Estos elementos adoptan la forma de 1) la representación del operario celestial, sea imagen milagrosa, ser divino, santo o lugar sagrado; 2) el retrato de la figura que vuelve los ojos al dominio celeste y de quienes lo presentan ante él, lo ponen en contacto con él o rezan por el suplicante; 3) el suceso o circunstancia que fue la causa de la comunicación inicial entre el personaje terreno y la persona o símbolo divino; y 4) la inscripción que deja asentada la circunstancia, el suceso o la esperanza²⁸. Al segundo elemento podríamos añadir, significativamente, el retrato de quienes, de un modo u otro, tienen razones para estar agradecidos por la milagrosa preservación del devoto.

Todo esto está muy bien, pero tales estructuras y fórmulas no nos sirven para explicar la popularidad y eficacia de las imágenes votivas. El propio Kriss-Rettenbeck hizo un esfuerzo considerable para establecer los factores clave en el proceso a lo largo del cual todas las imágenes que él clasificó se vuelven operativas y luego eficaces. En su intento de establecer implícitamente cómo llega a actuar la imagen votiva, categorizó al menos tres de estos factores. Ya he destacado yo el proceso de consagración (mediante ritual o no) por el que se hace que las imágenes se vuelvan operativas. La contribución de Kriss-Rettenbeck —en lo que respecta a las imágenes votivas cuando menos— consiste en desmenuzar este proceso hasta separar algunos de sus componentes; y así, él los ve como progresivos²⁹.

Primero, la *praesentatio*. Bajo este nombre se agrupan las inscripciones explicativas y formularias, no sólo de las imágenes votivas sino también de objetos como los *anathemata* de la Antigüedad griega y romana. Es el primer paso de la sacralización, sin el cual la imagen no podría funcionar. La inscripción o bien habla del hecho milagroso

²⁷ Kriss-Rettenbeck, 1972, pág. 164.

²⁸ *Ibid.*, pág. 155.

²⁹ Ampliamente comentado en *ibid.*, págs. 273-306, 347-59.

en forma más o menos concisa o bien tiene una o dos de las fórmulas constantes que anuncian que el objeto es una señal o símbolo de gratitud. El anuncio, antes que nada, es pues lo que lo define así. De ahí las palabras *hyper euhēs*, VFGA o FGVA (*votum fecit gratiam accepit*), PGR o GR (*per gratia ricevuta*), MQF (*milagro que fez*), etc.; que estas fórmulas no sean sino variaciones de lo mismo revela la permanencia de este aspecto del género. Igualmente formularia es la insistente mención del juramento o promesa hechos, como se ve en la frase *verloben und versprochen*. Sin estas modalidades de *praesentatio*, probablemente las operaciones y expresiones de agradecimiento serían nulas.

La siguiente categoría de Kriss-Rettenbeck, la *promulgatio*, es quizá todavía más útil. Hablando en sentido estricto, éste es el término legal que designa el proceso de anuncio ceremonial y público de una ley antes de que ésta entre en vigor³⁰. Pero en nuestro contexto, se amplía para abarcar toda la gama de acciones implicadas en el embellecimiento, ornamentación y coronación de cualquier imagen; las diversas maneras de colocarla en un santuario o lugar apropiado; los diferentes modos en que puede ser llevada *praesentialiter* hasta su lugar sagrado; el anuncio y la constancia escrita de los hechos que evoca y la alabanza de su eficacia, desde los discursos pronunciados en público hasta la inclusión en las colecciones de milagros de cada santuario. Aquí podríamos hablar con razón de promulgación de la imagen. Ahora funciona indiscutiblemente y nadie lo niega (o, como mínimo, todos reconocen que podría obrar algún milagro, lo cual es testimonio más que suficiente de su capacidad potencial).

En la categoría *dedicatio* Kriss-Rettenbeck analiza las etapas finales de confirmación de una imagen como potencialmente operativa y eficaz. Pero, dado que ésta parece estar constituida por prolongaciones formales de las acciones ya clasificadas como parte de la *praesentatio* y la *promulgatio*, resulta menos útil como categoría instrumental. Empero, todas estas acciones se incluyen en sentido amplio dentro de la variedad de procesos mediante los cuales se hace que la imagen funcione públicamente y en privado, y a través de los cuales la fe en su capacidad potencial queda expresada y luego confirmada.

Con todo, pese a que se ha clarificado el proceso y hemos entendido la mecánica de la eficacia, aún nos acosan preguntas para las que quizá no haya respuesta pero que no desaparecerán: ¿qué hay en la representación en forma visual que hace que la gente crea que produciéndola y utilizándola de este modo logra algo más allá de la necesidad de dejar constancia pictórica?; ¿qué hace de la representación el medio inevitable e inexorable para expresar el agradecimiento? Y, ¿cómo llega a materializarse de modo adecuado la fe en la eficacia de la imagen? Quizá parezca que estas preguntas se orientan demasiado hacia las imágenes muertas en vez de hacia los seres humanos que responden a ellas. Tal vez debiéramos preguntar mejor qué hay en la gente que la lleva a querer proyectar sentimientos, esperanzas y aspiraciones en pinturas y esculturas y le brinda la ilusión o la realidad de la satisfacción. Los hombres creen que logran (y logran en verdad) diversas satisfacciones psicológicas cuando hacen o visitan imágenes, y sobre esta base responden a ellas. De modo que aún debemos responder tomando en

³⁰ La terminología jurídica de Kriss-Rettenbeck es asimismo muy adecuada, dada la frecuencia con la que las imágenes votivas aportan pruebas utilizadas en contextos legales. Para un breve examen de algunos de los aspectos jurídicos de esta aplicación, véase L. Clausen, «Wallfahrt und Recht», en Kriss-Rettenbeck y Möhl-r, 1984, págs. 87-100, esp. págs. 92-96.

cuenta qué hay en las imágenes que inicia o provoca el compromiso. Todo el fenómeno de las imágenes votivas nos permite avanzar un poco hacia el descubrimiento de términos que sirvan para describir, ya que no para explicar.

En todas las clases de imágenes votivas nos topamos con la necesidad de representar el suceso del cual el devoto (o alguna parte de su cuerpo) fue salvado y levantar tales representaciones como testimonio y agradecimiento eternos en un centro de peregrinación u otro santuario. En todos los casos, la manufactura y la figuración se basan en la rígida fórmula de que la nueva imagen ha de ser al mismo tiempo diferente y exacta a las demás. Puede haber casos en que la exactitud y la diferencia parezcan ceder ante la idea más simple de una denotación suficiente, pero aun en tales casos se percibe la menor adecuación de lo menos verdadero y menos preciso.

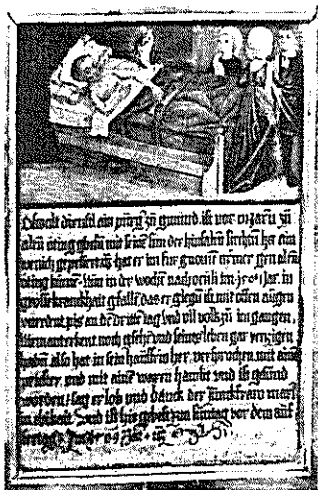
Hemos visto toda la gama de imágenes visuales que se emplean como medio para expresar agradecimiento, y un agradecimiento que los devotos creen haber expresado adecuadamente y del que, por tanto, ya se sienten libres —desde las grandes pinturas de Mantegna, Tiziano, Van Dyck, De Champaigne e incluso Goya (en su retrato extraordinario del Doctor Arrieta), pasando por la *Goldenes Rüssl*, hasta llegar a los cuadros más humildes pintados en latón o cristal, y finalmente a las instantáneas clavadas en los muros de los santuarios pobres y masivamente visitados. Hay formas todavía más humildes, pero en todos los casos encontramos el ansia de la especificidad y la necesidad de formas apropiadas de verosimilitud. En este aspecto, la fotografía es buena siempre, pero ya desde el comienzo mismo es patente el interés por la exactitud de la representación gráfica y de lo narrativo.

En 1661, el *Schaffner* Kern de Wessenberg se recuperó de las lesiones sufridas al caer de un caballo. Una nota conservada en los Archivos Mariastein de Suiza —probablemente destinada a ser una ficha— contiene este breve informe y estipulación: «Anno 1662 die 19 Octobris solvit votum personaliter et pro pictura dedit 121b5. N.B. DZ pferdt muss grau w sein und er einen rotten mantel»³¹. Viendo esto, comprendemos un poco mejor la necesidad de la figuración y la especificidad de las formas. La inscripción es esencial por razones de exactitud y especificidad: garantiza un enlace directo con el acontecimiento milagroso en caso de que la representación en el cuadro no lo consiga. Pero, debido precisamente a que el cuadro puede transmitir ese vínculo con mayor fuerza que las palabras, el objeto con figuras pintadas goza de la supremacía votiva.

De lo anterior se desprenden las cualidades formularias del formato y la inscripción, junto con la repetida especificidad del hecho y la afirmación constante de que el ente celestial que opera tiene características propias y es privativo del lugar. En el cuadro votivo más antiguo de Altötting, fechado en 1501 (fig. 89), aparece una forma clásica ya casi plenamente establecida con sus elementos fundamentales ya presentes. La escena, en la parte superior, representa gráficamente la enfermedad o el suceso del que la Virgen milagrosa liberó a la persona; la larga inscripción de la parte inferior completa la escena con todos los detalles relevantes. La figura desnuda de Oswolt Dienstl, vecino de Gmünd, está pintada con cuidadoso realismo, pues yace tendido en su le-

³¹ Kriss-Rettenbeck, 1972, pág. 164, donde cita a E. Baumann, «Die Votivbilder von Mariastein: Ihre Geschichte und Beschreibung», en *Die Glocken von Mariastein*, Laufen, 1946, pág. 9. Kriss-Rettenbeck ofrece aquí otros casos de este tipo de disposiciones en madera o en cartón.

cho, entre las sábanas, y con dos almohadas maravillosamente diferenciadas bajo su cabeza. Aquí, al contrario de otras imágenes votivas en las que se ve a Cristo o a la Virgen como si fuesen parte de un drama humano, la Virgen se muestra como una especie de visión milagrosa. Tanto el hombre como su esposa orante la contemplan fijamente, mientras la inscripción aclara el papel que tanto su mujer como otros (dos están representados a un lado de la cama) desempeñan en la curación (presumiblemente por rezar de forma concreta a la Virgen de Altötting). Son estos elementos los que, como ya esperábamos, se encontrarán en un exvoto tras otro por toda Europa. La única diferen-



89. Superior izquierda: Panel votivo de Oswolt Dienstl (1501). Altötting, Heiliges Kapelle. Bischofliches Administration Altötting.

90. Superior: Peregrinos junto a la tumba de San Wolfgang, Pipping (h. 1480). *Exvoto*, lám. 11.



91. Izquierda: Hans Weiditz, grabado en madera que representa a San Antonio delante de una iglesia de cuyos muros cuelgan imágenes de niños, piernas, brazos y otras ofrendas votivas (principios del siglo XVI; Geiberg, 1504).

cia es que después muchos de ellos prescinden casi por completo de la inscripción explicativa y todo lo que queda es la expresión generalizada de la función del cuadro, reducida muy a menudo a la palabra «exvoto». Esa inscripción desempeña un papel significativo porque garantiza que el cuadro o la escultura funcionen como se ha previsto, pero naturalmente es la figuración misma la que explicita tanto el contenido como el contexto.

Así, en una iglesia como la de la Virgen de los Baños, a las afueras de Deruta, con sus más de seiscientas planchas de mayólica, la Virgen siempre aparece en el roble, su imagen claramente enmarcada en un círculo por las ramas, tal como se encontró originalmente; y el accidente o enfermedad siempre está representado con lujo de detalles, pero inmediatos y muy reveladores. Hay ciertamente algunas que muestran a la persona enferma antes de la curación (como la de Oswolt Dienstl en Altötting), pero hay al mismo tiempo otras muchas cuya insistente especificidad provoca, en el espectador moderno al menos, una serie de reacciones que oscilan desde el gesto divertido hasta la profunda conmiseración. Un toro muerde a una mujer en el pecho; un caballo arrastra y patea a un hombre en la cara; un perro muerde a una dama en un dedo; cinco balas del arma de un ladrón penetran en la espalda de un hombre que reza; la sangre fluye en grandes gotas de una familia atacada por un malhechor; una mujer desvalida recibe disparos de arma de fuego directamente en los ojos; se quiebra un árbol y cae sobre el leñador; hay personas que se caen de un árbol, de un tejado, en un río; les sangra la nariz abundantemente; vomitan a chorro por haber ingerido la planta que está pintada a sus espaldas (cfr. figs. 74-76, 88). En la mayoría de los casos, las letras PGR son la única inscripción.

Aunque hay bastantes exvotos en los que la similitud del accidente (digamos las abundantes caídas de los árboles) conduce a una representación ya convencional, la amplia mayoría tiende a la precisión y la diferenciación visual. No son las palabras las que logran este efecto, sino la representación de las figuras. Y sucede precisamente así porque la representación pictórica o escultural ofrece la posibilidad de trascender la vaguedad y generalidad de la convención de un modo en que las palabras no pueden³². Por otra parte, si observamos las palabras del secretario de Francesco Gonzaga en el sentido de que inmediatamente después de la procesión de la *Virgen de la Victoria* de Mantegna la gente comenzó «a ofrecer imágenes de cera y de otros materiales que representaban a personas curadas de alguna enfermedad, así como ojos de plata», se nos plantea una nueva pregunta: ¿por qué estas réplicas tan asiduas y sutiles?

Aquí pasamos de la precisión al verismo y la verosimilitud. Los objetos votivos no tienen necesariamente que ser pinturas o esculturas, o cristal pintado, o medallones de barro cocido. Todo aquel que esté familiarizado aunque sea mínimamente con el fenómeno conocerá las figuritas de metal con forma de brazos, piernas, dedos, torsos, ojos, orejas, narices y bocas que sirven como objetos votivos, no sólo en los grandes centros de peregrinación (donde destacan tanto como otras formas), sino también en capillas

³² Quizá merezca la pena recordar aquí que no es preceptivo que el exvoto represente la enfermedad propiamente dicha. Existen otros modos de transmitir la especificidad de la curación —como ocurre en los exvotos que muestran figuras rezando frente al muro de una iglesia cubierto de ojos (cfr. Kriss-Rettenbeck, 1972, lámina 111, de Mühlendorf). De esta forma el cuadro refleja claramente la sustancia de la acción de gracias y el motivo concreto por el que se conoce el santuario.

y santuarios más modestos y hasta delante de cualquier santuario improvisado, como por ejemplo un cuadro de la Virgen con una vela delante de él (cfr. figs. 90 y 91)³³. También estas imágenes hacen de mediadoras para expresar agradecimiento por la conservación de la parte del cuerpo implicada en el accidente. La cera, asimismo, es un material muy común para hacer exvotos de partes del cuerpo, o de niños que no murieron al nacer; además cuenta con la ventaja de parecerse mucho a la carne humana, sobre todo si se le aplica un baño de tinte (cfr. fig. 122).

Todo esto pertenece al campo de la reproducción; pero a veces el objeto votivo tiene que ver con la realidad pura y directa (no sólo con el realismo). No son pocas las veces en que los mismos objetos que intervienen en el hecho salvífico cumplen también la función votiva: por ejemplo, prendas de vestir o utensilios domésticos y agrícolas, como se ve en el grabado de Ostendorfer sobre la peregrinación a Ratisbona. Es lo que se salvó, podemos imaginar que dicen con ostentación, y por tanto es lo que se ofrece a la Virgen. Sin embargo, la mayoría de las veces no es posible hacer esto y hemos de arreglárnoslas con la reproducción. Si es esquemática, servirá; pero en general el objetivo fijado es hacer la copia más exacta posible —la copia en cera o arcilla o papel maché, la máscara mortuoria, cualquier cosa que haya sido moldeada a partir de la vida real³⁴. Como todos sabemos, hasta las pinturas y esculturas más realistas siguen ciertos esquemas; pero, de hecho, tratan de evadir el esquematismo, y precisamente en esos términos las percibimos³⁵. Lo importante es el impulso hacia la precisión, no la precisión en sí misma (pues a estas alturas todos somos conscientes de cuán relativa es la exactitud en la representación). También hay objetos que representan la conflación de víctima y destino, como sucede por ejemplo en las sorprendentes figuras de hierro que, según se dice, proceden de una iglesia de peregrinación de San Leonardo, patrón de los presidiarios (fig. 92). Aunque puede utilizarse la cera por su parecido con la carne, aquí se emplea el hierro para hacer el muñeco que representa al preso del exvoto, porque este metal trae a la mente la asociación con el castigo, el encarcelamiento y los grillos³⁶.

Objetos votivos como las extremidades del cuerpo humano y las figuras de cera, nos ponen en guardia para captar un aspecto decisivo de la fe en la representación: el de la eficacia —aunque sea como conmemoración— que creemos que tienen por su parecido exacto con la realidad. Vemos la réplica exacta del cuerpo, o de una parte de él; respondemos como si fuese real, y su perfección (a veces su puro preciosismo) refuerza nuestra fe en la curación y la salvación. Esto es lo que explica la búsqueda de la

³³ Podemos comparar la figura 91, por ejemplo, con la fotografía de Michael Coyne publicada en *Harper's Magazine* de enero de 1988, pág. 441, que muestra —probablemente en algún lugar de Teherán— un desolador montón de muletas y miembros artificiales frente a una imagen del *ayatollah* Jomeini y un texto del Corán.

³⁴ Soy consciente de que todas las representaciones son en cierto modo esquemáticas, pero aquí utilizo el adjetivo en su sentido corriente y no filosófico para calificar un modo de representación en el cual los componentes tienen, para la mayoría de espectadores, un aspecto menos naturalista del que cabría esperar.

³⁵ A este respecto, tales afirmaciones están más cerca de las de *The Sense of Order* (1979) de Gombrich que a las de *Art and Illusion* (1960) del mismo autor.

³⁶ Dada la dificultad patente de modelar el hierro, la exigencia de que el cuerpo tenga un aspecto vital parece ser menos estricta.



92. Figura votiva de los presos para San Leonardo (hierro y madera; Tirol, h. siglo XVIII). Munich, Bayerisches Nationalmuseum.

verosimilitud en tales objetos. Su eficacia operativa se ve como una consecuencia del mayor realismo posible al que puedan acceder quien las hace y quien las contempla. Nada de esto significa, empero, que defendamos una idea absoluta de la verosimilitud. De ninguna manera trato de afirmar —como algunos podrían pensar ingenuamente— que objetos que ahora consideramos realistas o naturalistas son o fueron más eficaces como exvotos; ni tampoco que una pintura del Renacimiento buena y de gran valor estético como la de Mantegna funcionara mejor que otra tosca y simple de las que hay en Santa Maria delle Grazie. Lo que quiero subrayar es la importancia del intento por garantizar el parecido: parecido con la víctima y con el accidente, enfermedad o suceso. Como es lógico, puede que los recursos pictóricos empleados sean esquemáticos y haya necesidad de complementarlos con una inscripción compleja o formularia. Pero lo fundamental de este género es el impulso de conseguir la exactitud en la representación³⁷. Y sería una lástima pasar por alto la eficacia de lo verdaderamente parecido —como el molde de papel maché y el modelo de cera—, a pesar, incluso, de las opiniones más convencionales sobre la similitud y la semejanza.

Ahora bien, alguien puede pensar que aún no se han puesto a prueba suficientemente todas estas aseveraciones. Todavía no podemos decir que estén claros los procesos por los cuales se asimila lo que parece vivo a lo que realmente vive. Ya nos hemos referido al tema de la indiferencia o sobrecogedora indiferencia con la que miramos las imágenes corrientes de la vida diaria; hemos examinado algunas de las consecuencias que acarrea el hecho de acariciar, manipular y, en general, dejarse absorber por

³⁷ Para comprender mejor cómo se convierte la precisión en verosimilitud, véase capítulo 9.

objetos que pueden convertirse en fetiches, tal como la imagería y las ampollas relacionadas con las peregrinaciones; y también hemos prestado atención a la importancia de las figuras en talismanes y amuletos.

Queda por ver cómo la mirada contemplativa no sólo escudriña sino que da vida —especialmente por su concentración. Pero esto es exponer las cosas de manera muy burda; la visión no puede operar por sí sola de esta forma. No es nuestra intención adentrarnos en el terreno de la neurofisiología, pero ni siquiera un solo momento de reflexión sobre la experiencia de las imágenes permitiría mantener la burda afirmación de que los hombres simplemente vemos y agrupamos en un todo los componentes de la imagen. La verdad es que nos embarcamos, absoluta e instantáneamente, en la integración de representación e impresión; y de inmediato nos vemos sumidos en los procesos dialécticos que ineludiblemente siguen los mecanismos neurofisiológicos de la vista. No se trata únicamente de averiguar cómo la percepción puede dar vida a las imágenes sino, por el contrario, las clases de respuestas que siguen a la percepción de la imagen como si de un ser vivo se tratara. Tratamos estos asuntos no porque todas las respuestas terminen de este modo; ni siquiera porque se basen en esta clase de percepción. Está claro que la percepción no convierte a todas las imágenes en algo que nosotros percibimos como vivo o lleno de vida, pero sí lo hace muy a menudo; y en los procesos implicados hay mucho que es a la vez instructivo y potencialmente constructivo. Si este libro consigue alterar la forma en que vemos la historia de las imágenes, también deberá modificar nuestra opinión sobre la importancia y las posibilidades que tienen las imágenes en las sociedades que conocemos.

8

Invisibilia per visibilia:
la meditación y los usos de la teoría

La principal característica común es el deseo de visión. En este punto, el quietismo y el culto a los iconos coinciden en una misma posición final: la visión como punto de partida a la vez que como objetivo de toda elevación del espíritu y fuente de todo afecto religioso. Se relaciona con la evolución semántica de la palabra latina *contemplatio*, y más aun con la griega *theoria*.

H. G. BECK, *Von der Fragwürdigkeit der Ikone*

La teoría antigua es útil e instructiva. Tal vez no tengamos ya el ocio suficiente para contemplar las imágenes que están ante nuestra vista, pero otrora la gente sí las miraba; y hacían de la contemplación algo útil, terapéutico, que elevaba su espíritu, les brindaba consuelo y les inspiraba miedo. Todo con el fin de alcanzar un estado de em-

El texto original del epígrafe de este capítulo es el siguiente: «Das grosse gemeinsame ist das Verlangen nach Schau. Hier treffen sich Hesychasmus und Ikonenkult zu einer letzten gemeinsamen Haltung: Schau als Ausgangspunkt und Ziel-punkt für jegliche Erhebung des Geistes und Quelle jeglichen religiösen Affekts, verwandt der Bedeutungsentwicklung des lateinischen Wortes *contemplatio* und erst recht der des griechischen *theōria*» (Beck, 1975, pág. 41). La principal dificultad en la traducción de este fragmento es la palabra *Schau*, que encierra tanto el sentido de lo real y externo (como «exhibición», o según me señaló Ernst Gombrich, en el sentido de «cara a caras») como de lo interno (como experiencia visionaria). Mientras discutíamos este asunto, Nicolai Rubinstein observó que *Schau* también tiene otra acepción que engloba las nociones de visión interna y externa, tal como se utilizaba en el círculo de Stefan George (p. ej., en Friedrich Wolters y la temprana obra de Ernst Kantorowicz) para transmitir la idea de la percepción por parte del historiador de un periodo determinado, basada en una visión inductiva pero desarrollada a partir de los hechos. Hans Belting, por otra parte, me recordó la canción de Linco el Guarda, en la segunda parte de *Fausto*, donde la relación entre ver, *Sehen*, y el tipo de visión representada por *Schau*, se expresa en los maravillosos versos cantados cuando muere la noche: «Zum Sehen geboren/ Zum Schauen bestellt».

patía*; y cuando examinamos cómo llegaban a su objetivo, vemos claramente no sólo la función de las imágenes sino también la capacidad que muchos de nosotros no hemos activado aún. El tema central de este capítulo son las modalidades de una práctica en la que ya no estamos versados pero que durante cientos y cientos de años empleó imágenes reales con fines directamente afectivos.

Haré especial hincapié en la práctica pero, como casi siempre ocurre, la teoría del pasado proporciona una clave heurística que los comentaristas modernos han rechazado en gran medida. La práctica de la meditación asistida por imágenes se asienta explícita y reconocidamente en una sólida red teórica, y ésta a su vez abarca y sostiene toda una gama de fenómenos prácticos diversos. A principios de la Edad Media, todos los elementos pertinentes de esa teoría se habían agrupado ya en un conjunto articulado y exhaustivo; por tanto, también podemos nosotros descomponerlo ahora no sólo en aras de los testimonios que aporta sobre la verdadera conducta de las personas sino también porque nos ayuda en la búsqueda de términos apropiados con los que enfocar las bases cognoscitivas de la respuesta.

Nuestro interés, entonces, no es la «meditación» en sentido amplio sino aquellas de sus formas que dependen de imágenes reales para producir otras mentales. El objetivo de esta clase de meditación es captar lo que está ausente, sea histórico, sea espiritual. Se basa en la idea de que, por ser nuestra mente errática, para meditar necesitamos primero cierta dosis de concentración. Al concentrarnos en imágenes físicas, mantenemos a raya la inclinación natural de nuestras mentes a vagar y ascendemos con intensidad creciente a la esencia espiritual y emocional de lo representado con forma material ante nuestros ojos —nuestros ojos externos, no los de la mente.

En la mayoría de los casos, estas formas de elevación van del plano material al mental y luego al espiritual, del objeto toscamente circunscrito a aquello cuyos límites son incircunscribibles. La teoría insiste repetidamente en que no podemos alcanzar el último sin partir del primero, salvo quizás en el caso de los talentos místicos más refinados y superiores.

Existe otra forma de meditación estrechamente relacionada con ésta: la visualización no asistida ni generada por objeto real alguno, pero dependiente de los recuerdos de imágenes reales y del conocimiento almacenado de ellas. Efectivamente, desde los primeros textos cristianos sobre la meditación hasta los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, se ha concebido y divulgado el acto de meditación como un paralelo concreto del acto de hacer imágenes. Quien medita debe representarse escenas mentales del mismo modo que el pintor representa escenas del mundo real. Y luego se lleva este paralelismo un paso más adelante. El meditador imita a Cristo (por ejemplo) igual que el pintor copia su modelo; y esto es así precisamente porque a Cristo se le hace Hombre, como uno de nosotros¹. Una vez más, el misterio de la Encarnación ofrece

* *Empatía*: el autor no sólo emplea este término en el sentido popular de identificación emocional con otra persona, sino también para designar el proceso más o menos consciente durante el cual el espectador pierde su sentido de identidad al contemplar una obra de arte, un objeto religioso, etcétera. [N. del T.]

¹ Metodio de Olimpo invirtió la metáfora de la siguiente manera: Cristo adoptó forma humana como si hubiese pintado su retrato para que nosotros pudiéramos imitarle, a El... al pintor (Metodio de Olimpo, *Symposium*, 1.4.24; en *GCJ, Methodios*, Leipzig, 1917, pág. 13). Véase en Ladner, 1953, págs. 10-11, el contexto dogmático y teórico. Cfr. también Metodio, *De Resurrexione*, 1.35.3-4; 2.10.7-

claras implicaciones para aquello que por su naturaleza misma trasciende el reino de lo cotidiano, lo accesible y susceptible de ser representado por la materia burda. No obstante, las lecciones de la meditación van mucho más allá de estas cuestiones cristológicas concretas.

I

Hacia la mitad del siglo XIII cristalizó más de un milenio de preocupaciones y debates sobre cuál era la mejor justificación para el empleo de las imágenes. Las formulaciones a veces lapidarias que se elaboraron entonces se convirtieron en la base de todo el pensamiento posterior sobre el tema. Las afirmaciones más influyentes se hallan en los comentarios de San Buenaventura y Santo Tomás de Aquino a propósito del tercer libro de los *Sententiarum libri quatuor* de Pedro Lombardo. La posición de Santo Tomás está expresada de modo más conciso y ha sido explorada en menor grado por los especialistas². Según él había

tres razones para la existencia institucionalizada de imágenes en la Iglesia: primera, la instrucción de los analfabetos, que podrían aprender en ellas como en los libros; segunda, el misterio de la Encarnación y los ejemplos de los santos podrían perdurar más firmemente en nuestra memoria viéndolos representados ante nosotros a diario; y tercera, las emociones se estimulan más eficazmente con cosas vistas que con cosas oídas³.

La última parte es sólo una paráfrasis del *dictum* horaciano: «Lo que la mente absorbe por los oídos la estimula menos que lo que se le presenta a través de los ojos y lo que el espectador puede creer y ver por sí mismo»⁴.

San Buenaventura mantuvo esta triple justificación para la introducción y el uso de imágenes. Su punto de vista era básicamente similar al de Santo Tomás de Aquino, pero no tan estrictamente institucional, y más decisivo para el futuro. Afirmaba que las imágenes habían comenzado a utilizarse debido a la ignorancia del pueblo sencillo, la pereza de nuestras emociones y la fragilidad de nuestra memoria. Ampliando estos postulados, dijo que eran necesarias las imágenes: 1) para que los iletrados pudieran aprender más fácilmente los sacramentos de la fe en las esculturas y pinturas, como si

17; y 3.6. La Hermana C. Murray, «Art and the Early Church», *Journal of Theological Studies*, n.s. 28, pt. 2 (1977), págs. 321, n. 1, también alude al importante fragmento de Orígenes, donde el hombre, imagen de Dios, es un cuadro pintado por Cristo, el mejor pintor (Orígenes, *In generatione hominis*, 13.4.119, en *GCJ*, 6, 119-20).

² Aunque en otros casos Santo Tomás de Aquino se ocupa de la ontología de las imágenes y de los aspectos psicológicos de la percepción de la representación material, en el comentario acerca de Pedro Lombardo, se refería explícitamente a las relaciones entre la condición institucional de las imágenes y la práctica.

³ Traducción inglesa del autor, *Commentarium super libros sententiarum: Commentum in librum III*, dist. 9, art. 2, qu. 2 —se trata de un fragmento que en pocas ocasiones se cita correctamente o que en realidad se cita muy poco. Para el texto en latín, véase Freedberg, 1982, pág. 149, n. 53.

⁴ Horacio, *Art poetica*, versos 180-82; cfr. también el capítulo 3 para más detalles acerca de las implicaciones de este paralelismo tradicional.

de libros se tratase; 2) para que quienes no sentían devoción al oír sobre las obras de Cristo pudieran al menos emocionarse viéndolas en figuras y pinturas tal como si las presenciaran físicamente con los ojos del cuerpo; y 3) para que, al verlas, recordásemos los beneficios que los santos nos concedieron con sus obras virtuosas (subrayando con este argumento la necesidad concreta de que haya imágenes en las iglesias)⁵.

¡Cuánta fe en el potencial de las imágenes expresan estas palabras! Sería un error no valorar en su justa medida la influencia y repercusión de tales fórmulas. A menudo se repiten, subrayándose a veces un elemento de la tríada y a veces otro. Aparecen en tratados sobre una amplísima variedad de temas y, sobre todo, en leyendas de milagros que tienen que ver con cuadros y esculturas. Sin embargo, con ser la base del pensamiento medieval en torno a la visualización y representación de Dios, Jesucristo y los santos, y pese a retomarse con renovado vigor durante la Contrarreforma, los orígenes de estas ideas tan repetidas e infinitamente moduladas se remontan a los primerísimos días de la Iglesia.

El primer elemento de la tríada es quizás el más famoso. No es preciso extendernos mucho en él. Se basa directamente en la admonición de San Gregorio Magno en una carta dirigida a Sereno, obispo de Marsella, por haber retirado las imágenes de las iglesias de su diócesis: «Las imágenes han de emplearse en los templos para que los iletrados puedan al menos aprender viendo en los muros lo que no pueden leer en los libros»⁶. Son los *libri idolorum*, los libros de los analfabetos (como leemos ya en Gregorio de Nisa doscientos años antes)⁷. Todos aquellos que escribieron acerca de las imágenes a partir de entonces han recordado esto insistentemente a sus lectores. No obstante, por cuanto se refiere a la importancia de la fórmula, son los elementos segundo y tercero de la tríada los que se hallan en la raíz de la práctica de la meditación. Sentenciosamente, traen a primer plano la convicción de que las imágenes son más eficaces que las palabras para despertar en nosotros las emociones y reforzarnos la memoria.

Se trata de nuevo de la idea horaciana; pero lo importante para el desarrollo de la práctica de la meditación no es la teoría tan utilizada y relativamente indemostrable de que las imágenes son más eficaces que las palabras, sino la idea de sus posibilidades directamente afectivas. Las imágenes no sólo estabilizan nuestra memoria; nos mueven a la empatía. Y dado que nuestras mentes son en gran medida burdas, no místicas, e incapaces de elevarse a los planos de la abstracción y la espiritualidad pura, ¿qué mejor modo de entender plenamente los sufrimientos y las obras de Cristo que por medio de la emoción empática? Su sufrimiento, después de todo, se debió a su Encarnación en cuerpo de hombre. Nos acercamos más a él y tomamos más fácilmente como modelo para nuestras vidas la suya y las de sus santos cuando sufrimos con ellos; y la mejor manera de lograrlo es por medio de las imágenes. Experimentamos la compasión cuando

nos concentramos en imágenes de Jesucristo, sus santos y sus sufrimientos. Esta es la idea subyacente en toda la tradición de la meditación empática⁸.

Hay un cuarto elemento ausente en la tríada medieval y que sin embargo es por lo menos tan importante como los otros para comprender el uso de las imágenes en la meditación. En una carta de San Gregorio Magno menos conocida que la anterior, escrita en el año 599 al anacoreta Secundino, Gregorio trata aspectos de la vida eremitaña antes de concluir con una referencia al culto de las imágenes:

Tu petición [de imágenes] nos complace grandemente, pues buscas con todo tu corazón y voluntad a Él, cuya pintura deseas tener ante tus ojos; para que, acostumbrado a verlo diariamente en su forma corporal, cuando veas una imagen de Él sientas tu alma inflamada de amor por Él cuya imagen deseas ver. No hacemos daño al querer mostrar lo invisible por medio de lo visible⁹.

Así explicita San Gregorio Magno el empleo de las imágenes en la devoción privada. La idea de que, al mirar fija y constantemente una pintura o escultura, nos sentimos emocionalmente afectados por ella subyace en toda la práctica posterior de meditación asistida por imágenes¹⁰. Pero la frase decisiva es la última. Pese a su fría redacción, se conecta con una posición mucho más fuerte y evolucionada.

Posiblemente influidos por el desarrollo del neoplatonismo, escritores como Dionisio Crisóstomo y Máximo de Tiro —Plutarco también— justificaron de forma explícita las imágenes sobre la base de que el hombre necesita símbolos materiales de Dios debido precisamente a su incapacidad para ascender de forma directa al reino de lo espiritual¹¹. Sin imágenes, lo divino era inaccesible para los comunes mortales. Ésta es la opinión tan firmemente rebatida por escritores cristianos como Eusebio y San Agustín, aunque a la larga su resistencia fue vana¹². Incluso en el mundo cristiano, se llegó a justificar la importancia de las imágenes con estas premisas.

Aproximadamente un siglo antes de que San Gregorio Magno escribiese sus opiniones, la visión de las imágenes como vía para avanzar de lo visible a lo invisible fue puesta en términos anagóricos claros y precisos por Dionisio el Areopagita (o el Pseudo-Dionisio). Fue un escritor con inmensa influencia en las corrientes místicas occidentales y cuyos escritos rara vez pasaron inadvertidos en los siglos siguientes para los teóricos de las imágenes. Pero no siempre se ha reconocido que su obra constituye asimismo una clave para entender los efectos prácticos de las imágenes.

Las esencias y órdenes que están por encima de nosotros... son incorpóreos, su jerarquía pertenece al intelecto y trasciende nuestro mundo. Nuestra jerarquía humana, por el contrario, vemos cómo se completa con una multiplicidad de símbolos visibles a través de los cuales somos conducidos jerárquicamente y según nuestra capacidad

⁵ El texto original en latín de *Expositio in quatuor libros sententiarum*, lib. 3, dist. 9, qu. 2 se basa, al igual que el anterior, en una recensión de las ediciones del siglo xv en la British Library. También se encontrará en Freedberg, 1982, pág. 149, n. 53.

⁶ San Gregorio Magno, *Lib. IX, Epistola IX Ad Serenum Episcopum Massiliensem*, en *PL*, 77, cols. 1128-29. Sentimientos prácticamente idénticos son los expresados en detalle en otra carta de Gregorio a Sereno, *Lib. IX, Epistola XIII Ad Serenum Episcopum Massiliensem*, en *PL*, 77, cols. 1027-28.

⁷ Y en otros escritores cristianos de los primeros tiempos —véase Clerc, 1915, pág. 234; Elliger, 1934, págs. 61-86; y Kitzinger, 1954, pág. 136. Acerca de Gregorio de Nisa, véase la importante *Oratio laudatoria Sancti ac Magni Martyris Theodori* (en *PG*, 46, col. 757D).

⁸ Ya es posible discernirlo en el relato de Gregorio de Nisa acerca de la imposibilidad de pasar ante un cuadro de Abraham a punto de sacrificar a Isaac —*miserabilis huius rei imaginem*— sin que se le saltaran las lágrimas (*Oratio de deitate filii et spiritus sancti*, en *PG*, 46, col. 572).

⁹ San Gregorio Magno, *Lib. IX, Epistola LII Ad Secundinum*, en *PL*, 77, cols. 990-91.

¹⁰ Además expresa la base de la expansión del uso de imágenes fuera de las iglesias y lugares sagrados, pero esto es otra cuestión.

¹¹ Clerc, 1915, pág. 230.

¹² *Ibid.*, págs. 166-67.

hasta la Deificación unificada, hasta Dios y la virtud divina... A través de las imágenes visibles, somos conducidos, en la medida de lo posible, a la contemplación de lo divino¹³.

La mejor glosa de las implicaciones de este rico pasaje nos la proporciona Ernst Kitzinger:

Para el Pseudo-Dionisio, el mundo entero de los sentidos en toda su variedad refleja el mundo del espíritu. La contemplación de aquél sirve de medio para elevarnos hacia éste. No elabora su teoría refiriéndola específicamente al reino del arte, pero era obvia su aplicabilidad especial en ese campo y se reforzó aún más con sus frecuentes referencias a los objetos que conforman el mundo de los sentidos, que él denominó *eikones*. Así pues, no es de extrañar que los conceptos y términos del Areopagita fuesen rápidamente asumidos por los críticos ansiosos de proveer de una base teórica al papel cada vez mayor atribuido a las imágenes en la vida de la Iglesia¹⁴.

Probablemente, ni el mismo Gregorio captó todas las implicaciones cognoscitivas que tenía la última oración de su carta a Secundino, pero otros hicieron suya la formulación anagógica del Pseudo-Dionisio de forma casi inmediata.

Casi setecientos años después, cuando San Buenaventura escribe su famoso tratado *Itinerarium mentis ad Deum* («Viaje de la mente hacia Dios»), analiza el punto de vista anagógico con mayor profundidad:

Todas las cosas creadas del mundo sensible conducen la mente del que contempla y del hombre sabio a Dios eterno... Ellas son las sombras, las resonancias, las representaciones de ese arte ordenador, ejemplificador y eficiente; son las huellas, los simulacros, lo que se ve; son signos concebidos por la divinidad y puestos ante nosotros con el fin de que veamos a Dios. Son ejemplos, o mejor, ejemplificaciones (*exemplaria vel potius exemplata*) colocadas ante nuestras mentes aún sin refinar y que se orientan por los sentidos para que, mediante las cosas perceptibles que ven, puedan transportarse a lo inteligible que no pueden ver, como por el signo se llega al significado (*tamquam per signa ad signata*)¹⁵.

Pese a la profusión de detalles, éste es un intento directo y nada místico por explicar el proceso de ascenso desde lo visible hasta lo invisible. Incluso el refinamiento insistente y asindético del argumento esclarece aún más la naturaleza del proceso que San Buenaventura se propone describir. Ciertamente es que la idea de que todas las cosas creadas son símbolos de Dios procede del último San Agustín, del Pseudo-Dionisio y de Duns Scoto¹⁶; pero no fue hasta el siglo XIII (con escritores como San Alberto Magno, Santo Tomás de Aquino, Alan de Lille y toda la Escuela Victorina) cuando los tér-

minos establecidos por San Buenaventura se elaboraron y convirtieron en un sistema de pensamiento sobre el mundo exterior con aplicación en todos los campos. También aquí se hallan los verdaderos orígenes de una teoría general de los signos.

Todavía podemos avanzar más en esta línea. Dado que todas las cosas creadas conducen la mente meditativa hacia Dios, también todas las pinturas de tales cosas harán lo propio. Pero al mismo tiempo, sólo puede entenderse —implícitamente en San Buenaventura y explícitamente en los demás— la creación de Dios por el parecido que guarda con la actividad creativa del artista; entonces, las pinturas y esculturas proporcionan un acceso incluso más directo a la comprensión de Dios. Y todavía más: por no ser lo divino en absoluto perceptible ni susceptible a las respuestas normales de los sentidos, sino que sólo existe en el nivel del espíritu puro, únicamente podemos percibirlo cosificándolo, es decir convirtiéndolo en objeto por medio de imágenes¹⁷. Lo que con mayor claridad revela el pasaje de San Buenaventura es la ampliación del criterio anagógico al establecer sin ambages la igualdad entre la producción artística y la producción divina y expresar en términos sencillos la ontología divina de todas las imágenes reales. Ahora bien, el tema que tratamos no es simplemente ontológico.

Asimismo, aunque sólo sea débilmente, descubrimos en las palabras de San Buenaventura las etapas iniciales del derrumbamiento del punto de vista estrictamente anagógico. Pues lo que anuncian es que las imágenes, por etapas, pueden conducir la mente hacia Dios, pero luego, una vez declarada la posición habitual, implican que el ascenso es instantáneo. Estamos con Dios en el momento en que vemos sus ejemplificaciones, y éstas no son simples huellas de él, *vestigia*; son *simulacra* —signos concedidos por la divinidad, es cierto, pero signos reales en cualquier caso¹⁸.

Aunque el empleo de pinturas y esculturas devocionales de carácter privado y el recurso tanto a éstas como a las imágenes públicas para fines de meditación se constatan desde los primeros días de la Iglesia, la primera prueba clara de la difusión (no sólo esporádica y recomendada) de tal hábito data del siglo XIII. Aparte de testimonios como los de San Buenaventura, las grandes compilaciones de leyendas sobre milagros que florecieron en los inicios de este siglo ofrecen los primeros reflejos del alcance de esa práctica. A partir de entonces, la intimidad de las relaciones afectivas entre imagen y espectador son tratadas en primer plano con una sensibilidad sin parangón respecto a los síntomas conductuales de la percepción. Con frecuencia, está claro que cuanto más intensa es la meditación tanto más espectacular es la respuesta. Una y otra vez queda de manifiesto que la experiencia del hecho milagroso procede directamente de la piadosa atención de quien contempla la imagen. «Atención» no significa aquí ningún encauzamiento generalizado de la mente hacia la imagen, sino un «estar atento»

¹³ Esto es aplicable incluso al propio Cristo, como se desprende de los fragmentos de Metodio mencionados en la nota 1 *supra*.

¹⁴ Recordemos que aunque *signum* (*sema*) significaba en un principio sencillamente signo (en el sentido en que también lo utilizaría San Agustín), en tiempos de la República romana servía para designar estatuas, en particular estatuas de los dioses, y con menos frecuencia para designar otro tipo de imágenes (especialmente las figuras de artistas ilustres). Cfr. W. Paatz, *Von der Gattungen und vom Sinn der gotischen Rundfigur*, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, 3 (1951), págs. 18-19.

¹⁵ Dionisio el Areopagita, *De ecclesia hierarchia*, 1.2 (PG, 3, col. 373). La traducción inglesa es de Kitzinger, 1952, págs. 137-38.

¹⁶ Kitzinger, 1954, pág. 138.

¹⁷ San Buenaventura, *Itinerarium mentis ad Deum*, 2.11. Cfr. Chydenius, 1960, págs. 11-12, para conocer el lugar que ocupa este texto en las teorías simbólicas medievales. Véase también la concisa afirmación del propio Buenaventura según la cual «omnis creatura est signum, cum ducat in deum» (*In Sententiarum*, dist. 1, dub. 3 [QR 1.42]).

¹⁸ Chydenius, 1960, pág. 9.

particularizado y basado en la experiencia íntima del espectador. En otras palabras, no es que el espectador simplemente se concentre en la imagen (o en su tema) sino que dirija sus meditaciones a los aspectos más capaces de producirle un fuerte sentimiento de fragilidad o de tragedia. Así, en estas paternales palabras a un joven novicio, Elredo de Rievaulx (1109-1167) aúna la sensible descripción emocional con la metáfora, para nosotros ya muy familiar, de pintar un cuadro:

Siento, hijo mío, siento las mismas cosas; cuán familiarmente, con cuánto afecto, con cuántas lágrimas buscas a Jesús en tus santas oraciones, cuando la dulce imagen del dulce niño aparece ante los ojos de tu corazón, cuando pintas este rostro, el más amable, con una —por decirlo así— imaginación espiritual, cuando sientes tan vivamente cómo sus ojos, los más amorosos y al mismo tiempo los más gentiles, irradian su luz hacia ti de manera encantadora (*inundatus*)¹⁹.

Uno de los elementos más característicos de todos los relatos milagrosos son las largas reflexiones sobre el desamparo humano del niño, la dulzura o belleza humana de la madre y la tragedia del sufrimiento posterior de ambos, representado todo ello en forma de gotas de sangre y lágrimas, débil recelo, miedo que hace sudar, y dolor causado por las heridas y azotes. Las relaciones así generadas son del tenor más íntimo: producen sentimientos protectores de amor paternal hacia el niño y una especie de amor cortés hacia la madre —pero un amor cuyos lazos con las etapas más ordinarias del deseo incipiente nunca están completamente ocultos. El espectador piensa en el niño hambriento, en la madre amorosa, en las expresiones dulces y suaves de ambos; y luego pasa a meditar sobre la tragedia salvadora de seres tan inocentes.

En consecuencia, lo que encontramos en estas historias no son descripciones generalizadas de tipos comunes de imágenes, sino descripciones altamente particularizadas de las características distintivas y tangibles de cada imagen. Todo se describe: aspecto exterior, rasgos, ropas y colores, incluso la condición física del objeto (tanto mejor, por ejemplo, si la imagen está deteriorada y carcomida por los gusanos). No son la Madre y el Niño generalizados quienes protagonizan estas historias, sino madres y niños concretos; mientras que, en cambio, los santos son hombres y mujeres corrientes cuya particularidad propia constituye el foco de atención del espectador individual. Cuanto más se distingan unos de otros, tanto mejor. No extendemos nuestra empatía a la humanidad en general, ni a la deidad que sólo es inteligible para el intelecto. Por esta razón, aun cuando caiga en el cliché, el esfuerzo por diferenciar es siempre patente. Por esta razón la naturaleza milagrosa de cada imagen, de hecho su eficacia, depende directamente de su aspecto externo. No son lo mismo imágenes «mágicas» que trozos mágicos de madera, dado que su manera de actuar y la eficacia de sus obras dependen absolutamente de su forma particular y su color. En este sentido, la calidad estética es cualquier cosa menos una cuestión de ausencia de formas definidas —como si parece que es en el caso de las piedras y los tableros mágicos.

¹⁹ Elredo de Rievaulx, *Tractatus de Jesu puero duodecenni*, en *Oeuvres complètes de Saint Bernard*, París, 1865-67, 6, págs. 369-70; citado también en Ringbom, 1965, pág. 16.

II

Si bien las leyendas sobre milagros proporcionan abundantes indicios acerca del uso de imágenes en los procesos de meditación, han de verse asimismo a la luz de la rápida expansión —desde la segunda mitad del siglo XIII— del rezo y de la meditación basada en una metódica representación interna. El pintor (como el escultor) era «un visualizador profesional de las historias sagradas. Lo que ahora olvidamos con facilidad es que cada espectador de los que formaban su piadoso público tendía a ser un aficionado en esa misma línea, experimentado en ejercicios espirituales que demandaban un alto nivel de visualización de, al menos, los episodios centrales de las vidas de Jesús y María»²⁰. Fue exactamente este paralelismo (con la fabricación de imágenes) el que utilizó Elredo de Rievaulx en su consejo al novicio. La visualización adoptó la forma de escenas muy vividas y particularizadas de modo tal que entrasen en juego las emociones empáticas y de protección por parte del visualizador. El mejor ejemplo de cómo tenían lugar tales prácticas son las *Meditaciones sobre la vida de Cristo*, obra de la segunda mitad del siglo XIII en otro tiempo atribuida (cosa no rara) al propio San Buenaventura pero de la que ahora se piensa que fue escrita por un monje franciscano de la Toscana probablemente para Santa Clara de Asís, fundadora de la orden religiosa de las Clarisas²¹.

Vale la pena prestar atención a un pasaje algo extenso. Los detalles y las instrucciones directas que incluye en el capítulo sobre la Huida a Egipto son característicos:

Por último, reflexiona sobre la benignidad del Señor al tener que soportar persecución tan pronto y de esa manera... Fue llevado a Egipto por su joven y tierna madre y por el anciano San José a lo largo de caminos salvajes, oscuros, rocosos y difíciles, a través de selvas y lugares despoblados —un viaje muy largo. Se dice que los correos tardaban trece o quince días en recorrer el trayecto; a ellos quizá les llevó dos meses o más. También se dice que fueron por el desierto que los hijos de Israel atravesaron y en el que permanecieron cuarenta años. ¿Cómo llevaban alimentos consigo? ¿Dónde descansaban y pernoctaban? Muy raramente hallaron casa alguna en ese desierto. Compadécelos, pues fue un ejercicio agotador, muy difícil y largo para ellos así como para el Niño Jesús [que aún no había cumplido dos meses de edad, como acababa de recordar el autor a sus lectores]. Acompáñalos y ayúdalos a llevar al Niño, y sírvelos en todo cuanto puedas... Surge aquí una meditación compasiva, bella y piadosa... Advierte lo siguiente: ¿Cómo vivieron todo este tiempo? ¿o acaso mendigaron? Escrito está que ella satisfacía las necesidades de alimento para sí misma y para su Hijo con el huso y la aguja; la Señora del mundo cosía y remendaba para obtener dinero, por amor a la pobreza²². ...Qué decir, si a veces, cuando Él entregaba el trabajo y pedía que le pagasen el precio, alguna mujer arrogante, charlatana o regañona le contestaba de mala manera, quedándose con el trabajo terminado y expulsándolo de su vista sin

²⁰ Baxandall, 1972, pág. 45.

²¹ Se copiaron una y otra vez durante varios siglos (existen más de doscientos manuscritos) y su influencia aparece en casi todos los numerosos tratados de meditación recopilados en los trescientos años siguientes. En el siglo XVI ya habían adquirido enorme importancia, dado que se adaptaron a las nuevas formas de ejercicios espirituales.

²² ¡Sin duda un recordatorio muy adecuado para las clarisas o para los miembros de la orden franciscana!

pagarle y Él había de regresar a casa con las manos vacías. ¡Oh, cuántas iniquidades se cometieron contra estos extranjeros! ...Ahora puedes contemplar estas y otras cosas acerca de Jesús niño. Te he facilitado la ocasión para que tú puedas engrandecerla y seguirla como sea tu gusto. ¡Sé niña con el niño Jesús! No desdeñes las cosas humildes ni las que parezcan infantiles en la contemplación de Jesús, pues ellas propician la devoción, aumentan el amor, excitan el fervor, inducen a la compasión, generan pureza y sencillez, alimentan la humildad y la pobreza, conservan la familiaridad y confirman y elevan la esperanza²³.

Estos son los ingredientes de todas las prácticas futuras de meditación: descripción vívida y gráfica de hechos y lugares basada en conocimientos y experiencias reales o fácilmente imaginables; cuidadosa construcción de la escena por etapas y deliberada intensificación, asimismo por etapas, de la experiencia emocional de que depende el éxito de la concentración y la meditación²⁴; intimidad empática; fomento del libre flujo de la imaginación pictórica; intimación de lo divino y derivación de lecciones teológicas y morales apropiadas. Si se cree que esta clase de descripción verbal es capaz de provocar respuestas basadas en la empatía —y debemos asumir que al menos en ciertas ocasiones así ocurrió—, entonces ¡cuánto más eficaces deben de ser las imágenes reales, principalmente para los analfabetos e ignorantes, como supieron todos cuantos han escrito sobre las imágenes a partir de San Gregorio Magno! No hay necesidad de apoyarse en la imaginación frágil y promiscua para construir la escena cuando la pintura proporciona una base clara, ninguna necesidad de preocuparse por la posibilidad de que la mente se aparte de la escena adecuada²⁵. De este modo, el cuadro pone límites a la imaginación (y suprime lo irrelevante) o contribuye a que ésta sea más constructiva. Aunque ahora, en general, no estemos ya versados en esta clase de meditación, no se necesita mucho esfuerzo para concebir el impacto que las imágenes reales podían ejercer sobre un público conocedor o incluso remotamente familiarizado con los contenidos de los opúsculos que evocan, reelaboran y redefinen el material que hallamos en el Pseudo-Buenaventura. Tal vez, casi podríamos decir, se trataba de un público entrenado para responder en formas concretas a escenas concretas, pero lo cierto es que ese entrenamiento explotaba un potencial presente en todos los seres humanos. Dependía de la potencialidad de las imágenes para presentar cosas susceptibles de ser reconstituidas por todos los espectadores.

Pasajes como el que hemos transcrito del Pseudo-Buenaventura proporcionan un contexto favorable para respuestas a una amplia gama de imágenes, desde escenas na-

rrativas de la Vida de Cristo hasta representaciones de la Virgen y el Niño. Señalan la clase de intensidad imaginativa de la que para tales imágenes era capaz gran parte del público, si es que no la mayoría de él. Pero era la Pasión de Cristo la que ofrecía las mayores oportunidades para la expansión de los textos bíblicos, comparativamente raquíticos, en los términos más calculados para provocar las respuestas empáticas necesarias para lograr la meditación. Meditar sobre la Pasión despertaba justamente las emociones a las que con mayor facilidad nos sentimos inclinados: tristeza, pesar, mortificación y espanto ante lo siniestro del dolor, el sufrimiento y la tortura. Tomemos un ejemplo del principio y de la culminación de la tradición meditativa. Tras describir las heridas y la sangre que fluía de la golpeada carne de Cristo, la perforación clavo por clavo de sus hermosas manos y pies, el autor de *Meditaciones sobre la Vida de Cristo* proseguía de esta manera: «Tu paciencia, Señor, es indescriptible», y después, dirigiéndose de nuevo al lector: «Míralo bien, conforme avanza, doblado bajo el peso de la Cruz y jadeando en voz alta; siente toda la compasión de que seas capaz... con toda tu mente, imagínate que estás allí...»²⁶. Tres siglos después, los *Ejercicios* de San Ignacio no diferían mucho de esto:

El primer preludio consiste en componer el lugar y ver con los ojos de la imaginación la longitud, amplitud y profundidad del Infierno... El primer punto es contemplar con la imaginación las vastas llamas del Infierno, y las almas cautivas en sus cuerpos ardientes; el segundo, oír los lamentos, las voces, los gritos y blasfemias procedentes de allí; el tercero, oler el humo, el sulfuro y las heces en descomposición; el cuarto, probar el sabor de estas cosas, las más amargas: las lágrimas, el rencor, el remordimiento de la conciencia; el quinto, tocar de algún modo el fuego en el que las almas se queman; y así, mientras hablamos con Cristo, esas almas acudirán a nuestra memoria, así como sus terribles castigos, sus oprobiosos pecados²⁷.

Esta clase de meditación interior, con la disposición absoluta de los sentidos a su servicio, proporciona el telón de fondo para gran número de imágenes en Occidente, como las de los *sacri monti* del norte de Italia y la escultura realista española. James Marrow ha mostrado que las tenebrosas y vívidas pinturas alemanas y holandesas de fines de la Edad Media sobre el tema de la Pasión han de verse dentro del marco de las que suscitan con fuerza empatía y compasión. Por esta causa los rostros de quienes torturaban a Cristo son tan bestiales, tan terribles las cuñas de madera clavadas bajo sus rodillas, tan remarcada su docilidad ante los tormentos; por esta razón las llagas y supuraciones de sus heridas son tan sobrecogedoras en los cuadros y esculturas de artistas como Durero, Baldung, Grünewald y siguientes (véanse figs. 93 y 94); en grabados finos y en burdas tallas en madera, en imágenes públicas y en las de propiedad particular²⁸. Todos estos aspectos del lúgubre fin de la vida de Cristo se describen con despiadada meticulosidad en los tratados sobre la Pasión escritos tanto en latín como en lenguas vernáculas.

²⁶ Pseudo-Buenaventura, *Meditaciones* (ed. 1961, págs. 331-32).

²⁷ San Ignacio de Loyola, *Ejercitia spiritualia* 1: *Hebdomada quintum exercitium*.

²⁸ Y cuando pensamos en cómo funcionaban estos cuadros, debemos recordar el comentario de Plinio acerca de la estatua de Siracusa, obra de Pitágoras de Rhegium. Era la estatua de un hombre que cojeaba y «el espectador sentía en carne propia el dolor de su úlcera» (Plinio, *Historia naturalis*, 34.59).

²³ Pseudo-Buenaventura, *Meditaciones* (ed. 1961, págs. 68-72).

²⁴ Una intensificación que aquí culmina con las referencias a las lesiones provocadas a los extranjeros indefensos, humildes y sencillos de los que acabamos de hablar.

²⁵ Cfr. Baxandall (1972, págs. 46-49) acerca de las prácticas de meditación y de las consecuencias en la respuesta; así como sus propias advertencias —aunque es difícil seguir totalmente sus alegaciones acerca de la representación general y no específica. Sugiere que pintores como Perugino, que pintó «tipos generales, sin particularidades e intercambiables», «ofrecen una base —de modelos humanos firmes, concretos y muy evocadores— a la que el espectador piadoso puede incorporar el detalle personal, más particular pero menos estructurado que lo presentado por el pintor» (págs. 46-47). No es evidente que esta caracterización de Perugino sea totalmente correcta; ni que las declaraciones sobre las relaciones entre arte y cognición tengan peso alguno, especialmente la última frase de la cita. Son sencillamente tema de debate.

Bien cabe la posibilidad de que no todo el mundo fuese tan pio como hubieran deseado los escritores de los manuales de meditación y que sólo unas pocas personas se concentraran todo lo necesario. Sin embargo, cuando tanto se difundieron estos hábitos de contemplar las imágenes y tanto interés se puso en dirigir la evocación, no nos queda sino aceptar la posibilidad de que, aun una sola mirada a imágenes como éstas, lograra el efecto que los manuales postulaban. Y es que, cuando las imágenes se transforman en símbolos materiales de la esperanza de salvación, entonces, hasta los más escépticos y distraídos verán con cuánta rapidez brota la esperanza en su pecho y sentirán poderosamente la piedad y la compasión. Aquí, repitámoslo una vez más, el tema en cuestión no es averiguar hasta qué punto las condiciones culturales pueden preparar al espectador bien dispuesto para que se muestre receptivo a las imágenes, sino indagar las distintas formas en que podemos hacer que fluya la potencialidad de las imágenes.

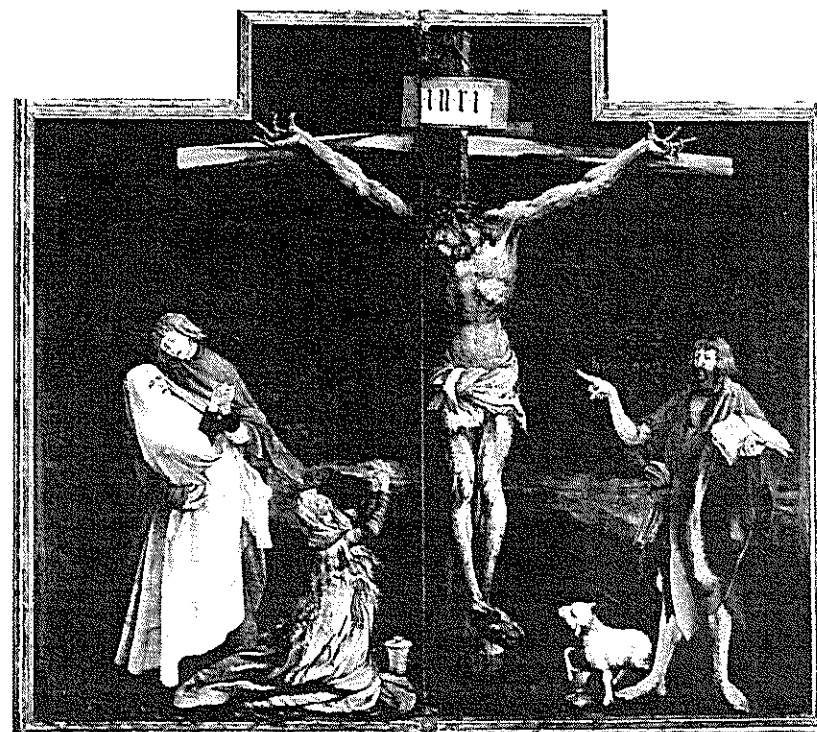
Por esta razón son instructivos los manuales, aunque esto pueda causarnos sorpresa. Lo son no sólo porque reflejan las prácticas de aquel tiempo sino también porque la sistematización de un método por el que se prepara a los espectadores para que respondan con empatía a las imágenes visuales ofrece conocimientos profundos sobre conductas y prácticas que poco o nada tienen que ver con el contexto inmediato. En el siguiente análisis entran en juego tanto fenómenos de la psicología práctica cuanto aspectos de la historia de la religión o del arte. La teoría es teoría real en el sentido de que es paradigmática tanto como histórica.

Marrow ha estudiado el desarrollo de la devoción privada y metódica a la Pasión. Parece que ésta se inicia con los franciscanos. Entre los primeros y muy numerosos tratados de estos monjes, quizás el más importante sea *De meditatione passionis Christi per septem diei horas libellus* («Pequeño libro de meditación sobre la Pasión de Cristo, dividido conforme a siete horas del día»), escrito por el Pseudo-Beda²⁹. «Es necesario —afirma en el prólogo— que cuando te concentres en estas cosas durante la contemplación, hagas como si de verdad estuvieses presente en el momento mismo en que Él sufría. Y cuando te lamentes, actúa como si tuvieses a nuestro Señor sufriendo ante tus mismos ojos y como si estuviera allí para recibir tus oraciones»³⁰. El hincapié puesto en la presencia real no podía ser más decisivo. Para reforzarlo aún más, la narración se rompe regularmente con interjecciones debidas al intento de suscitar compasión:

¿Qué harías entonces al ver estas cosas? ¿No te arrojarías sobre nuestro Señor y dirías: «¡No, oh, no hagáis daño a mi Dios! Aquí estoy, hacédmelo a mí y no le infligáis tales penas a Él!»? Y luego te postrarías y abrazarías a tu Señor y dueño, y aguantarías los golpes sobre ti»³¹.

Rápidamente siguieron los grandes tratados latinos, desde las *Meditaciones* del Pseudo-Buenaventura hasta la *Vita Christi* de Luis de Sajonia en el siglo xiv. Fueron los venenos de donde emergieron tales ejercicios en la gran inundación de obras vernáculas

de los siglos siguientes. En ellos se representan los sufrimientos de Cristo de manera extraordinariamente brutal y violenta. Sus verdugos parecen demencialmente horribles y los tormentos que le infligen sobrepasan con mucho el nivel normal de lo tolerable. Las marcas de los azotes y las heridas sangrantes de su cuerpo se vuelven focos de infección al mezclarse con los escupitajos de quienes se burlan de él, y se inflaman debido a la suciedad de la tierra con que las frotan; le queman el rostro con cáscaras de huevo ardientes; lo obligan a esforzarse bajo el peso de enormes tablas, aplastado bajo la doble presión de la cruz y de quienes lo torturan³². Mientras tanto, ni por un instante se deja de insistir en la naturaleza afectiva de la relación por parte del espectador. «Pero no parecía un hombre, porque el sagrado rostro de nuestro bienamado Señor se transformó y desfiguró tan miserablemente como si se tratara del de un leproso, porque los inmundos mocos y el asqueroso salivazo amarillo se habían secado y endureci-



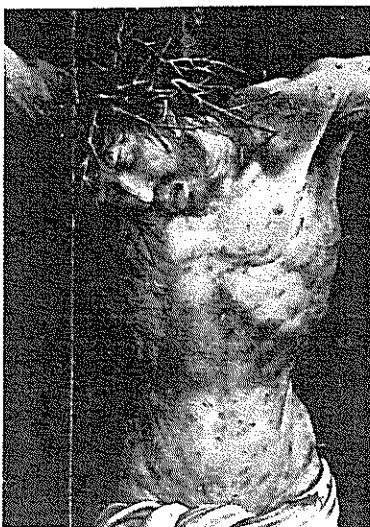
93. Mathias Grünewald, *La Crucifixión*, panel central del retablo de Isenheim (h. 1512-1515). Colmar, Musée d'Unterlinden.

²⁹ PL, 94, cols. 561-68. Este texto está fechado también a mediados o a finales del siglo XIII.

³⁰ PL, 94, cols. 561-62; citado también en Marrow, 1979, nota 43.

³¹ PL, 94, col. 564; citado también en Marrow, 1979, nota 44.

³² Resúmenes excelentes de la manifestación de estos detalles en los manuales de meditación sobre la Pasión de los Países Bajos y de Alemania en Marrow, 1979, págs. 33-170.



94. Mathias Grünewald, retablo de Isenheim, detalle de la cabeza de Cristo (h. 1512-1515). Colmar, Musée d'Unterlinden.



95. Bernard van Orley (?), *Burlas a Cristo* (ca. 1525-1530). Tournai, Catedral.

do sobre su santa faz, y su sagrada sangre roja había inundado su cara y colgaba de ella, coagulada, de tal forma que el Señor aparecía con el rostro como cubierto de furúnculos y llagas, porque todo él estaba lleno de contusiones.» Así se lee en una de las derivaciones holandesas de la *Vita Christi* de Luis de Sajonia³³. Podemos imaginar la fuerza —si es que no el contenido y la naturaleza exacta— de las emociones que podrían provocar las pinturas que representaban esto, y cuán terrible sería el sentimiento de compasión (véanse figs. 93-95).

No es de extrañar que Heinrich Suso (m. 1366), tras contemplar la Pasión de Cristo se conmoviese tanto que se sintiera impelido a grabarse las iniciales de Cristo en el pecho y clavarse una cruz en la espalda. Ahora bien, Suso era un místico, a quien bastaba concentrarse en los textos para generar esta clase de reacción. Como escribió Marrow: «Muchos místicos cultivaron activamente el fervor espiritual; trataban con ahínco de llegar al éxtasis y valoraban grandemente las visiones. Con una disposición así, ¿qué mejor tema para la meditación compasiva que los sufrimientos de Cristo y de

su Madre?»³⁴. En cambio, para los incapaces de alcanzar las cumbres puramente espirituales buscadas por tales hombres y mujeres, las imágenes visuales constituían un vehículo todavía más eficaz para la meditación compasiva.

Sería un error descartar los poderes de la reconstitución imaginativa sobre la base de la tradición literaria, pero cuando esa tradición se convierte en un tópico, tanto más eficaces se vuelven las numerosas representaciones reales de la Pasión basadas en los textos pero también complementarias de ellos. Si, como consecuencia de nuestra lectura, se nos presenta Cristo en el momento de ser torturado, tanto más inclinados estaremos todos a dotar la representación con la realidad del sufrimiento. Hasta Suso recuerda que las imágenes devocionales le provocaron visiones directamente dependientes de lo que él veía en ellas. Este autor asciende de la imagen real a la realidad de la visión; mira con respeto los bellos cuerpos de la Virgen y del Niño y, en un instante, se le aparecen en carne y hueso acompañados por ángeles que cantan y entretienen guirnaldas de rosas³⁵.

Pero hay otro elemento más en todo esto: la imitación. Mientras las primeras expresiones vernáculas de la meditación sobre la Pasión están escritas en alemán, los opúsculos holandeses que los siguieron tan de cerca surgen del movimiento de finales del siglo xiv y del siglo xv conocido como la *devotio moderna*, el cual recalca la idea de que la mejor vida religiosa consistía en la imitación de Cristo y sus santos. Este movimiento no era predominantemente místico; su piedad era realista, y su eje, la meditación privada sobre la Pasión de Cristo. Los programas de meditación que surgieron de él dejaron sentir su influencia en vastas áreas de la cultura del siglo xv en el norte de los Países Bajos —lo sabemos de la forma más emotiva por las técnicas de Tomás de Kempis. Eran sustancialmente de índole práctica, ya que se recomendaba sin cesar a los lectores y seguidores que transformasen la simple meditación en compromiso con la *imitatio Christi*³⁶. Cristo era un hacedor, no simplemente un predicador de parábolas abstractas: incluso las parábolas traían la abstracción a la tierra.

Es cierto que la idea de la imitación se había perfilado ya en los primeros textos latinos (como el pasaje del Pseudo-Buenaventura); pero ahora se convirtió en una *raison d'être* de la práctica de la meditación. Se consideraba que la imitación de Cristo tenía consecuencias no sólo personales sino también públicas. Se espera que mostremos la misma bondad paciente y tolerante que Cristo y sus santos, y por tanto los ejercicios espirituales cobran implicaciones éticas y públicas también. A partir de entonces, aunque no se afirme de manera específica, incluso antes de la tremenda revigorización de esta idea en la obra de San Ignacio de Loyola, imitar a Cristo se convierte en una recomendación central en casi todos los tratados y manuales.

Pero no puede existir imitación sin empatía; y, como hemos visto, la forma más eficaz de provocar empatía es por medio de imágenes reales. Este acoplamiento de imitación e imagen se manifiesta más ampliamente en un género que a primera vista

³⁴ *Ibid.*, pág. 14. Para más detalles acerca de visiones, realidad y sueños, véase capítulo 11, especialmente sección IV.

³⁵ Heinrich Suso (Seuse), *Deutsche Schriften*, ed. K. Bihlmeyer, Stuttgart, 1907 (reimpreso en Frankfurt, 1961), pág. 103.

³⁶ Véase en Marrow, 1979, págs. 20-27 y notas 65-79 un buen resumen de lo publicado acerca de *devotio moderna*, su influencia y los aspectos relativos a la meditación y la imitación de su religiosidad.

puede parecer subsidiario y plantear cuestiones subsidiarias. Y sin embargo son cruciales. Hablando de pinturas y esculturas, puede resultar comparativamente sencillo intuir la estimulación de las emociones y las clases de respuestas que llevan a los síntomas conductuales; en cambio, cuando se trata de imágenes impresas (sobre todo de imágenes reproducidas por miles en blanco y negro), la fuerza de la respuesta parece bastante menos fácil de captar —siendo todas las demás cosas (como el contenido visual) más o menos iguales. Por esta razón sería erróneo menospreciar las pruebas que nos ofrecen las imágenes impresas y su empleo con fines de imitación y meditación. No sólo funcionan de manera amplia en estos campos sino que, además, parece que funcionan muy bien. Cuando examinamos los problemas del análisis así como los datos de la respuesta, nos acercamos un paso más a nuestro objetivo.

III

Si reuniésemos todas las instrucciones que los manuales dan a los meditadores en potencia, hallaríamos los mismos elementos básicos en el modo en que se suponía que debía ocurrir el paso de la contemplación a la emoción. Primero, concentración en la historia y exclusión de los datos externos a ella; segundo, cuidadosa progresión episódica, en el sentido de fracturar la historia del modo más analítico y más completo posible en el mayor número posible de episodios aislados entre sí; y para terminar, activa implicación y cultivo de las emociones que ellos provoquen³⁷.

Esto es lo que descubrimos una vez que se hacen accesibles los primeros equivalentes visuales, como sucede con la ampliación impresa del grabado alemán en madera de hacia 1477 que muestra a Cristo crucificado entre la Virgen y San Juan (fig. 96). La imagen que ocupa el centro está formada por un pequeño número de líneas audazmente trazadas; la presentación de esta imagen es enérgica y no podría estar más clara. Colocada sobre un fondo completamente plano y limpio, no hay nada accesorio o incidental de que hablar (o pensar) —limpio salvo por la inscripción insistentemente enumerativa y esquemáticamente ordenada en tres columnas. Cada línea ha sido calculada para fijar la atención, para hacer que toda posible digresión mental regrese al sufrimiento de Cristo. Es, como dice claramente el encabezamiento, la *Ruta de la Contemplación y Meditación sobre la Pasión de Jesucristo*. En el extremo izquierdo de la hoja se clasifican detalladamente las etapas de la contemplación en divisiones con títulos claros y separados. Así pues, se lee yendo y viniendo de la imagen central. Todo el proceso es proficuo (como advierte la última división en la parte inferior de la columna) «porque fue por todos los hombres» (extremo izquierdo, arriba) por quienes «fue vendido» (ex-

³⁷ Para un texto que transmite estos elementos con una pureza de procedimiento notable, véase el fragmento de la obra veneciana *Zardino de oration* de 1454, citada al principio del capítulo siguiente. Aunque la primera parte de estas instrucciones (la recomendación específica de imaginar Jerusalén y a los actores de la Pasión en términos conocidos) encierra riesgos evidentes y en pocas ocasiones se formula tan explícitamente, y aunque parece que va dirigida en especial a las jóvenes, y aunque carece de los aspectos imitadores prácticos que con tanta fuerza encontramos en la *devotio moderna* que acabamos de analizar, identifica a los practicantes potenciales y establece los procedimientos principales con una claridad y una templanza maravillosas. Huyé del tan frecuente melodramatismo, pero el modo de funcionamiento que se le atribuye no puede ser más explícito.



96. *Passionis Jesu Christi via contemplationis et meditationis quadruplex* (impresión en papel del grabado de madera de la *Crucifixión* [Augsburgo (Ludwig Hohenwang), h. 1477]; Schreiber 22, 479).

remo derecho)... «por su propio discípulo» (segunda columna a la izquierda, bajo la cruz). Fue «abandonado»... «por todos los apóstoles»; «traicionado»... «por los Sacerdotes»; «juizado»... «por un rey»; «golpeado»... «por el pretor»; «condenado»... «por la multitud»; «crucificado»... «por los soldados»; y así continúa el sistema. Luego pasamos a la siguiente gran clasificación en el extremo izquierdo: «Por todas las clases de elementos» fue «negado» y «llevado al fuego»; le «escupieron»... «con agua y con saliva»; «suspendido»... «en el aire»; «cubierto»... «por la tierra». Luego siguen las divisiones conforme a «todas las clases de dolor» («de sangre»... «sudor»; «afluir»... «de lágrimas»; «altos»... «gritos»), «todos los sentidos» y «todas las formas ignominiosas de insulto». Todo esto era beneficioso y provechoso por cuanto «la eliminación»... «de nuestros pecados»; «la destrucción»... «de nuestra muerte»; «la restauración»... «de la ruina humana»; «la glorificación»... «de la Trinidad eterna», es decir, el último paso en la elevación contemplativa. Aparte de los trucos retóricos (que en gran medida he omitido), lo eficaz en todo esto es el modo en que la descripción insistente y particularizada se interrumpe con la imagen visual; el ojo queda detenido cuando cruza la página para completar cada frase u oración (imaginemos en cada serie de puntos suspensivos el cuadro real). No podríamos evadir la terrible imagen aunque lo deseáramos. Nos vemos obligados a concentrarnos en ella y a pensar en todas estas cosas, a detenernos en los detalles del sufrimiento, en la nobleza de Cristo y en las consecuencias salvadoras de su Pasión. Difícilmente podríamos captar y abarcar todo ello sin sentirnos conmovidos y emocionados y sin dejarnos envolver hasta tal grado por la escena.

La inscripción de esta hoja impresa (y hay multitud de casos paralelos) adopta una forma muy similar a la enumeración analítica y detallada de las descripciones e instrucciones textuales que acompañan a las ilustraciones en incontables devocionarios de tiempo posterior, durante la Contrarreforma. En todo esto fue decisivo el desarrollo del grabado en madera (en primera instancia) y de la imprenta. A partir de mediados del siglo xv, las imágenes como auxiliares para la meditación llegaron a un público incomparablemente mayor que nunca antes; eran baratas y de escaso valor. Pero, por encima de todo, se generalizaron de forma impensada. Dejaron de ser asunto de los pintores y escultores que ponían todo su empeño en atenerse a las descripciones concretas de las figuras centrales de la cristiandad; ahora, grandes sectores del público podían meditar exactamente con la misma imagen. La reproducción acaba con las insistentes mutaciones originadas por la convención y las congela por completo en todas las extensas zonas en las que sólo se puede obtener una imagen, a menudo durante mucho tiempo, en cientos de copias idénticas. Se atemperan los antiguos problemas sobre el reconocimiento, la vieja y apremiante necesidad de reconocer la imagen como verdadera; ahora distintas personas meditan sobre imágenes de cuya identidad pueden estar seguras³⁸. La expresión y el aspecto de Cristo se uniforman más que nunca; más que nunca es reconocible, palpable y convincentemente ubicuo. Antes, el paso de la concepción imaginativa al reconocimiento era dudoso; ahora es instantáneo: la presencia de Cristo es inmediata e indudable.

El gran predicador alsaciano Geiler von Kaysersberg (1445-1510) recomienda lo siguiente: «Si no sabes leer, adquiere una estampa que represente el encuentro de Ma-

ría e Isabel; puedes comprarla por un céntimo. Mírala y piensa en lo felices que fueron entonces, y en cosas buenas... Luego, muéstrales reverencia, besa la imagen que está sobre el papel, inclínate, arrodíllate delante de ella»³⁹. Para nosotros, las imágenes tridimensionales y las pinturas con variedad de colorido son las que, al parecer, más tienden a producir tales formas de devoción externa. Quizá nos sintamos inclinados a creer que los espectadores invierten las pinturas y sobre todo las esculturas con la vida de la realidad plena y a todo color a fin de lograr que la reacción externa fuese más o menos instintiva. Dado que probablemente la ilusión de vida es mayor en tales casos, puede parecer que estemos más predispuestos a responder a ellas como si fuesen presencias vivas —sobre todo, si los representados son Cristo, su madre y sus santos, pero no sólo entonces. Sin embargo, la barata estampa de Geiler probablemente era monocromática (aunque siempre queda la posibilidad de que fuese en color); y lo que hallamos desde entonces, es decir, desde los primeros años de la impresión de láminas, es que la conducta de las personas ante la presencia de imágenes no sólo adopta formas nuevas sino también manifestaciones más exageradas, entusiastas y ampliamente extendidas de las antiguas formas de conducta⁴⁰. Ahora la gente puede adquirir imágenes exactas, ir a santuarios de peregrinación y regresar a sus casas con reproducciones mejores e incluso más sólidas de sus pinturas y esculturas favoritas. Pueden acariciar en privado las imágenes de las que son devotos. Su conducta adquiere una intensidad nueva, resultado de la conciencia de que lo ausente —ahora saben que está ausente— está realmente presente, y del recuerdo de la experiencia vivida. Las reproducciones actúan como los *souvenirs* y renuevan la experiencia del arquetipo así como también, digamos, las aventuras pasadas para llegar al lugar y las reacciones de reconocimiento o de sorpresa. La imagen se convierte en algo así como un fetiche: se la acaricia amorosamente, produce dulce emoción de afecto, lágrimas, y puede tocarse y manipularse con la frecuencia que se desee. De hecho, algunas personas pulverizan las imágenes de papel y se las comen luego ante la expectativa de que produzca efectos beneficiosos. En estos casos, cuán intensa debe de ser la respuesta y cuán profundamente puede acercarse el proceso de contemplación y meditación a los veneros de la emoción privada —para no hablar de la emoción pública.

Hay empero que evitar una confusión. Ante una reproducción bien lograda (o sentida como tal) podemos responder de forma más o menos parecida a como respondemos ante un arquetipo. En este sentido, la respuesta podría denominarse automática: los indicios que apuntan a su identidad son suficientes para hacer que respondamos a ella como si se tratase del original⁴¹. Pero la invención de las técnicas de reproducción masiva y la consiguiente generalización de ciertas imágenes no significa que la respuesta sea independiente de la forma y calidad de esas imágenes. No lo es: el grado de eficacia de una imagen, y la respuesta que evoca, está directamente relacionada con su particularidad. La transmisión de formas de particularización en las imágenes repro-

³⁹ O. Clemen, *Die Volksfrömmigkeit des ausgehenden Mittelalters*, Studien zur Religiösen Volkskunde, 3, Dresden y Leipzig, 1937, pág. 14, traducción inglesa de Ringbom, 1965, pág. 29, n. 40.

⁴⁰ La necesidad de colorear el objeto constituye otro aspecto de carácter impulsivo del arte figurativo (o del arte vacío) que no se ha tratado con la atención que merece.

⁴¹ Al hablar de «arquetipo» o de «original» me refiero a la imagen que constituye el arquetipo o el original de la imagen impresa; todavía no hago alusión al problema de la fusión entre la imagen y lo que representa.

³⁸ Acerca de la necesidad de reconocimiento y de las dificultades planteadas al respecto, véase la información adicional del capítulo 9.

ducidas puede dar como resultado la recurrencia de ciertos síntomas a escala mayor y servir para establecer ciertas correlaciones entre determinados accidentes de la forma y la emoción apropiada. Entonces, tales correlaciones pueden adquirir un estatus cognoscitivo más o menos regularizado. Pero en ninguna etapa se automatiza tanto la respuesta como para justificar las afirmaciones sobre la irrelevancia de los accidentes conscientes e inconscientes de la forma. La conciencia de este solo hecho nunca es muy profunda en los manuales ilustrados de devoción y meditación.

El número de estos manuales creció ampliamente durante los siglos xvi y xvii y no decayó hasta el xx. A diferencia de los manuscritos y manuales de iluminación, su propiedad no se confinó a corporaciones o a individuos ricos. El empleo del grabado en madera y en planchas abarató con rapidez el costo de los libros y los hizo accesibles para un público mucho mayor que nunca. A menudo se producían estos libros en formatos muy pequeños de modo que pudieran caber en el bolsillo. Fue así como rápidamente fueron puestos a disposición de un público cuyo conocimiento de las imágenes reales se había limitado hasta entonces a un corpus mucho más reducido de ejemplos. El objetivo de este nuevo modo de ilustrar los libros era siempre la claridad en los detalles, para asegurar que todas las etapas potencialmente emotivas de la escena o secuencia de escenas llegasen directamente al espectador concentrado sin desaprovechar nada emocionalmente explotable. Estas funciones se explican de diversas maneras, pero todas las ilustraciones tienen en común haber sido concebidas con el objetivo primordial de facilitar el paso de la imaginación visualizadora a la reconstitución, la empatía y la imitación.

Al mismo tiempo, persisten los antiguos hábitos y pautas de meditación no asistida por imágenes, y los manuales no ilustrados explican cómo construir interiormente imágenes mentales apropiadas a ese fin. Por sí mismo, este método es concebido en general como una comparación con la actividad real de fabricar imágenes; el símil más sencillo para la imaginación constructora de imágenes es aquí, sin titubeos, el del pintor o escultor: nos representamos a Cristo exactamente igual que el pintor pinta a su modelo. Al menos éste parece el método más sencillo y, por ahora, el más fácil de seguir para todo el proceso meditativo.

Todas estas tendencias combinadas producen un efecto esclarecedor en los libros que siguieron inmediatamente a los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola. Esta obra salió en una coyuntura contrarreformista que, al parecer, era particularmente halagüeña para el tipo de práctica de la meditación que proponía, y su exhaustividad metódica y sin embargo ricamente sensible aún parece irresistible; sin embargo, lo que nadie hubiese adivinado es la influencia que dejó en el uso de las ilustraciones.

El grueso de los *Ejercicios* se dedica a enumerar detalles de la Vida y Pasión de Jesucristo de un modo concebido para despertar las emociones empáticas del espectador y hacer que éste extraiga lecciones morales y personales apropiadas. Pero las meditaciones propiamente dichas van precedidas de cinco «ejercicios» que revelan tanto la penetración psicológica como la base rigurosamente metódica del esquema ignaciano. A la primera etapa (tras una oración preparatoria) San Ignacio la denomina «composición, viendo el lugar / *Componendi loci*», y explica lo que quiere decir de esta manera:

En la contemplación o meditación sobre cosas visibles, como en la contemplación de Cristo nuestro Señor, que es visible, la composición consistirá en ver con los ojos de

la imaginación un lugar físico donde se encuentre lo que desee contemplar. Por lugar físico me refiero, por ejemplo, a un templo o una montaña en los que se hallen Jesucristo o Nuestra Señora, dependiendo de a cuál de ellos desee contemplar.⁴²

Aun cuando existen numerosos casos anteriores de selección de un lugar físico tal como una iglesia o una montaña como requisito para imaginar una escena, la importancia del método ignaciano radica en el constante hincapié puesto en hacer palpablemente pictóricos todos los focos posibles de meditación —hasta las cosas invisibles y las nociones abstractas. Es importante que al mencionar a Cristo le aplique el adjetivo *visibilis*: no es éste el término que hubiesen empleado la mayoría de los tratados anteriores. Además, aunque la *Ratio meditandi* de los jesuitas advertía que la imaginación está llena de trampas y puede desviarse con facilidad, en Ignacio está implícito el reconocimiento de que esta libertad de la imaginación para construir *ad libitum* podía encauzarse hasta convertirla en una fuerza visualizadora poderosa. Y era poderosamente visualizadora precisamente por la riqueza de experiencias visuales almacenadas y su potencial para darles salida con gran viveza. Ignacio no propugnó el empleo de imágenes como auxiliares para la meditación, pero el potencial de sus imágenes literarias conjuntamente con el ejercicio de «composición, viendo el lugar», se materializó rápidamente en formas que influirían en todo el pensamiento posterior sobre los usos del arte —por no hablar de su influencia en el arte mismo.

Esto se observa con claridad incluso en obras no ilustradas. Las «Cincuenta meditaciones sobre la vida y alabanzas de la Virgen» (*De vita et laudibus deiparae Mariae Virginis meditationes quinquaginta*), de Franciscus Costerus, año 1588, es un ejemplo. Al describir pormenorizadamente el método correcto de meditación, el prefacio traza de inmediato un paralelismo con los diversos modos de responder a las obras pictóricas. «Así como es de gran importancia que miremos al cuadro casual o intencionadamente, al pasar o de forma directa, con atención o mientras pensamos en otra cosa, que nos sintamos conmovidos o que admiremos el arte, también es muy importante que meditemos en la Virgen siguiendo un método definido»⁴³. Este método es descrito de modo sistemático y preciso a lo largo del libro. El autor divide cuidadosamente cincuenta temas de las meditaciones (uno para cada una) en sus elementos constitutivos y luego los subdivide otra vez de acuerdo con la diversidad de cuestiones que plantean: en un estricto sistema de enumeración todo es tomado en cuenta, cada momento del suceso y cada coyuntura emocional. Todas las subdivisiones comienzan con el imperativo «Considérese», seguido por una serie de números. El método (cuyos orígenes se encuentran en los manuales del Pseudo-Buenaventura y en la práctica de meditación sobre el rosario) exige que el lector evoque una imagen mental concreta; y luego, esta imagen proporciona la base para la meditación. Esta es la misma función asignada a la «composición, viendo el lugar», de los ejercicios ignacianos. Con estos medios, la obra compensa la falta de imágenes físicas, mientras que, por otra parte, el sistema de nu-

⁴² San Ignacio de Loyola, *Exercitia spiritualia* 1: *Hebdomada primum exercitium*. Estas recomendaciones se ilustran con profusión en fragmentos como el del *Zardino de oration* veneciano citado al principio del capítulo 9, así como literalmente en los *sacri monti* del norte de Italia discutidos en el mismo capítulo.

⁴³ Costerus, 1588, pág. 15.

merar cada división (es decir, cada imagen) y cada subdivisión (es decir, cada pensamiento originado por aquélla) corresponde al empleo de letras en las ilustraciones anotadas de los manuales que a continuación vamos a considerar —sólo que el uso de números permite a Costerus precisar todavía más los componentes del proceso meditativo. Hasta cierto punto, ello es necesario debido a la ausencia misma de ilustraciones⁴⁴.

Un buen amigo de San Ignacio, Jerónimo Nadal (1507-1580), desempeñó un papel decisivo en el siguiente capítulo de esta historia⁴⁵. Ya en 1562 alentaba a otro amigo de San Ignacio (y de Santa Teresa), San Francisco de Borja, a escribir algunas meditaciones sobre las lecturas dominicales del evangelio para acompañar unos grabados sobre la Vida de Cristo. Durante los siguientes cuatro o cinco años trabajó Francisco de Borja en el proyecto, y en la introducción de lo que iba a ser la obra escribió:

Para facilitar grandemente la meditación, colocaremos ante nosotros una imagen que muestre la historia del evangelio [«el misterio evangélico»]; y así, antes de comenzar la meditación, miraremos fijamente la imagen, poniendo especial cuidado en observar todo lo que nos muestra, a fin de contemplarla mientras meditamos y obtener un mayor beneficio de ella; porque la función de la imagen es, por así decirlo, dar sabor y aroma al alimento que hemos de comer, de tal modo que no nos sentimos satisfechos hasta haberlo comido; y también de modo que el entendimiento reflexionará y obrará sobre lo que tiene para meditar a un costo y con un esfuerzo considerables para él. Y esto es lo que ocurre con la mayor seguridad, dado que la imagen concuerda estrechamente con el evangelio y porque la meditación puede engañarnos fácilmente, cuando tomamos una cosa por otra y no seguimos las huellas del Santo Evangelio, al que debemos respetar tanto en los detalles pequeños como en los grandes y no inclinarnos por tanto ni a la izquierda ni a la derecha⁴⁶.

El proyecto no llegó a realizarse, pero casi inmediatamente el propio Nadal comenzó a trabajar con un planteamiento muy similar. Durante el resto de su vida trabajó en el libro que luego se convirtió en el gran *Anotaciones y meditaciones sobre los evangelios leídos en la Santa Misa durante todo el año*, y en la Haya, Augsburgo y Roma, se dedicó a preparar el texto y a supervisar las ilustraciones. Las láminas se publicaron solas, sin texto, en 1593, mientras que la obra completa apareció en Amberes en 1595 y en 1607, así como en varias ediciones posteriores⁴⁷.

En su obra, Nadal dividió la vida de Cristo en 153 escenas, ilustrada cada una de ellas con una lámina. Éstas a su vez, se agrupaban al final del texto; cada una contaba

⁴⁴ Freedberg, 1978, págs. 436-40 ofrece detalles más específicos sobre el contenido y los procedimientos del libro de Costerus.

⁴⁵ Acerca de Nadal, véase Nicolau, 1949 y Freedberg, 1978 para referencias a la bibliografía más reciente al respecto.

⁴⁶ Nicolau, 1949, pág. 169.

⁴⁷ Para las ediciones y la historia de la publicación del libro, véase *ibid.*, págs. 114-16. El texto que comento aquí es el de 1607, una versión revisada y corregida de la de 1595 que contiene además un prefacio muy interesante. Para más detalles sobre la génesis del libro, publicado tantos años después de la muerte de Nadal, véase, además de Nicolau, el relato conciso de T. Buser, «Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome», *AB*, 58 (1976), págs. 424-25. El artículo de Buser ofrece además una descripción general de la influencia de las ideas perfiladas en el libro de Nadal.



97. Camino al Calvario (de H. Natalis, *Evangelicae historiae imagines* [Amberes, 1593/1607], lám. 125).



98. Camino al Calvario (de H. Natalis, *Evangelicae historiae imagines* [Amberes, 1593/1607], lám. 126).

con una secuencia de entre cuatro y seis o más letras, y cada letra iba colocada junto a los elementos principales de la composición. Los subtítulos explicaban brevemente cada una de las letras (figs. 97-99), pero lo importante es la correlación con el texto, que está dividido en capítulos con los mismos títulos que las ilustraciones. Cada capítulo (concebido como una *meditatio*) contenía, en primer lugar, una breve *adnotatiuncula* referida al pie colocado bajo la correspondiente lámina. Luego seguía una *adnotatio* mucho más larga con una meditación más extensa sobre cada elemento señalado en la lámina con una letra, así como sobre toda ella en general⁴⁸.

El libro de Nadal fue el primero en emplear un método de anotación e ilustración que fue adaptado en multitud de devocionarios a partir del siglo XVII. Desde entonces, tales obras utilizaron como norma los mismos métodos sistemáticos y enumerativos para establecer la relación entre el texto y las ilustraciones. El fin perseguido era con-

⁴⁸ Estas *adnotaciones* ampliadas se incorporaron por primera vez en la edición de 1607. Véanse en Freedberg, 1978 sugerencias sobre la información precisa que ofrecen estas directrices en lo que respecta a la influencia de las escenas —no menos de 153 procedentes de la vida de Cristo— en el espectador contemporáneo, y a las clases de asociaciones que dispone.



99. La Crucifixión (de H. Natalis, *Evangelicae historiae imagines* [Ambres, 1593/1607], lám. 127).

centrar la atención del espectador en momentos psicológicos estratégicos para hacer más activo y fructífero el proceso de meditación. La obra de Nadal, aunque escrita específicamente para los jesuitas (y para los novicios en particular)⁴⁹, tuvo una difusión mucho más amplia. Lo mismo puede decirse del manual de Costerus de 1588 —que fue escrito originalmente para los jóvenes miembros de la Hermandad de la Virgen de Douai⁵⁰. Por si esto fuese poco, ambas obras muestran cómo era un tipo de respuesta no restringido al público lector del latín. Tampoco son obras únicas. Su valor reside precisamente en que son típicas del género, sobre todo cuando siguen las devociones del Rosario y las prácticas de meditación fomentadas por otras órdenes e instituciones. Muchas de las obras que adoptaron la misma mezcla de imágenes y elaborada anotación que la de Nadal fueron escritas o traducidas a lenguas vernáculas y, por sus imágenes, llegaron a los corazones de los analfabetos tanto como a los de las personas letradas.

En su introducción a las *Meditationes et adnotationes*, Diego Jiménez, compañero de viaje de Nadal, señaló con insistencia el interés que ambos habían desplegado en la calidad de las ilustraciones. Deliberadamente se cuidó que la multitud de imágenes no fuese a causar aburrimiento. Todas debían ser lo más elegantes y atractivas posible y

hechas por los mejores artistas, a fin de que alentaran a los fieles a meditar con asiduidad⁵¹. Ya se ha dado un paso desde las meditaciones sin imágenes de los *Ejercicios espirituales*. Incluso se afirma con énfasis que la calidad es decisiva: no existe el miedo a las trampas de la belleza o del refinamiento ni a la posible distracción causada por factores «puramente» estéticos. Tampoco se trata de una mera afirmación del papel del arte en una época en que su validez y sus fines estaban sometidos constantemente a una severa crítica y en que, sin cesar, se degradaba las imágenes pintadas en favor de un renovado interés en las palabras y los textos. Es, hasta donde puede verse con claridad, un reconocimiento del papel representado por la diferenciación estética para producir una empatía que, por espontánea y autógena que parezca, puede ser dirigida y controlada —pese al libre flujo de la imaginación y del sentimiento.

Un parecido sistema de ilustrar y anotar empleando cuidadosamente letras y números se adoptó en toda una serie de devocionarios a base de emblemas, comenzando por el *Veridicus Christianus* (1601-1603) de Johannes David⁵². Pese a la diferencia de género (las ilustraciones son alegóricas y emblemáticas, no históricas), estos libros son específicamente libros de devoción, que, de nuevo, presentan las instrucciones para el lector/espectador dependiendo de las diferentes emociones que cada elemento de las imágenes suscite del modo más apropiado o con mayor profundidad. Sería difícil sobrevalorar la importancia de este sistema para fijar la mente que vaga por el placer estético y no logra ser firmemente constitutiva. Sin embargo, el interés de este género reside en dos de las principales constantes conceptuales de casi todos los libros que engloba: la concepción de la mente que imita con empatía como una actividad artística real; y la preocupación específica y constante por la calidad de las ilustraciones. Estas dos concepciones se combinan en formas extraordinarias.

La sección del libro de David titulada *Orbita probitatis ad Christi imitationem* cuenta con su propia página de título, en la que se muestra a Cristo con la cruz a cuestas sobre un montículo y rodeado por nueve pintores sentados y pintando en sus caballetes (fig. 100). Estos pintan «con los colores apropiados», como puntualmente anota David, escenas diversas de la vida de Cristo⁵³. En el centro está el cuadro más importante de todos —Cristo llevando la cruz. La única excepción en el ciclo es el mal imitador de Je-

⁵¹ El enunciado del fragmento es muy revelador: «Ne autem ipsarum imaginum multitudo satietatem cuiuspiam pareret, unde suo fine, spiritali scilicet animarum fructu, opus ipsum frustraretur si in aemulatum parum eleganti manu; sed potius ut opificii elegantia ac pulchritudo, simul cum maxima ipsius argumenti sanctitate atque excellentia, operisque pietate conjuncta, omnes ad illud evolendum, assidue meditatione invitaret, necessarium omnino fuit, ut excellentissimum quique artifices operi tam eximio, quod ipsius Evangelii nova ac pene spirans imago est, adhiberentur» Nadal, 1607, *Praefatio* (firmado por Jacobo Ximenez) a Clemente VIII, n.p.

⁵² La edición latina se publicó en 1601; la holandesa en 1603 bajo el título *De Christelijcke Waerseggher*. Unos años antes se escribió un esbozo catequístico en verso en lengua vernácula, como observa el propio David en el *Praefatio/Voerreden* de las versiones ilustradas en prosa aquí discutidas. Señala asimismo que se encargaron las ilustraciones no sólo para realzar el texto, sino para que los iletrados pudieran «leer con sólo mirar». Para los demás libros ilustrados por David —igualmente interesantes—, véase Landwehr, 1962, n.º 52-55, y F. A. Snellaert, en *Biographie nationale de Belgique*, Bruselas, 1873, 4, cols. 721-32.

⁵³ «Ut debitis cum coloribus adumbrant», observa David en la pág. 45, en la sección marcada al margen con la frase «Christiani ut pictores, Christi imitatores».

⁴⁹ Tal como indica en el primer prefacio de la edición de 1607 (sin número de página).

⁵⁰ Cfr. Costerus, 1588, *Praefatio*, esp. pág. 23.

sus, que pinta al demonio bajo la forma de mujeres y animales salvajes⁵⁴. En el proemio el autor explica: «Así como los famosos y notables pintores deben hacer su mejor intento para representar realísticamente aquello que han elegido imitar por medio del arte, de igual modo deben los cristianos imitar a Cristo en sus vidas y relaciones con los demás, así como en sus obras, hasta que muestren a Cristo en ellos mismos representándolo como en la vida real»⁵⁵. Aquí se retrotrae al lector a un pasaje anterior en el que se reflexionaba sobre el hecho de que, al imitar a Cristo, todos nos convertimos en pintores y retratistas: «Imaginad a muchos pintores, todos sentados trabajando, con los ojos puestos en Cristo como modelo, al que pintan mientras ora en el huerto, atormentado»⁵⁶. «Y en esta representación de Cristo —dice el proemio a la *Orbita probitatis*—, todo lo que nos ayuda a llevar una vida cristiana y virtuosa nos ayuda igualmente a representar en nosotros mismos a Cristo como prototipo, tal como si lo copiásemos y lo retratásemos en una pintura»⁵⁷. Estos pasajes equivalen a una afirmación plena de la actividad artística como metáfora tanto de la virtuosa vida cristiana como del proceso de meditación; y todo está representado por cuadros —de hecho, por cuadros que representan otros cuadros.

Un ejemplo más, sacado entre otros muchos, es el libro de Antonius Sucquet *Camino de vida eterna*, que fue enormemente popular⁵⁸. También está hecho con el sistema de ilustraciones anotadas que ya conocemos; cada capítulo ofrece una guía precisa, paso por paso, sobre cómo meditar y obtener beneficios de cada meditación; y trae a primer plano una serie de emociones concretas cada una de las cuales está calculada para situar al lector/espectador en el estado apropiado de absorción y recreación. Cada meditación comienza con instrucciones sobre cómo formar la *compositio loci*; y esto se describe a menudo con la simple referencia a la ilustración correspondiente, *ut in imagine proponitur qualis in imagine adumbrantur*, etcétera. Las imágenes son más elocuentes y más concisas que las palabras; así, en lugares como éste, pueden sustituir a la descripción verbal.

«¿Qué es, entonces, la meditación?», pregunta Sucquet en el libro. «Meditar es considerar en la mente y, por decirlo de alguna manera, pintar en el corazón, el misterio o alguna doctrina de la Vida de Cristo, o incluso la perfección de Dios, por medio de [la representación de] las circunstancias: personas, acciones, palabras, lugar y tiempo»⁵⁹. Las láminas anotadas ilustran gráficamente el punto con diversas e interesantes variaciones del tema que se imita (figs. 101-103). Directamente, un pintor sentado en su taburete pinta un cuadro (D) de Cristo con la cruz a cuestas, quien es mostrado sobre una colina un poco más lejana (C). Mientras pinta, lo vigilan dos figuras angelicales que representan la Escritura y la Virtud (A y B) (fig. 101). Pero en una ilustración an-

⁵⁴ Este es el que, según observaba David, incluso mientras contempla a Cristo lleva al demonio en el «cuadro de su corazón», *in cordis sui tabella* (David, 1601, pág. 45).

⁵⁵ *Ibid.*, pág. 353. «Ad vivum» es el término acertadísimo que David aplica a lo que se ha traducido por «como en la vida real».

⁵⁶ *Ibid.*, pág. 45.

⁵⁷ *Ibid.*, pág. 353.

⁵⁸ Entre 1620 y 1649 se publicaron por lo menos doce ediciones en latín, holandés y francés. Cfr. Landwehr, 1962, n.ºs 221-22. Me he basado en la séptima edición, de 1630 (*editio auctior, castigatior et novissima*, Landwehr 221c). Pero encontramos un mejor estudio de las ediciones (y un buen relato de su vida) en A. Poncellet en *Biographie nationale de Belgique*, Bruselas, 1926-29, 34, cols. 237-41.

⁵⁹ Sucquet, 1630, pág. 501.

ORBITA PROBITATIS AD CHRISTI IMITATIONEM VERIDICO CHRISTIANO SVBSERVIENTS.



Christiani nomen ille frustra forsitur, qui Christum minime imitatur. D. Agnell. de ver. Christi.

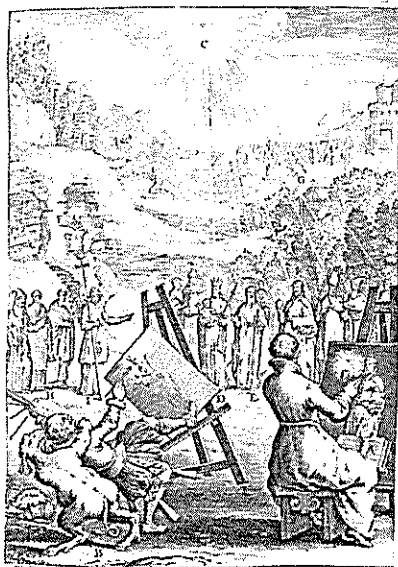
100. Página de título de la *Orbita Probitatis*; La actividad del pintor como alegoría de la imitación (de J. David, Veridicus Christianus [Amberes, 1603]).



101. Pintor pintando en su caballete (de J. Sucquet, *Via Vita aeternae* [Amberes, 1630]).

terior (fig. 102), mientras un pintor hace el retrato de un santo (A), otro es arrancado de su taburete por un demonio (B) cuando pintaba un cuadro de la Virgen (D). Difícil sería hallar mejor representada la distracción del espíritu y de la imaginación. En la fig. 103, el pintor que asiste a una escena de la Natividad (A) pinta un corazón anotado y compartimentado (D: *Quis*, Cristo niño; E: *Quid? Quomodo?* La Natividad; F: *Ubi Quando?* el pesebre; G: *Cur?* un alma salvada del Purgatorio, etc.)⁶⁰. Y siempre, como si no se pudiera confiar en la mente por sí sola, el texto se expande y se comprime, punto

⁶⁰ Esta ilustración en particular precede a otra (en la edición de 1630, lámina 16 opuesta a pág. 548), en la que el pintor se esfuerza desesperadamente por alcanzar a Cristo, pero es retenido por el mundo (una cadena sujeta a la orbe) y —tal como explica el texto— por el peso de su naturaleza humana. Cabe señalar, no obstante, que por entonces la metáfora del cuadro del corazón se había convertido en un concepto corriente tanto en la palabra como en la imagen, donde la noción de imitación y de pintura se utilizaba de modos muy diversos. Véase, por ejemplo, el precioso grabado de A. Wierix en la serie *Cor Jesu amanti sacrum* (utilizado desde 1626 en las numerosas versiones de E. Luzvic, *Le coeur devot / Cor Deo devotum / Het Godvruchtighe Herte*) donde se representa al Niño Jesús pintando el corazón humano, así como el grabado de 1578 de Goltzius en el que la Magdalena pinta un corazón según el modelo del corazón que sostiene el propio Cristo (B. 64).



102. Pintor pintando un santo (de J. Sucquet, *Via Vita aeternae* [Amberes, 1630]).



103. Pintor pintando la Natividad (de J. Sucquet, *Via Vita aeternae* [Amberes, 1630]).

por punto; hasta que la repetición y la evocación aseguran la participación de uno en la escena, que es la empatía, y luego la presencia resultante de ella⁶¹.

En el capítulo clave, titulado «Sobre el método de meditación, por el cual la mente asciende desde las cosas terrenas hasta Dios», Sucquet construye así su teoría sobre las relaciones entre forma y función:

Estas [las imágenes] podrán ayudar a todos, dado que la mente es árida y monótona; pero serán de especial utilidad para que el pueblo sencillo concentre su atención y medite con mayor provecho. Pues quien emplee este método fácilmente vencerá las dos cosas que tienden a hacer la meditación difícil e incluso estéril. La primera es la inestabilidad de la imaginación: después del pecado de Adán, perdió totalmente los estribos; a la mente inconstante se le ordenó errar por todo el curso de la tierra y no se

⁶¹ Justo al final del siglo, una obra como *Idea del Buen Pastor* de Núñez de Cepeda replantea estas ideas ya generalizadas con las siguientes palabras: «Como los pintores que pintan una imagen por otra (*imaginem ex imagine pingunt*), sin quitar el ojo del ejemplo, y tratan con gran diligencia de transferir sus trazos y rasgos a su propia obra, así también el que medita para alcanzar la perfección de todas las virtudes debe ser un reflejo de las vidas reales de los santos y de sus buenas obras, imitándolos, como si vivieran *simulacra*» (Francisco Núñez de Cepeda, *Idea del Buen Pastor*, León, 1682, pág. 259, *in margine*). El que la última parte de este fragmento proceda de la séptima oración de San Basilio acerca de la virtud y del vicio nos recuerda la antigüedad de una noción tan fructífera en el siglo XVII.

le permitió adherirse a los pensamientos piadosos. A fin de refrenarla, pareció apropiado fijarla, por decirlo así, mediante ideas e imágenes piadosas. Así lo aprobó el bendito Ignacio cuando escribió a Nadal que éste debería publicar la Vida de Cristo representada en imágenes bellas para conveniencia del meditante. La experiencia nos muestra cuán cierto esto es, y la Santa Iglesia, que hace un uso considerable de las imágenes, lo confirma con su autoridad⁶².

En el segundo decenio del siglo, una conclusión que hacía tiempo que se vislumbraba cobró plena realidad, implícita o explícitamente: las imágenes reales podían acoplarse a las imágenes mentales en modos más sistemáticos de lo que se había creído posible. Aunque la conclusión de Sucquet, en el sentido de que la práctica estaba justificada por la tradición y la autoridad, era inevitable —dadas las formulaciones tridentinas que él y todo el mundo conocía tan bien—, lo esencial radica en la declaración precedente sobre la cognición. Se trata de una afirmación que nunca había sido muy profunda en las ideas sobre la imaginación, pero su particular contexto, en escritores como Sucquet, le confiere una pertinencia nueva y penetrante. Si la imaginación es inconstante y tiende a vagar, debemos apoyarnos entonces en las seducciones de la forma para solicitar su atención y detener su libre flujo. Una vez anclada, por momentáneamente que sea, la restricción impuesta en ella puede reforzarse progresivamente. Podemos controlarla y conducirla por los caminos requeridos y, en el curso de la concentración, reforzarla bloqueando o alejando de la escena central todos los caminos laterales y desviados. Naturalmente, puede haber otros modos de atraer, embridar y dirigir la imaginación, pero sólo ahora se realiza de pleno la primacía de la percepción sensorial. Los resultados de esta realización se vuelven lugares comunes y así se reconoce en cada comentario hecho de pasada: «A fin de que las imágenes atraigan lo más posible, han sido diseñadas y grabadas por quienes se cuentan entre los mejores artistas de los Países Bajos», leemos en la introducción a uno de los devocionarios ilustrados más populares del siglo XVII, titulado *Conocimiento necesario para la salvación*, de Judocus Andries —y no es sólo un alarde comercial pensado para atraer a compradores amantes del arte⁶³.

Pero un peligro acecha en este acoplamiento de la imaginación y la percepción sensorial. Las imágenes reales pueden atraer y guiar la imaginación con mayor rapidez y eficacia que las mentales; pero si son sus cualidades formales las que funcionan como medio de atracción, ¿qué garantía hay de que la imaginación no se detenga en los placeres de los sentidos y se demore en esa fácil coyuntura en lugar de continuar su camino y pasar a las siguientes etapas de concentración y reconstitución? Ésta es la tensión en que se basa gran parte de las sospechas proyectadas sobre la imaginería visual, desde las reservas de los primeros cristianos hasta la críticas de los protestantes. Puede suce-

⁶² *De meditando methodo qua anima a terrenis elevatur in Deum* (Sucquet, 1630, libro 2, parte 2, cap. 35, pág. 498).

⁶³ J. Andries, *Necessaria ad salutem scientia, partim necessitate medi, partim necessitate praecepti, per iconas quinquaginta duas representata*, Amberes, 1654, pág. 3. Para otras obras importantes de Andries —especialmente *Perpetua crux... iconibus quadragensi explicata*, véase C. Sommervogel y A. de Backer, *Bibliotèque des écrivains de la Compagnie de Jésus*, Lieja y Lyon, 1869-76, I, 18-20; 7, 24. Para un estudio de la importancia de todas estas ilustraciones en términos de su relación con el arte canónico y del lugar que ocupaban las imágenes en Flandes, véase también Freedberg, 1983.

der que, en lugar de precipitarse para atender sus asuntos terrenales, los hombres y mujeres se entretengan en las iglesias atraídos por pinturas de Cristo y de sus santos; pero ¿qué ocurrirá si el placer que sienten en la forma mina o suprime los pensamientos en ellos —los mismos pensamientos que quizá no se hubiesen generado sin la imagen? ¿Y si ese demorarse en las imágenes es ocasionado por el color, la línea y el placer en la anatomía y no por reflexiones que tengan que ver con la historia sagrada y con el dogma? Sólo si pensamos como quienes sienten o expresan esta clase de reservas se hace patente la plena importancia de los sistemas de ilustraciones anotadas que he descrito en estas páginas. Las letras impresas en las láminas no sólo encauzan nuestra atención hacia lo que de otra manera podría escapárseles; también apartan sin cesar a la mente de la belleza del signo para llevarla hacia el significado lleno de sentido e impiden que nos detengamos en la calidad y en la forma, porque siempre nos remiten al significado. Y luego las letras apartan al espectador de aquello que ha reconstituido: por lo cual el significado cobra su calidad originalmente ausente y descarnada. Las anotaciones por medio de letras o números nos recuerdan que el signo no es sólo un mero indicador que apunta al arquetipo necesariamente nocional: por un momento captamos lo ilógico de la presencia cuando se manifiesta al desnudo la mecánica de la relación entre signo y significado. En la práctica, desde luego, la fusión es inevitable, pero cada palabra, letra o número que hay sobre la imagen representa el principio de un análisis por siempre incompleto, un análisis que penetra en lo plenamente abstracto y lo plenamente materializado. La imagen visual en la página no es sólo un poste indicador (en el sentido en que lo son las letras, los números y las palabras); obliga a realizar una síntesis que deja al margen la abstracción y la lógica de la diferenciación. Así pues, considerados junto con las ilustraciones que los acompañan, los pasajes de los devocionarios ponen al descubierto las tensiones mismas que hacen a las imágenes tan sobrecogedoras y que les confieren ese poder que tienen sobre nuestra imaginación: por una parte, la percepción racional de lo que está separado; y por la otra, las ineludibles elisiones de la mente, que sólo capta y entiende gracias a la experiencia de los cuerpos vistos.

IV

Tanto la práctica como la teoría de la meditación demuestran que entendemos lo nocional apoyándonos en nuestra reserva de experiencias visuales —experiencias no sólo de las cosas naturales que hemos visto sino también de formas de representación más o menos convencionalizadas. En nuestras mentes, construimos imágenes basándonos en el recuerdo de las cosas que hemos visto, para captar lo no visto. Tratándose de imágenes reales, la tarea es naturalmente mucho más fácil, aunque permitan un margen más amplio para apreciar lo puramente formal a expensas de lo prescrito como objeto de nuestros pensamientos.

No obstante, con imagen o sin ella, la mente sólo puede abarcar lo invisible por medio de lo visible o haciendo referencia a ello. Esto no equivale entonces sólo a una recomendación de tipo teórico, a un recurso para hacer que la mente ascienda; en las teorías, equivale al reconocimiento de un hecho cognoscitivo, tanto si nos quedamos en el nivel del sentimiento puro como si constituimos lo nocional en los claros térmi-

nos de aquello que sólo puede captarse visualmente. Ante una imagen quizás haya pocas dificultades; sin ella, nos aferramos con mayor o menor dificultad a formas con las que estamos familiarizados. La meditación —a menos que fracase constantemente— impone sobre quien medita el descubrimiento del potencial de la mente para la visualización pictórica. Y es en el meditador en quien más claramente vemos con cuánta facilidad recurre la mente a la construcción de imágenes mentales basadas en la experiencia cuando se propone la tarea de abarcar y cavilar en lo ausente y lo nocional. Vemos cuán rápida e inevitablemente reúne fragmentos de su experiencia visual y los ordena en cuadros claros y coherentes sobre los que el ojo de la mente pueda fijarse con atención y descansar⁶⁴. Por qué debe hacerlo así y qué consecuencias acarrea esto para las concepciones individuales de los poderes constitutivos y vivificadores de la mente, son preguntas cuyas respuestas se hallan, una vez más, en teorías de la antigüedad.

He aquí cómo resolvieron algunos neoplatónicos del siglo III un problema que ya entonces preocupaba a las comunidades cristianas y que no perdió vigencia durante un periodo extraordinariamente largo:

No se piense que los filósofos veneran piedras e imágenes (*eidola*) como si fuesen dioses. Pues, dado que los seres vivos no podemos percibir ni sentir las fuerzas y poderes incorpóreos e inmateriales, inventamos imágenes de ellos para que sirvan como recordatorios, de modo que quienes vean tales cosas y las veneren puedan llegar a concebir las fuerzas incorpóreas y faltas de materia⁶⁵.

Habría que colocar esta característica teoría junto a la exposición mucho más famosa de Dión Crisóstomo en su gran *Discurso olímpico* de aproximadamente un siglo antes. El discurso versa «Sobre la primera idea humana de Dios», y es nada menos que a Fidias a quien se interpela a propósito de su representación de lo divino. El autor pregunta sin ambages al artista:

La forma que con tu arte produjiste ¿era apropiada para un dios? ¿era digna de la naturaleza divina? No sólo utilizaste un material hermoso; también le diste una forma humana extraordinaria por su belleza y su tamaño⁶⁶.

El interrogador continúa con el tema del arte superior:

En tiempos pasados no teníamos un conocimiento claro: cada persona tenía una idea diferente y, según su capacidad y su naturaleza, concebía las cosas sagradas de manera más o menos parecida a las cosas reales, y así las configuraba en sus sueños⁶⁷. Si por

⁶⁴ Sin lugar a dudas, uno de los motivos por los que percibimos con tanta frecuencia los objetos y los fenómenos naturales en términos de imágenes que conocemos, es nuestra tendencia a ordenar los fenómenos naturales según nuestra experiencia de formas de representación convencionales y ordenadas.

⁶⁵ El original en griego de este fragmento figura en Clerc, 1915, pág. 255, donde se refiere de un modo un tanto confuso a Olimpidoro, *Praxis*, 46.74-76. Para más información acerca de la relación de este punto de vista con los del importante tratado de Porfirio, *Peri Agalmaton*, véase Clerc, págs. 253-54.

⁶⁶ Dión Crisóstomo, *Oratio XII*, 52.

⁶⁷ Cfr. el fragmento de Jenófanes citado en el capítulo 4, nota 18.

casualidad descubrimos algunas semejanzas pequeñas o insignificantes en artistas anteriores, no confiamos mucho en ellas ni les prestamos mucha atención. Tú en cambio, con el poder de tu arte... nos has mostrado una forma tan maravillosa y deslumbrante de concebir a la divinidad (*thespion kai lampron doxan*) que nadie que la haya contemplado podrá nunca formarse otra distinta fácilmente⁶⁸.

Así responde Fidias entonces:

Compatriotas griegos: el tema es el más importante que se haya planteado nunca, pues concierne al Dios que gobierna el universo y al modo en que yo lo he representado. Ningún escultor o pintor podrá nunca representar la mente y la inteligencia, porque ningún hombre tiene el poder de observar tales atributos con sus ojos ni descubrirlos mediante la investigación. Al contrario: de aquello en lo que esta inteligencia se manifiesta no tienen los hombres, salvo el conocimiento real, ningún indicio al que puedan recurrir; y a falta de una ilustración mejor, atribuyen a Dios un cuerpo humano, como si fuese el vaso en que se contienen la inteligencia y la racionalidad. En su perplejidad, tratan de representar lo que es invisible y no se puede describir por medio de algo que se puede pintar y que es visible utilizando la fuerza del símbolo (*symbolou dynamei chromenoi*), con lo cual se igualan a los bárbaros, de quienes se dice que representan lo divino por medio de animales, empleando como punto de partida símbolos triviales y absurdos... Pues, sin duda, nadie podría afirmar que sería mejor no exhibir entre los hombres estatuas o pinturas de los dioses sobre la base de que sólo debemos mirar a los cielos... Todos los hombres anhelan con fuerza venerar y adorar de cerca a la deidad, acercársele y tocarla con las manos, persuadirla y ofrecerle sacrificios, y coronarla con flores. Que así como los niños pequeños arrancados de su padre o madre sienten terribles añoranzas y deseos, y en sueños tienden sus brazos a menudo hacia los padres ausentes, así también sienten los hombres respecto a los dioses, a quienes justamente aman por sus favores y ansían de todas las formas posibles estar con ellos y conversar con ellos⁶⁹.

Pocos textos hay más profundos o conmovedores que éste sobre las complejas relaciones entre arte elevado, creador y espectador, si bien aquí su importancia radica en la expresión clara y vigorosa, primero, de la necesidad de dar a lo divino la forma que mejor conocemos, la forma humana; y segundo, de las consecuencias afectivas que hacerlo tiene para los hombres. Su interés no se limita a la exposición del problema de representar al dios invisible e indescriptible (ese problema es, en cualquier caso, simplemente paradigmático, ya que toda representación, por su naturaleza misma, articula visualmente lo invisible). También nos obliga a enfrentarnos a esta interrogante: ¿sobre qué bases respondemos a las formas representadas que reconocemos por nuestra experiencia y, en particular, por la experiencia y el conocimiento de la forma humana?

⁶⁸ Dión Crisóstomo, *Oratio XII*, 53.

⁶⁹ *Ibid.*, 55, 59, 60-61.

V

Cuando Freud (en su análisis del animismo, en *Totem y tabú*) trató de justificar la tendencia a atribuir vida a los objetos inanimados, citó el siguiente párrafo de la tercera sección de la *Historia natural de la religión* de Hume: «Existe en los seres humanos una tendencia universal a concebir todos los demás seres como a sí mismos, y a transferir a todos los objetos las cualidades que conocen de cerca y de las que son íntimamente conscientes»⁷⁰. Sin embargo, estas palabras son válidas no sólo para los objetos inanimados; indican, de hecho señalan con insistencia, el modo espontáneo e inexorable en que buscamos cómo investir la representación con las marcas de lo familiar. Por esta razón nos comportamos de la forma tan conmovedoramente descrita por Dión Crisóstomo, y así es como probablemente debemos entender todas las conductas humanas en presencia de imágenes. Por este motivo los manuales de devoción insisten en lo íntimo y lo familiar (en todas sus páginas advertimos el deseo de reducir todas las descripciones al plano de lo indiscutiblemente familiar y conocido). Por esto también las leyendas sobre imágenes milagrosas tratan con frecuencia de imágenes con rasgos o predisposiciones de conducta que son autoconscientemente de bajo nivel, íntimas y cotidianas.

Ahora bien, percibir una imagen como algo íntimo y familiar depende, en principio, de la percepción de similitud. Por muy equivocados que estemos en nuestro modo de percibirla⁷¹, sentimos empatía o afinidad con una imagen porque tiene o muestra un cuerpo como el nuestro; nos sentimos cerca de ella por su parecido con nuestro físico y con el de nuestros vecinos; sufrimos con ella porque muestra las huellas del sufrimiento. Cristo muerto despierta nuestra compasión tanto más cuanto que muestra la muerte en términos que la mayoría de nosotros ya conocemos. Si se nos fuerza a concentrarnos en la imagen o se nos imponen las señales de vida y de tormento (como sucede en las láminas donde se nos muestra de cerca un detalle de una imagen), más directa y fuerte será la empatía. Cuando no tenemos una imagen ante la vista sólo podemos sentir compasión rehaciendo imágenes mentales sobre la base de lo que hemos visto y conocido. La mente no tiene otra opción: cae en la visualización a fin de captar todo salvo lo puramente extático, silogístico y aritmético (e incluso entonces es difícil postular el completo abandono de esta clase de visualización). Ver una imagen detiene ese descenso, porque se proporciona un sustituto para tratar de realizar una construcción visual interna. Pero porque sabemos que la construcción se asienta en los fondos de la experiencia, cuando vemos la imagen afectiva ante nosotros respondemos a ella en términos que, en mayor o menor medida, sólo pueden comprenderse gracias a las capas de realidad viva que se han sedimentado en la imaginación. El beneficio de la meditación es que nos muestra, en primer lugar, *cómo* visualizamos y, en segundo lugar, qué es lo que puede ocurrir cuando nos vemos de frente con imágenes reales. La explo-

⁷⁰ David Hume, *The Natural History of Religion*, en *Essays Moral, Political, and Literary*, ed. T. H. Green y T. H. Grose, Londres, 1889, vol. 2, sec. 3, pág. 317; citado por Freud, [1913] 1960, pág. 77. Cfr. también la sección introductoria del capítulo 11 para más detalles acerca de los problemas suscitados por el animismo.

⁷¹ Tal como sugiere Nelson Goodman, no sólo en *Language of Art*, sino también en «Seven Structures on Similarity», en *Problems and Projects* (1972), págs. 437-46.

tación, mediante la meditación programada, de todos los elementos posibles de la existencia emocional y física de la forma representada revela, con más claridad de la que hoy nadie podría esperar, las consecuencias afectivas de la elisión de signo y significado. También pone de manifiesto la naturaleza de esa elisión. Por este motivo me he ocupado de prácticas que hoy en día están generalmente olvidadas y cuyo alcance es difícil de medir. Y con ellas podemos relacionar las numerosas formas de conducta que a los historiadores del arte ponen en tales aprietos que prefieren eliminarlas en favor de descripciones anodinas de las bases (en el mejor de los casos) y los síntomas (en el peor) de una eficacia a la que se hace aparecer como «puramente estética». Como si tal cosa fuese posible.

9

Verosimilitud y semejanza: de la montaña sagrada a las figuras de cera

Sobre el pueblo de Varallo en el Piamonte, dominando los tramos más altos del río Sesia, se encuentra el asiento más antiguo de lo que correctamente podemos denominar un *sacro monte*. Allí, en el último cuarto del siglo xv, el fraile menor Bernardino Caimi decidió levantar varias capillas en las que se viesan escenas destinadas a reproducir los lugares más famosos de Tierra Santa. Su propósito era evocar, en un escenario natural, los lugares sagrados que había visitado: Belén, Nazaret, el Monte Tabor y Jerusalén, y en particular los distintos lugares en que tuvo lugar la Pasión de Jesús —Getsemaní, el Monte Sión y el Gólgota¹. Así pues, Caimi adoptó las recomendaciones de libros de su tiempo como el *Zardino de oration* publicado en Venecia, e incluso fue más lejos en un avance significativo:

Para mejor imprimir la historia de la Pasión en tu mente... es útil y necesario fijar en ella las personas y lugares: una ciudad, por ejemplo, que será la ciudad de Jerusalén —tomando para este fin una ciudad que conozcas bien. En esta ciudad, busca los lugares principales en los que habrían ocurrido los episodios de la Pasión —por ejemplo, un palacio con el comedor en el que Cristo celebró la Última Cena... y el de Caifás... y el aposento al que fue llevado ante la presencia de Caifás y donde fue escarnecido y golpeado. También la residencia de Pilato... asimismo el asentamiento del Monte Calvario, donde fue crucificado, y otros lugares parecidos...

¹ El primer trabajo histórico sobre Varallo en ofrecer un relato completo de los objetivos de Caimi fue G. B. Fassola, *La Nuova Gerusalemme ossia il Santo Sepolcro di Varallo*, Milán, 1671. La obra moderna fundamental es P. Galloni, *Il Sacro Monte di Varallo*, Varallo, 1909 y 1914. Véanse también obras posteriores como M. Bernardi, *Il Sacro Monte di Varallo*, Turín, 1960, y el estudio general valiosísimo de Langé (1967, págs. 4-8 y 13-19). Para más referencias bibliográficas, véase el estimulante examen de W. Hood de la obra citada en la nota 5 *infra*, en *AB*, 67 (1985), págs. 333-37.

Y luego también deberás configurar en tu mente a algunas personas, gente bien conocida por ti, para que represente a las personas que intervinieron en la Pasión... a cada una de las cuales darás forma en tu mente.

Hecho todo esto, poniendo toda tu imaginación en ello, ve a tu recámara. A solas, tras excluir de tu mente todo pensamiento ajeno, comienza a pensar en el principio de la Pasión, desde el momento en que Jesús entró en Jerusalén montado en la mula. Pasando lentamente de un episodio a otro, medita en cada uno de ellos, deteniéndote en cada etapa y cada paso de la historia. Y si en un momento determinado experimentas la sensación de piedad, detente: no prosigas en tanto perdure ese dulce y devoto sentimiento².

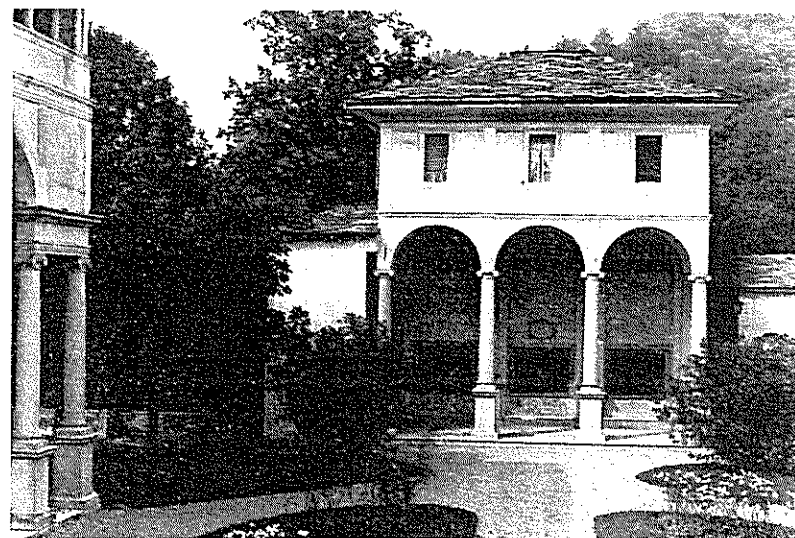
En Varallo, los principios de familiaridad y particularización se pusieron en práctica no de la forma interiorizada preconizada por los manuales de meditación, sino en un nivel público. A la luz de pasajes como éste es como debemos imaginar el avance de los viajeros y peregrinos de una capilla a otra.

En 1486 Caimi obtuvo licencia del Papa para llevar a cabo su plan. Éste contó con el estímulo de Carlo Borromeo, quien visitó con frecuencia la «Nueva Jerusalén», como él denominaba el lugar. Una vez terminadas las tres primeras capillas, hacia 1493, sobrevino un periodo de intensa actividad entre 1510 y 1610. Se encargó la obra a varios de los artistas más distinguidos de la región, comenzando con la participación de Gaudenzio Ferrari en las tres ramas artísticas empleadas allí: pintura, escultura y arquitectura³. En los siglos xviii y xix, se construyeron y adornaron más capillas; así, al igual que la dilatada y paulatina construcción de todos los *sacri monti*, con la excepción de Varese (al que regresaremos en breve), el enorme número de figuras pintadas y esculpidas que ha sobrevivido proporciona, aparte de todo lo demás, un testimonio extraordinario de la continuidad y transformación de imágenes que sirvieron exactamente para los mismos propósitos durante centenares de años. Ahora, el visitante debe hacer un recorrido por cuarenta y cinco capillas que contienen escenas que empiezan con el Pecado Original y la Anunciación y culminan en una versión plenamente prolija de la Pasión. La arquitectura de las primeras capillas es rudimentaria en grado sumo, pero luego las sucesivas se transforman en evocaciones escenográficas llenas de gracia, tal como la Piazza dei Tribunali, con sus palacios de Caifás y de Pilato, en el que Cristo fue mostrado al pueblo (fig. 104).

En la primera capilla de Varallo vemos a Adán y Eva de pie, en medio de un edénico escenario de animales, y ante un árbol nada exuberante; los frescos del siglo xix pintados en el plano del fondo son tan melifluos y tan burdos que la escena toda poca cosa nos dirá hoy a la mayoría de los visitantes (fig. 105). Claro que esto es sólo el principio. Cuando llegamos a las encantadoras escenas del Sueño de San José y del Viaje de los Magos, con sus caballos cargados de paquetes y sus deslustradas papalinas, el encanto acumulativo de las esculturas policromas, que empiezan a fundirse con las pinturas del fondo y de los lados, comienza a funcionar. En la capilla de la Matanza de los Inocentes, el efecto es irresistible. Puede que la figura de Herodes no nos convenza mucho, pero pronto lo olvidamos a medida que percibimos el horror del resto de la es-

² Baxandall, 1972, pág. 46.

³ Además de Langé, 1967, págs. 13-19, véase también G. Testori, «Gaudenzio e il Sacro Monte», en *Gaudenzio Ferrari*, Catálogo de exposición, Vercelli, Museo Borgogna, Milán, 1956.



104. Superior: Piazza dei Tribunali, Varallo, Sacro Monte.

105. *Adán y Eva*, Varallo, Sacro Monte, primera capilla (1565-1566; estatuas, 1594-1598).



106. *La matanza de los inocentes*, madre llorando por su hijo muerto, Varallo, Sacro Monte, Capilla de los Inocentes (1586-1594).

cena. Vemos a una madre aterrorizada, con cabellos de verdad y abalorios como los que usan las mujeres a diario, que llora mientras enseña su pecho cortado a un verdugo cruel y marcado de cicatrices (fig. 106). Las demás madres, sobrecogidas por el dolor, tuercen la cabeza hacia atrás llenas de angustia mientras los cuerpos vívidos pero mutilados de los niños resaltan implacablemente el horror vivo del momento (fig. 107). La intensa conmoción que esta escena produce en nosotros se mantiene en otras, como la de Giovanni d'Enrico *La corona de espinas* o la de éste y Morazzone *Ecce Homo*. Es tal el poder directo del cuerpo ensangrentado de Cristo, la fuerza punzante de su mirada baja, de sus mechones enfurtidos; tal nuestra impresión ante los crueles verdugos con las venas hinchadas y el cuello terriblemente deformado por el bocio (fig. 108), que la percepción de vida se extiende también a las figuras pintadas en el fondo. Cuando llegamos a las escenas finales de la Pasión y el Entierro, lloramos con las Marías y los Josés, Juan el Evangelista y Nicodemo; son seres sensibles como nosotros; su dolor es el nuestro. Y siempre las rejas impiden la verificación última de su carnalidad: pero la suspensión de la prueba final y el impulso a verificarla hace aún más aguda la percepción de los cuerpos como si fuesen reales.

En Occidente, ninguna otra clase de imágenes —salvo quizá las estatuas de cera de gran escala que analizaremos más adelante y algunas esculturas como las de Kienholz— ofrece el mismo despliegue de todos los recursos concebibles para particularizar, familiarizar y dar la impresión de vida que las esculturas de los *sacri monti*; pocas



107. *La matanza de los Inocentes*, detalle de niños muertos, Varallo, Sacro Monte, Capilla de los Inocentes.



108. Giovanni Tabacchetti, *Torturador de Cristo con el cuello deformado por el bocio*, Varallo, Sacro Monte, Capilla del Camino al Calvario (1599-1600).

clases de imágenes se han conservado tan continua y abundantemente en escenarios con esta capacidad de evocación sin paralelo; y ninguna ofrece, como ésta, una prueba tan constante de una función que ha variado poco a lo largo de los siglos.

En todas las zonas más altas del Distrito de los Lagos, en el norte de Italia, florecieron santuarios similares al de Varallo, principalmente a finales del siglo xvi y principios del xvii, aparte de que también muchos otros continuaron expandiéndose durante los dos siglos siguientes. No todos están dedicados a los mismos temas —en Varallo es la Vida y Pasión de Cristo, en Oropa la Vida de la Virgen, en Orta San Giulio la Vida de San Francisco, en Varese los Quince Misterios del Rosario—, pero todos se hallan enclavados en lugares montañosos, a menudo notablemente bellos, y todos constan de varias capillas en las que hay estatuas y pinturas de la mejor calidad desde el punto de vista de su realismo⁴. En Varallo se cuentan más de seiscientos estatuas y cuatro mil figuras pintadas. El esfuerzo constante por conseguir la verosimilitud, que es el tema del presente capítulo, en ningún lado es tan visible como en los *sacri monti*, ni en una escala tan grande, tampoco. Todas las estatuas están policromadas, no sólo en lo que respecta a las ropas, como sería de esperar, sino también en los ojos y en los rasgos fisonómicos. Muchas veces, aunque de ninguna manera siempre, el cabello no sólo está pintado, sino que es de verdad (o de alguna sustancia fibrosa parecida). Los rostros muestran en sus muecas expresiones exageradas; las heridas y la sangre parecen reales. El fin, naturalmente, era atrapar al espectador en una relación directa de empatía con la escena. Y esto es precisamente lo que estos santuarios —que no cuentan con reliquias ni atracciones de esa clase— continúan haciendo, como lo han hecho siempre con quienes los han visitado por montones.

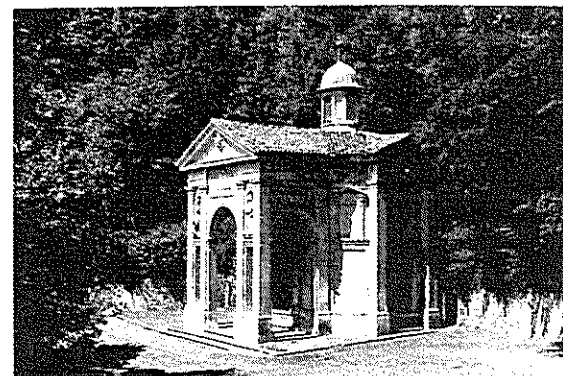
Desde la ruidosa ciudad de Varese, la carretera se estira ascendiendo por las altas colinas que dan sobre un lago azul. Tras un ascenso de unos seis kilómetros se llega a un ensombrecido mesón en el que se puede comer y beber. Hay un recodo, unos pocos metros y luego, en medio de un claro, el gran arco triunfal coronado por una estatua de la Virgen. Así comienza la subida a la Montaña Sagrada de Varese.

El camino es amplio y verde, con vistas siempre cambiantes del lago, la llanura de Lombardía y las montañas detrás. Catorce capillas pequeñas, todas hermosas y diferentes entre sí, jalonan la ruta. Construidas a partir de 1604 por Giuseppe Bernascone, están consagradas a los misterios del Rosario (fig. 109)⁵. El viajero y peregrino se detiene ante la primera capilla y presencia la representación más vívida posible del primer misterio (fig. 110). Allí tiene lugar la Anunciación, en una mezcla de escenario pintado, esculturas policromas con cabellos reales y ojos de vidrio, muebles de verdad y ropas sencillas. No se trata ya de ninguna representación de la escena sino de la presentación. Sólo la verja impide que el espectador se mueva entre estos actores y hable con ellos; sin embargo, tal barrera sólo sirve para realzar la sensación de realismo. No se puede entrar para comprobar que sólo son figuras rellenas o hechas de madera; hay que creer, y uno cree que son reales, por mucho que se maraville ante la clase de traba-

⁴ Encontramos un buen estudio de estos y otros *sacri monti* —que actualmente florecen en la literatura— en Langé, 1967, y en R. Wittkower, «Sacri Monti in the Italian Alps», en *Idea and Image*, Londres, 1978, págs. 175-83. Las guías rojas regionales del *Touring Club Italiano* ofrecen una información particularmente útil y, por lo general, muy acertada.

⁵ Acerca de Varese, véase P. Bianconi, S. Colombo, A. Lozito y L. Zanzi, *Il Sacro Monte Sopra Varese*, Milán, 1981.

109. Capilla de la Natividad, Varese, Sacro Monte (1605-1608).



110. La Anunciación, Varese, Sacro Monte, primera capilla (1605-1610).



jo que hace que las figuras parezcan tan vivas. Son seres como nosotros, y nosotros somos como ellos.

He aquí cómo Samuel Butler describió la capilla de la Anunciación y lo que escribió sobre ella en su hermoso *Alps and Sanctuaries* de 1881:

La Virgen estaba realmente en posición de estar aseándose, con una palangana, una jarra y una pastilla de jabón de verdad. Sus zapatillas estaban ordenadamente colocadas bajo el lecho, al igual que sus zapatos, y, si no recuerdo mal, había todo lo que los señores de Heal and Co. enviarían para amueblar el dormitorio de cualquier dama... El objeto es presentar la escena lo más vívidamente posible ante las personas que no han tenido la oportunidad de representársela, bien por no haber viajado o por no haber cultivado en general las facultades imaginativas. ¿De qué mejor manera puede un campesino italiano representarse la Anunciación que viendo esta capilla?... El sentido común dice: no digas nada al campesino sobre la Anunciación, o dale todas las facilidades para que pueda concebir la idea con alguna exactitud.

No sólo al campesino sino también a todas las personas «con una cultura general»: éste es el único comentario que se nos ocurriría hacer al autor. Butler continúa:

Disecamos los cuerpos muertos de pájaros y otros animales que consideramos dignos de colocar en nuestros museos. Los ponemos en las posiciones más reales que podemos, con briznas de hierba, matorrales, y un paisaje pintado detrás de ellos. Así proporcionamos a quienes nunca han visto a esos animales de verdad una idea más vívida de cómo son que la que podríamos darles por ningún otro medio... El pájaro o animal es disecado para hacerlo parecer tan vivo como el taxidermista pueda lograr que parezca —llegando incluso a insertarle ojos de vidrio—... Además, y por encima del desdoro de ayudar a las masas a comprender más vívidamente los sucesos de la vida de Cristo, hay algo que sin duda obedece al deseo de atraer a la gente dándole lo que le gusta... Pues la gente se deleita con estas estatuas. Escuchen el discreto susurro «oh bel» que sale de sus labios cuando se asoman por las rejas; y cuanto más vistosa es la capilla, tanto más satisfechos quedan por regla general. Les gustan esas figuras tanto como a nuestro pueblo gustan las de Madame Tussaud... Pero ¿cómo, por favor, podemos impedir que se adore a las imágenes?, o que se las ame. La forma viviente de Cristo sobre la tierra aún no era Cristo, sino la imagen bajo la cual lo vieron sus discípulos; tampoco nosotros podemos ver de aquellos a quienes amamos sino un cierto presentimiento más versátil y cálido de ellos que el que los artistas pueden imitar⁶.

Es verdad que hay algo de paternalista en todas las referencias de Butler a «la gente» y a sus gustos, en su actitud implícitamente superior hacia la adoración de imágenes en la Iglesia Católica, en el sentimiento general de superioridad cultural que él inevitablemente trasluce; pero, al mismo tiempo, parece claro que acepta las implicaciones que todo esto tiene para actitudes de participación más generales. Y así, en este pa-

⁶ S. Butler, *Alps and Sanctuaries*, Londres, 1986 (1.ª ed. 1881), págs. 249-51. La referencia al «campesino» y el hecho de que Butler ni siquiera mencione las fundamentales repercusiones que esta visión tendría en alguien tan culto como él, reflejan el tipo de represión que me he propuesto sacar a la luz e impugnar. Pero ello no rebaja el valor ilustrativo rico y atractivo de estos dos extractos. La obra *Ex-Voto* de Butler (1888) está casi exclusivamente dedicada al Sacro Monte de Varallo.

saje encantador, ha comprimido ingeniosamente varias cuestiones claves. El paralelismo con el museo de Madame Tussaud resulta de lo más acertado. El espectador puede, como es lógico, distanciarse estéticamente de la escena que tiene ante sí, evitar sentirse atrapado por ella y limitarse a admirar el arte y artificio con que ha sido hecha. Pero, al mismo tiempo, se facilita poderosamente la fusión de imagen y prototipo con el despliegue de todos los recursos posibles: desde la policromía y el cabello real hasta los atavíos de la vida diaria. El espectador ve seres vivos, animados, no personajes históricos fallecidos, sino seres que son como él, hechos (aparentemente) de la misma sangre y la misma carne.

Todo lo que hay en los cuadros vivos (*tableaux*) de éste y los demás *sacri monti* fomenta esta clase de participación, hasta el grado de que incluso las pinturas bidimensionales del fondo adquieren una presencia que sentimos y a la que respondemos como si tuviera vida⁷. Vemos al tierno Jesús de ocho años rodeado por los odiosos fariseos, y la Matanza de los Inocentes, una vez más, escena ante la cual nos encogemos espontáneamente apartándonos de los ensangrentados cuerpos de los niños, y en la que el dolor impreso en los rostros de las madres se convierte, aunque sólo sea por un momento, en el dolor que nosotros mismos sentimos. El distanciamiento que da como resultado el goce estético cede su lugar a la inmersión en la desgracia de estos otros seres. Ésta era la empatía que buscaba la meditación asistida por imágenes, pero las escenas de los *sacri monti*, encarnadas de forma tan explícita, sugieren infinitamente más la posibilidad de tal respuesta. Quizá sólo los practicantes más capacitados, o sólo los más creyentes, puedan sentir de esta manera viendo (por ejemplo) grabados de la Crucifixión; pero no hay que ser especialmente piadoso para horrorizarse ante la perforación de una carne que cede y estalla como la nuestra.

El viaje a la última de las capillas y al santuario en el pueblecito que se halla en la cumbre de la montaña se vuelve cada vez más irresistible, las vistas cada vez más arrobadoras; y al final, todas las emociones posibles han intervenido mientras participábamos en lo que, a primera vista, puede parecer mera representación. Alguien podría decir que es la belleza natural de todos estos lugares lo que en principio inclina la mente hacia la contemplación y la prepara para que esté atenta a lo que hemos descrito. Pero no hay que confundir una etapa preliminar necesaria con lo que realmente produce el efecto. Si bien el esplendor y aislamiento de los lugares desempeña un papel indudable al inducir a la mente receptiva hacia la respuesta piadosa, son las imágenes mismas y su verosimilitud las que en verdad canalizan la atención y activan la participación emocional. Los efectos, desde luego, son acumulativos, pero obedecen directamente al realismo sostenido y continuado de las escenas una por una. Sólo las personas más intelectuales habrán tratado de evitar el paso automático que va de ver a sentir empatía y afinidad —y entonces habrán evitado y tratado de negar algunos de los elementos más espontáneos de la relación entre sentir y percibir.

⁷ Para una comparación de las imágenes planas con la escultura modelada, véase el capítulo 3 y la conclusión de la sección VI del presente capítulo.

La preocupación por la verosimilitud está presente de forma obsesiva siempre que de reproducir lo vivo se trata. Presentar otra vez, no reflejar, ilustrar, retratar o imaginar. La búsqueda del parecido marca nuestros intentos de hacer presente lo ausente y vivo lo muerto. Los objetos simbólicos, lo que Edward Sapir denominó alguna vez «símbolos condensadores», pueden conmemorar lo que está muerto o sugerir lo vivo; pero sólo la figura que se parece a la forma humana permite reconstituir la vida⁸. Vemos la anatomía familiar y la investimos con sentimientos familiares; y entonces, la materia extraña puede respirar, sangrar y sentir. Quizá nos recordamos a nosotros mismos la sustancia inerte de que está hecha la forma figurada; pero, al igual que sucede con las formas de una ilusión óptica, que aparecen y se desvanecen, así también desaparece toda noción de esa sustancia, para ser reemplazada por la realidad insistente y viva de la figura —de la figura en sí misma, no sólo del recuerdo de la figura con la que guarda parecido.

El tema que tratamos es la búsqueda del parecido, no —preciso es señalarlo— el logro de éste, como tampoco si puede o no decirse objetivamente que se ha alcanzado⁹. ¿Pues cómo mediríamos, con qué regla absoluta, el éxito logrado? Las grandes investigaciones y experimentos de E. H. Gombrich han demostrado la naturaleza convencional de la percepción del parecido y la ilusión de realidad; y Nelson Goodman ha aplicado de lleno su escepticismo filosófico a la posibilidad del parecido, la similitud y el realismo. Tal vez hablar de la ilusión de realidad sea desplegar una categoría heurística esencial, pero en el presente capítulo debemos comenzar a evaluar el problema que plantea la reconstitución de la realidad viva por el espectador de la forma figurada. El proceso por el que esto sucede casi siempre se ha «explicado» recurriendo a algún concepto generalizado de magia o pensamiento mágico. Y ya es hora de acabar con tales estrategias y sugerir su inadecuación como categorías explicativas.

«En determinadas circunstancias —observan Kris y Kurz incontestablemente—, los hombres tienden a identificar el cuadro con el original al que representa»¹⁰. Pero luego continúan diciendo: «Tales condiciones son más frecuentes entre los pueblos primitivos que entre las personas que han alcanzado nuestro nivel de civilización, si bien en nuestra cultura se presentan tras haber sufrido alguna enfermedad mental o en situaciones cargadas de emociones intensas; se desarrollan con más rapidez en las masas que en el individuo aislado, y con mayor frecuencia en los niños que en los adultos»¹¹. ¡Cuán conveniente es relegar esta conducta a los primitivos, los neuróticos y psicóticos, las masas y los niños! Kris y Kurz ilustran perfectamente la renuencia a admitir en «nuestro nivel de civilización» una propensión que ellos mismos reconocen que existe; y esta renuencia —y temor— continúa siendo uno de los mayores obstáculos para el análisis correcto de la respuesta, pues traslada el nivel de la explicación a

otros niveles, a estados primitivos, patológicos e infantiles. Como suele suceder, eliminan por completo la posibilidad de que nosotros mismos identifiquemos el cuadro o la imagen con el original (de hecho, hasta que podamos optar por no reconocer esa identificación); y lo hacen de una forma inadvertidamente engañosa. Por supuesto, estos autores tienen una buena explicación a mano. Deciden que en ello interviene la magia (que naturalmente no forma parte de «nuestra» cultura) y que esto explica lo que ocurre. Mencionan la tradición china según la cual el pintor rehuía poner ojos a su retrato para impedir que cobrase vida: «La idea de que así el artista mantendría el control sobre su creación —al negarle, por decirlo de alguna manera, una vitalidad completa—, tiene su raíz en las creencias mágicas»¹². Pues bien, si insistimos en afirmar que tales tradiciones «arrojaron luz sobre la actitud del artista hacia su obra» (en lugar de afrontar los problemas de la respuesta), entonces quizá tengamos que recurrir a un concepto de magia no analítico. Sin embargo, en éste y en todos los casos como éste, no nos ocupamos sólo de las «funciones» de la imagen tomadas en sentido amplio sino, por el contrario y muy concretamente, de la respuesta constitutiva del espectador.

No hay nada de mágico en la idea de correlacionar la terminación de una imagen al pintarle los ojos con el hecho de atribuirle vida por esa razón. El fenómeno, o bien existe en el nivel de metáfora pura, o bien tiene una realidad perfectamente deducible para el espectador. Los ojos, como hemos visto repetidamente (y continuaremos viendo), proporcionan el testimonio de vida más inmediato en los seres vivos; en las imágenes —donde la sustancia, en el primer nivel, excluye la posibilidad de movimiento— tienen un poder incluso mayor para dar vida. Si percibimos una imagen como particularmente realista, la ausencia de los ojos en ella puede inspirarnos terror¹³. Su presencia, en cambio, nos permite saltar mentalmente a asumir que tiene una viveza no necesariamente basada en la similitud con la realidad o en la habilidad del artista. A esto se debe que percibamos como vivas las imágenes que tienen ojos o creamos que las que no los tienen adquieren vitalidad en el momento de insertárselos¹⁴.

Kris y Kurz refuerzan su posición intelectualista y solipsista cuando declaran que «cuanto “más fuerte” es la creencia en la función mágica de la imagen, en la identidad de lo pintado con lo representado, tanto menos importante es la naturaleza de esa imagen»¹⁵. No dicen con claridad en qué basan esta afirmación ni qué quieren decir exactamente con la última parte de la frase, pero continúan manteniendo que «siempre que se atribuye a un objeto un alto grado de poder mágico —sea este objeto el fetiche del hombre primitivo o el ritual milagroso del hombre civilizado—, su parecido con la

¹² *Ibid.*, pág. 83.

¹³ El ejemplo de ficción por excelencia es, naturalmente, el hombre con las cuencas de los ojos espantosamente mutiladas que atormenta a Emma Bovary en sus viajes a Rouen; pero también pensamos en el desconcierto que producen en nosotros retratos como el del flautista con un solo ojo de la escuela de Fontainebleau, expuesto en el Louvre.

¹⁴ Véase capítulo 5, sección II, acerca de la inserción de los ojos, y capítulo 4, sección VI, acerca del peligro de la mirada. Lo mismo puede decirse, aunque quizá con menor énfasis, con respecto a la boca. Todo ello es comprobable si consideramos la respuesta, siempre perpleja y a veces aterradora, que suscitan las imágenes sin ojos o sin boca. Vemos la imagen, parece estar viva, pero le faltan esas marcas, esas pruebas decisivas de vitalidad; y, por esa razón, nos invade un sentimiento de desazón profunda. Cfr. también capítulo 14, sección VIII y las figs. 27 y 187.

¹⁵ Kris y Kurz, 1979, pág. 77.

⁸ Véase E. Sapir, «Symbolism», en *Culture, Language, and Personality: Selected Essays*, ed. D. Mandelbaum, Berkeley, 1949, págs. 564-66.

⁹ Cfr. capítulo 4, sección I, y capítulo 15.

¹⁰ Kris y Kurz, 1979, pág. 76. Es significativo que el título de la adaptación inglesa de la versión original de *Die Legende vom Künstler* sea *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*.

¹¹ Kris y Kurz, 1979, págs. 76-77.

naturaleza raras veces tiene una importancia decisiva»¹⁶. Sus afirmaciones se vuelven por tanto completamente apriorísticas; y nosotros nos preguntamos de nuevo sobre qué bases establecen sus juicios acerca de la magia. Podemos imaginar un modo de proceder totalmente inverso.

Además, aun cuando la hipótesis sobre la relativa falta de importancia que tienen la naturaleza de un objeto y su parecido con la naturaleza pueda parecer atractiva, ¿conforme a qué normas juzgan Kris y Kurz «el parecido con la naturaleza»? Está claro que conforme a la suyas propias. La historia de las imágenes no ofrece en verdad mucho para corroborar la pretensión de que la eficacia de las imágenes mágicas (sean lo que sean) tiene poco que ver con el parecido que guarden con la naturaleza. La suposición implícita es que las imágenes mágicas son «primitivas» y que las imágenes «primitivas» sólo tienen una forma rudimentaria o alejada en cualquier caso de la naturaleza. Pero esta valoración sólo revela los límites de nuestras normas. No tiene absolutamente nada que ver con la manera en que conciben el parecido quienes hacen y consumen esas imágenes.

Kris y Kurz recurren a la ayuda de Heinrich Gomperz: «Cuando disminuye la creencia en la identidad de lo pintado con lo representado, un nuevo lazo hace su aparición para unirlos, la similitud o semejanza»¹⁷. Pero la base para medir esa «disminución» no podía ser más incierta. Todo lo que tales escritores tienen para continuar son sus ideas preconcebidas sobre el progreso que se aleja de las creencias mágicas y sus propias percepciones de la similitud y la semejanza. Encontramos aquí dos supuestos espurios. El primero es la igualdad que establecen entre la identidad de lo pintado y lo representado con las creencias mágicas; el segundo es la correlación de similitud y semejanza con la atenuación y desaparición de tales creencias. Lo que estos escritores quieren decir es, naturalmente, que las imágenes que *a nosotros* nos parecen reales no pueden considerarse ya mágicas, o en otras palabras, sujetas a la fusión de imagen y prototipo. Por eso Kris y Kurz continúan insistiendo: «En los albores del arte griego, cuando prevalecía la creencia en la identidad de lo pintado con lo representado, no existía o existía muy poca preocupación por hacer que la obra de arte se pareciera lo más posible a la vida»¹⁸. Puede que, si estos autores insisten lo suficiente, tales ideas ganen aceptación; pero sus pretensiones son un invento fantasioso sin base clara en los hechos. Se trata, por razones que ya he esbozado, de un punto de vista pseudoantropológico sobre los principios del arte.

Pero quizá piensen que la magia (de la clase que ellos reconocen como tal) se basa de alguna manera en el libre flujo de la imaginación. Idea atractiva a causa de su sencillez. Sin embargo, las implicaciones que de esta idea se siguen —que la similitud y el parecido reducen los límites de la imaginación— se derrumban al primer intento de examinarlas. Hay aquí en juego cuestiones genuinamente importantes, pero están anubladas por ideas preconcebidas. Vamos a estudiar estas cuestiones —y algunas pruebas relacionadas con ellas, omitidas o ignoradas por Kris y Kurz— en otros términos y con más detalle.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.* Véase también H. Gomperz, «Über einige psychologische Voraussetzungen der naturalistischen Kunst», *Allgemeine Zeitung*, Munich, 1905, supl. 160-61 —artículo al que Schlosser prodiga grandes alabanzas en su estudio de las figuras de cera mencionado en este mismo capítulo.

¹⁸ Kris y Kurz, 1979, pág. 79.

El artista que consideramos que ha logrado transmitir con éxito la ilusión de realidad viva a su obra puede adquirir un estatus divino o demiúrgico; pero el estatus así adquirido es metafórico. No se trata en absoluto de magia. Pocos, o casi ninguno, piensan que el artista es realmente un dios o un demiurgo (naturalmente, puede creerse en ocasiones que una obra tiene un origen divino, pero eso es otro asunto). Después de todo, sabemos quiénes son realmente ellos, los dioses y los demiurgos. Cuando el artista o artesano hace una imagen que parece viva, parece que emula al dios, que es como él en sus poderes creativos; puede dar vida a la sustancia muerta. Pero, desde el momento en que sabemos que el artista no es ningún dios, sobreviene con cierta claridad el proceso de distanciamiento estético y diferenciación. ¿Qué sucede entonces, cuando se suspende el acto de diferenciación más o menos autoconsciente? ¿qué subvierte los indicios de la materialidad inerte? Precisamente la percepción de la similitud; y cuando ocurre la subversión última —digamos, la acción de pintarle los ojos—, ya no podemos negar por más tiempo la vida de la imagen.

Todo esto no es más que hablar torpemente de la cognición. La falta de una terminología discursiva apropiada para explicar los procesos por los que respondemos a las imágenes visuales que nos afectan poderosamente, nos hace caer en las categorías más emotivas y sentimentales de la espontaneidad, la inmediatez y la importancia. Pero en nada de esto hay, ni es necesario que haya, lugar para la magia.

Ahora se explica más fácilmente el hecho de que a veces sea más penetrante el miedo a las imágenes en el caso de la pintura que en el de la escultura. Una pintura ofrece menos indicios físicos y materiales que nos hagan sentir la ilusión de que está viva, de modo que, cuando el espectador se da cuenta de que ha suspendido su creencia en esa ilusión, es probable que se sienta más confundido o asustado que cuando se halla ante figuras que están físicamente en su entorno. Son tópicos antiguos, pero no fantasías ni puras invenciones. Sus bases psicológicas pasan la prueba del auto-examen. Nosotros, los espectadores de hoy, podemos detenernos en verdad y entrar en un proceso de diferenciación, pero la carga histórica del hecho de mirar impide que ese proceso llegue con bien a su fin. Hemos pasado demasiado tiempo acostumbrados a suspender la diferenciación; por ese motivo, ni siquiera en el caso de las imágenes contemporáneas la mayoría de nosotros puede entrar en ese proceso sin una disciplina y una práctica previas.

Consideremos el impulso de representar a los muertos. En el antiguo Egipto se consideraba al *ka* como una especie de alma, que reproducía con exactitud la forma del individuo al que pertenecía. Cuando alguien moría, cualquier imagen de esa persona servía como receptáculo apropiado para el *ka*: de ahí los poderes vivos atribuidos a las imágenes funerarias egipcias —o así lo explica algún investigador¹⁹. Si tal teoría es correcta, no parece difícil explicar el movimiento y otras fuerzas vitales, o la búsqueda esforzada del parecido; sin embargo, cuando los conceptos del alma son menos explícitos o se toma la metempsicosis como explicación suficiente (o como sustituta de ella), el asunto se complica.

«Representado por las hábiles manos de los artesanos —dice el afligido Admeto a su agonizante esposa, Alceste—, pondrán tu cuerpo en el lecho; y yo me acostaré jun-

¹⁹ Como en Weynants-Rondlay, 1936, págs. 9, 133-73; y G. Maspero, «Le Double et les statues prophétiques», en *Études de mythologie et d'architecture égyptienne*, París, 1893, págs. 82-89.

to a él y lo rodearé con mis brazos, diré tu nombre y pensaré que abrazo a mi querida esposa —aunque no la abraze. Vana alegría [literalmente, frío goce], pero, aun así, aligerará el peso de mi alma»²⁰. Tal vez no sorprenda que alguien se sienta movido a la pasión por la imagen de una esposa o amante que ya ha muerto. Esa imagen sustituye al cuerpo perdido, llena el vacío que aún no puede reemplazarse con otro; y por tanto ha de parecerse a la persona fallecida tanto como sea posible. Pero, implícita en las palabras que Eurípides pone en boca de Admeto, está la correlación entre semejanza y eficacia. Si el consuelo que Admeto busca pudiera proporcionárselo un simple símbolo de, por ejemplo, una cualidad, o varias, de su mujer, no hablaría de ningún hábil artesano; lo que él desea es abrazar una imagen que la reproduzca tal como ella era, como si estuviese viva. En casos como éste, lo único que puede sustituir a la muerte es la semejanza con la vida. Cuando Admeto abraza la imagen hábilmente realizada podrá imaginar que su mujer está allí. Cuanto mayor sea el parecido mejor la imaginará, y no —como dirían Kris y Kurz— a la inversa.

Tal vez alguien alegue que el caso de Admeto es excepcional. Su amada se moría y él se hallaba en un estado de desesperación e inestabilidad. Deseaba abrazar a la imagen muda; podría aferrarse a cualquier cosa, mucho más a la figura de la mujer de quien se veía privado. Pero ¿lo haríamos nosotros, en un estado mental normal y estable? Incluso Admeto reconoce que el consuelo de la imagen es ilusorio, pero ¿no podría ocurrir que la conducta neurótica y sobreexcitada proporcione por sí sola indicios para llegar a respuestas más normales? En casos así podría argüirse que la liberación de la emoción revela exactamente la propensión que normalmente somos capaces de frenar o suprimir. Sin duda, si analizamos las funciones del retratismo, parece claro que todo esto no es sólo cuestión de estados mentales perturbados. En los retratos, es sólo la semejanza con el amigo, amante o enamorado muerto o ausente lo que hace posible que funcionen con eficacia. De ahí el esfuerzo por lograr la exactitud en la representación y los atributos. Un criterio sencillo para medir el éxito logrado en el cuadro podría ser el sentimiento de que los ojos del representado nos siguen por la habitación, pues de esta manera podemos reconocer tanto la pericia en la representación como su consecuencia: que funciona con éxito. Pero permítasenos ahondar un poco más en las evidencias históricas de la preocupación por la verosimilitud.

II

Una alegación frecuente durante la Reforma por parte de quienes criticaban el empleo de las imágenes religiosas, decía que era ridículo suponer que las imágenes de Cristo y de los apóstoles se parecían realmente a Cristo y a los apóstoles. Críticas como éstas habían de surgir en reacción a las continuadas declaraciones sobre la exactitud histórica de las imágenes de Cristo, los apóstoles y los santos que habían sobrevivido desde los primeros tiempos del cristianismo. Después de todo, contraatacaban los de-

²⁰ Eurípides, *Alceste*, 348-54. Gombrich se refiere a este mismo fragmento de Eurípides pero su interpretación es ligeramente distinta: «Admeto no busca un conjuro, ni siquiera una garantía, sólo un sueño para los que están despiertos; en otras palabras, ese estado mental contra el que precisamente objetaba Platón» ([1960] 1968, pág. 107).

ensores católicos de las imágenes, aún era posible ver imágenes que databan de los tiempos apostólicos, tal como las muchas supuestamente pintadas por San Lucas. Naturalmente, como todo el mundo sabía, él solo no pudo haber pintado tantas; pero eso no era el punto importante. Con todo, el hecho de que aún existiese un gran número de imágenes supuestamente pintadas por San Lucas, o que databan de los tiempos apostólicos, o que aparentemente tenían un origen divino, se empleó en primer término para justificar la antigüedad de la práctica de fabricar imágenes que sirvieran a la Iglesia.

La pretensión de que sobrevivieron cuadros y pinturas de Cristo desde los tiempos apostólicos nunca dejó de repetirse²¹, y con ella la insinuación de que tales imágenes constituían una fuente adecuada para todas las representaciones ulteriores. De ahí el escepticismo protestante. Pero si no se hubiesen presentado fuertes argumentos en pro de la verosimilitud y la exactitud, las acusaciones nacidas de este escepticismo sí podrían haberse inutilizado fácilmente. Y nunca lo fueron. La verosimilitud no es y nunca fue un complemento necesario para la función de las imágenes como auxiliares de la memoria. Los propios apologistas ortodoxos lo sabían²². ¿Por qué no se limitaron a decir que, independientemente del aspecto externo de las imágenes, éstas aún podían servir —con indicaciones apropiadas— como recuerdos o símbolos de lo que se suponía que representaban²³. Tal posición habría casado perfectamente con la ontología dogmática de las imágenes en general, pero habría derrumbado una de las piedras angulares de toda la estructura defensiva y apologética: la de que ciertas imágenes antiguas proporcionaban una prueba segura de cómo eran físicamente Cristo y sus santos, y que ese factor justificaba sus continuas representaciones.

En este punto, podría pensarse que hablamos de cuestiones distintas: que, *grosso modo*, la «exactitud en el retrato» implica la representación exacta (o lo que por ella se entienda) de los rasgos individuales de una fisonomía, mientras que, por otro lado, la búsqueda de la verosimilitud implica el intento de reproducir la realidad total. La «exactitud», entonces, se basa en la percepción diferenciada del retrato como un reflejo directo de la realidad; la «verosimilitud», no sólo en la ilusión de la vida real, sino en su calidad esencialmente sustitutiva. Es posible que el mejor modo de entender la naturaleza y complejidad del nexo entre la exactitud como categoría reflexiva (la exactitud de los espejos) y la verosimilitud constitutiva (es decir, una semejanza que se reproduce) lo proporcionen las imágenes de Cristo. Aquí, la teología es ontológicamente ejemplar.

Según la doctrina cristiana de la Encarnación, Cristo es a la vez Dios y hombre. Su naturaleza divina no es circunscribible pero su naturaleza humana sí lo es. Este combatido artículo de fe ilustra el problema de la representación. ¿Cómo puede representarse la humanidad de Cristo sin menoscabar la integridad y permanencia de su naturaleza divina, como exige la doctrina de la Encarnación? Simbolizar a Cristo por me-

²¹ Cfr. Nicéforo, *Antirretici*, en PG, 100, col. 461, donde con esta afirmación justifica la pintura cuando en el año 815 estalla la segunda gran ola de iconoclasia bizantina. Naturalmente fue expulsado de su cargo. Véanse también sentimientos similares en Juan Damasceno, *Oratio* 1.33, en PG, 94, col. 1261.

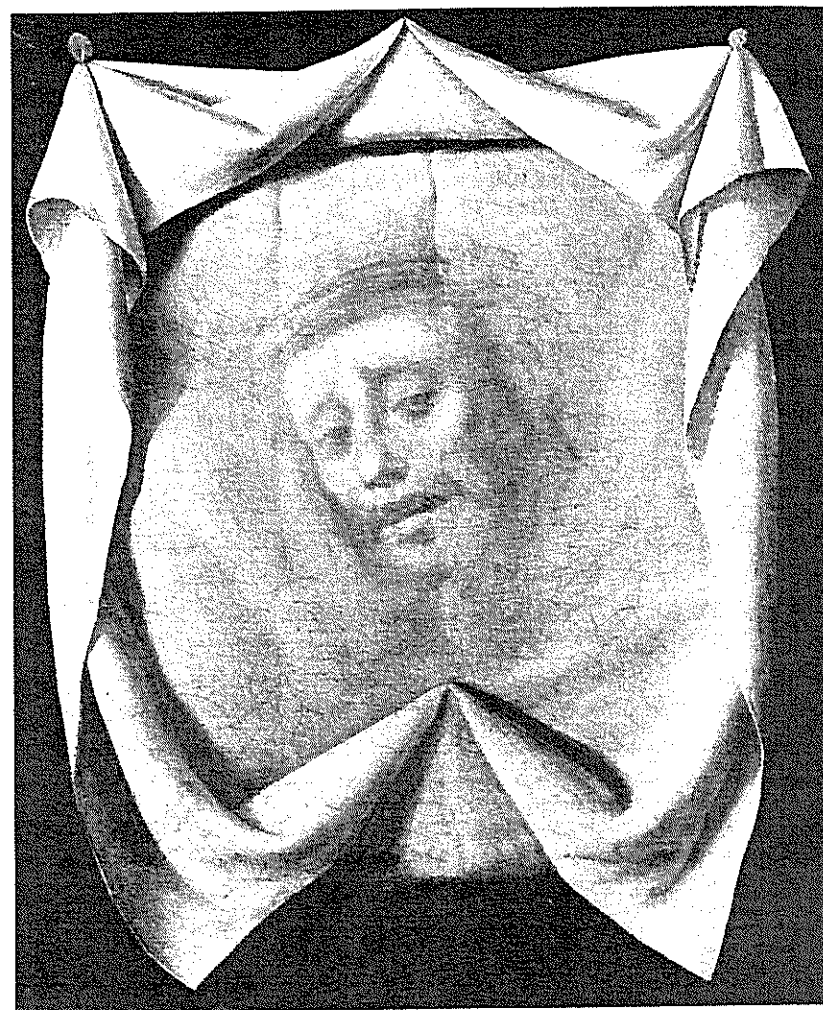
²² Los del Concilio Quinisexto del año 692 y los de los Concilios de 787 y de 815.

²³ Para una buena discusión de este problema, véase Cormack, 1985, págs. 99-109.

dio de una cruz, un pez o un cordero puede que no menoscabe su divinidad, pero el único modo de entender su naturaleza humana es representándolo como hombre²⁴. Ahora bien, la forma de hombre está viciada por toda una gama de accidentes —aun cuando él sea una imagen de Dios. Entonces, ¿de qué otra forma podemos conocer a Cristo? Consideremos las consecuencias de esta tensión tan fundamental. Para ello permaneceremos en el ámbito de la teología cristiana, aunque cuestiones estrechamente similares a éstas surgen asimismo en el caso de las imágenes de Buda. Por ejemplo, puede que simbolizar a Buda por medio de una rueda deje su divinidad intacta; ¿por qué introducir signos de la presencia terrena recurriendo a formas humanas reconocibles? En ese caso, la representación de Buda adquiere también las marcas del ser humano y sobreviene el tema de la exactitud. La tensión no desaparece²⁵.

Hacia finales del siglo III, Eusebio de Cesarea ya había dejado constancia escrita de la presencia en Paneas de una escultura cristiana que mostraba a Jesús curando a la mujer con hemorragia (la hemorroisa de los Evangelios)²⁶. El autor introduce un desordenado cúmulo de historias que iluminan estas cuestiones. Cuando Eusebio habla de la escultura, señala que «no es sorprendente que los gentiles, que tantos favores recibieron de nuestro Salvador, hayan expresado así su gratitud, pues las facciones de Pedro y Pablo, y hasta las del mismo Cristo, se han preservado en retratos en color que yo he examinado»²⁷. Según Macario de Magnesia y otros escritores del siglo IV, la escultura (posiblemente una escultura helenística de tema completamente distinto) se creía que había sido erigida por la propia hemorroisa en persona²⁸. Aproximadamente por la misma época, esta mujer fue identificada como Berenice o Verónica en una versión de las Actas apócrifas de Pilato. En el siglo VII, la tradición de la hemorroisa/Verónica sufrió un cambio trascendental. Se suponía que ella acudió a un pintor para encargarle un cuadro de Cristo. «Cuando mi Señor recorría los caminos predicando, yo estaba privada de Su presencia, muy a mi pesar. Por eso deseaba tener un retrato suyo, para que cuando Él no estuviera presente, la figura de Su retrato pudiese al menos brindarme algún consuelo»²⁹. De camino al taller se encontró con Cristo. Éste tomó el paño de sus manos, lo puso contra su rostro y dejó impresos en él sus rasgos.

Así surgen dos tradiciones. La primera, menos importante, es que la escultura del Cristo de Paneas estaba basada en esta imagen directa (y por ende impecablemente exacta). La segunda es más relevante, y más reciente también. Hacia el siglo XII se suponía que el *sudarium* con el que Cristo se limpió el rostro lleno de sudor y de sangre cuando iba camino al Calvario, dejando una vez más impresas sus facciones en él, era



111. Francisco de Zurbarán, *Sudarium* (1635-1640). Estocolmo, Nationalmuseum.

²⁴ Como reconocía plenamente el canon 82 del Concilio Quinisexto de 692 (Mansi, 11, cols. 977-80, y 13, cols. 40-41).

²⁵ Acerca del problema de la imagen de Buda véase, por ejemplo entre muchos otros, el acertado estudio de D. Seckel, *The Art of Buddhism*, Nueva York, 1964.

²⁶ Eusebio, *Historia eclesiástica*, 7.18.

²⁷ *Ibid.*, 7.18.4; de la traducción inglesa de G. A. Williamson, *The History of the Church*, Baltimore, 1965, pág. 302.

²⁸ Macario de Magnesia, *Apocriticus*, ed. C. Blondel, París, 1876, pág. 1; cfr. Koch, 1917, páginas 41-42.

²⁹ Roberts y Donaldson, vol. 16: *Apocryphal Gospels, Acts and Revelations: The Death of Pilate*, traducido al inglés por A. Walker, Edimburgo, 1870, págs. 234-35.

el que estaba en la basílica de San Pedro en Roma³⁰. Este objeto fue llamado la «Verónica» (cfr. *vera eikon*). Y así, de la fusión de los hechos narrados aquí nació la más popular de todas estas leyendas: Una mujer de Jerusalén llamada Verónica ofreció su pañuelo al Señor para limpiarle la sangre y el sudor que corrían por su cara cuando se dirigía al Calvario, y él se lo devolvió con sus facciones impresas (fig. 111; cfr. figs. 15 y 117)³¹.

Pero no es esto todo. A la enredada tradición de la Verónica —en la cual la única constante es el factor de fidelidad a los rasgos verdaderos de Cristo— hay que añadir las historias acerca de la famosa túnica de Edessa [hoy Urfa]³². Otra vez es Eusebio quien nos da el núcleo de la historia, sacado de la correspondencia entre Abgar V de Edessa y el propio Jesús —una correspondencia que supuestamente se conservaba en los archivos de esta ciudad.

Abgar padecía una enfermedad incurable y quería que Jesús fuese hasta él para curarlo. Pero Jesús estaba ocupado y hubo de enviar en su lugar a Tadeo, quien sanó al enfermo. De Tadeo se dice en algunas ocasiones que era oriundo de Paneas³³. En un añadido de esta leyenda, se cuenta que el archivero y pintor de la corte de Abgar tomó la carta de su rey dirigida a Jesús y, «con colores de su elección», pintó en ella un retrato de él. Luego se la llevó al agradecido rey³⁴. Otro añadido más, en los *Hechos de Tadeo* del siglo vi o vii, indica que la imagen no fue hecha por mano humana y que por tanto tenía poderes curativos. Se suponía que esta imagen —al igual que la de Verónica— era una impresión milagrosa del rostro de Cristo sobre un lienzo o toalla, y fue ésta, la llamada túnica, la que Tadeo sostuvo delante de su cara mientras entraba en el aposento del rey.

Abgar lo vio llegar desde lejos, y creyó ver que su rostro emitía una luz tan brillante que ningún ojo humano podría soportar. Ésta emanaba del retrato que Tadeo sostenía ante él. Abgar estaba mudo de asombro por la insostenible claridad de la luz y, olvidando sus dolencias y la larga parálisis de sus piernas, se levantó al instante y echó a correr³⁵.

No podríamos desear un relato más explícito del poder de aquella imagen exacta. En el siglo vi, Evagrius también describió su uso como paladín. En 944 fue trasladada a Constantinopla con toda la pompa y devoción que eran debidas³⁶ y allí permaneció

³⁰ Dobschütz, 1899, pág. 285*, donde cita a Petrus Mallius, *Historia basilicae Vaticanae antiquae*, 25; cfr. Mabillon, *Iter Italicum* (1724), pág. 86.

³¹ Esta versión de la leyenda es en realidad posterior a lo que normalmente se supone y no puede fecharse antes del siglo xii. El relato de base de toda la tradición de la Verónica sigue siendo Dobschütz, 1899, cap. 5, págs. 197-262 (que incluye la leyenda de Paneas, págs. 197-218), con un espléndido abanico de textos importantes en las págs. 250*-335*.

³² Una vez más el relato de base y los textos fundamentales son los de Dobschütz (*ibid.*, cap. 5, págs. 102-96 y 158*-249*).

³³ Eusebio, *Historia ecclesiastica*, 1.13; cfr. Dobschütz, 1899, pág. 164* para el fragmento correspondiente de los Actos siríacos de Tadeo.

³⁴ Cfr. Dobschütz, 1899, págs. 113, 171* (*Doctrina Addai*).

³⁵ Roberts y Donaldson, vol. 8: *Acts of Thaddaeus*, págs. 558-59. Para la historia completa de Edessa, véase *Narratio de imagine Edessena* de la corte de Constantino Porfirogéneta, en *PG*, 113, cols. 423-54.

³⁶ Evagrius, *Historia ecclesiastica*, 4.27, en *PG*, 86.2, cols. 2748-49; pero para una discusión de su

hasta el saqueo de 1204. Pero su destino posterior no está claro, pues varias ciudades decían tenerla entre sus muros, incluidas París, Roma y Génova. El ejemplar parisino, predeciblemente, se quemó en 1790.

De este modo, los artistas, creyesen que la imagen era ya la de Verónica, ya la de Edessa —o una fusión de ambas—, podían contar, como referencia, con una representación absolutamente auténtica de las facciones de Jesús. La Sábana de Turín, como es lógico, se ha identificado repetidamente con la túnica de Edessa, aun cuando ésta nunca se ha supuesto que en su origen fuese el sudario con el que amortajaron a Cristo antes de enterrarlo, y pese a que la historia escrita de la sábana que sobrevive en Turín no puede remontarse en el tiempo mucho más allá del siglo xiv³⁷. Pero baste señalar que, al menos desde el siglo xiv, contamos con una imagen supuestamente impresa con los rasgos vivos de Cristo y que, por este motivo, autorizaba la representación de Jesús. Luego debemos mencionar la imagen que al parecer estuvo en Roma desde el siglo viii, que Bonifacio VIII trasladó a San Pedro en 1297 y que sirvió de base para la extraordinaria cantidad de representaciones del *Sudarium* que culminó en su gran popularidad durante el siglo xvii. Existe asimismo otro gran número de imágenes no hechas por mano humana, la más notable de las cuales es el cuadro aparentemente del siglo vi que es el objetivo de todos los que ascienden por la Scala Sancta de Letrán³⁸. Todas ellas proporcionan autoridad adicional para las representaciones de Cristo, al igual que las incontables imágenes de Cristo y la Virgen repartidas desde Roma y Tivoli hasta Ratisbona y Bruselas, cuya autoría se atribuye a San Lucas —y que son la base de millares de copias. Por último, están, a partir del siglo xv, las copias sacadas de un retrato de perfil que apareció en un sello de esmeralda entregado por el Sultán Bajazid II a Inocencio VIII como pago por el rescate de su hermano. Es tal el ansia de poseer imágenes exactas de Cristo (como si sólo la exactitud pudiese asegurar la eficacia) que una medalla vaciada de esta joya se convierte en la fuente del «auténtico retrato de nuestro Salvador» que aún se vende hoy en reproducciones fotográficas, grabadas y de otras clases, en ferias y diversas ocasiones especiales por todo el sur de Europa.

Así pues, considerando la existencia de prototipos como éstos, puede parecer sorprendente que haya persistido la preocupación por saber cómo era físicamente el rostro de Cristo. ¿Pero cómo podemos tener la seguridad de que la mano humana lo representa no sólo correctamente sino en toda su perfección? Y si los resultados no son lo que se esperaba que fuesen —como debe ser—, ¿cómo podemos estar seguros de su divinidad o de su divina encarnación como hombre? Estas cuestiones plantean exigencias conflictivas y se reflejan en los siglos de debates que ha habido en torno a cómo era realmente el rostro de Jesús. Por una parte, hallamos informes altamente idealizados; por la otra, una gran insistencia en las supuestas realidades del aspecto que tuvo mientras vivió en la Tierra.

función exacta y de las dificultades que plantean las historias acerca de su intercesión milagrosa en favor de Edessa contra los persas en el año 544, véase Kitzinger, 1954, pág. 103.

³⁷ Encontramos una discusión reciente y legible en favor de esta opinión en *The Turin Shroud* de I. Wilson, edición revisada, Londres, 1979. Para el punto de vista académico y escéptico, véase el discurso inaugural del King's College de A. Cameron, *The Shroud and the Shroud*, Londres, 1980.

³⁸ Acerca del culto general a la Verónica, véase K. Pearson, *Die Fronica*, Estrasburgo, 1887, y Dobschütz, 1899, págs. 218-30.

El relato supuestamente más auténtico es la llamada descripción de Léntulo. Aunque probablemente no sea anterior al siglo XIII, se precia de tener un origen apostólico, y dejó una influencia bastante considerable en las representaciones futuras. La mejor versión está redactada en forma de carta, precedida por unas líneas en las que se asienta su validez histórica:

Un tal Léntulo, un romano que trabajaba para el gobierno de los romanos en la provincia de Judea en tiempos de Tiberio César, después de haber visto a Cristo y tener conocimiento de sus obras maravillosas, sus predicaciones y sus infinitos milagros... escribió así al Senado romano:

Ha aparecido en estos tiempos, y aún está por aquí, un hombre de gran poder llamado Jesucristo... Un hombre de estatura medianamente alta, bien parecido y con una expresión venerable en el rostro... tiene el pelo de un color avellana en agraz que le cae liso casi hasta las orejas, pero desde ellas forma rizos algo más oscuros y brillantes que ondean al viento al golpear contra su espalda; lleva el cabello partido en mitad de la cabeza... el semblante apacible y muy calmado, con un rostro sin una arruga o imperfección, que un moderado color [rojo] embellece; ...lleva barba completa del color del cabello, no larga pero un poco puntiaguda en la barbilla... los ojos grises, oblicuos y claros; terrible cuando reprende, dulce y amable cuando aconseja, alegre y sin embargo serio; alguna vez ha llorado, pero nunca se ha reído; viéndolo de pie y erguido, se percibe que tiene manos y brazos hermosos³⁹.

No podía estar más clara la tensión entre los detalles y la idealización. A pesar de ello, como M. R. James escribió bastante irónicamente: «Este texto sigue de cerca los retratos tradicionales y fue escrito, sin duda, teniendo uno a la vista. Los griegos, puede añadirse, tenían detalladas descripciones similares a ésta de los apóstoles y de la Virgen —tal como las tenían de los héroes de Troya⁴⁰. Pero no es esto naturalmente lo que importa, sino la pretendida autenticidad de la descripción, que dio pie a la elaboración de una gama enorme de imágenes durante el siglo XV, incluidas aquellas como la del famoso y muchas veces copiado retrato de Jan van Eyck (cfr. fig. 15). Un diptico holandés de finales del siglo XV que se encuentra en Utrecht contiene el rostro de Cristo en el lado derecho y la descripción de Léntulo en lengua vernácula en el izquierdo. Luego están los géneros menores, en donde la necesidad de reafirmar al espectador sobre la autenticidad y la exactitud de la imagen se aúna con la deducción de que disminuir estas cualidades disminuiría la eficacia (como ocurre en el contexto de las peregrinaciones): un grabado en madera que representa a la Virgen con el Niño y fue realizado en Italia hacia 1500 tiene en el reverso una inscripción en holandés que asegura que «ésta es la apariencia real de la imagen de nuestra Señora y su bendito hijo con sus rasgos y ropas [exactos]; fue hecha tomando como modelo la imagen pintada por San Lucas que se encuentra en la Iglesia de Santa Maria Maggiore en Roma»⁴¹.

La descripción de Léntulo es ideal sin reservas, pues al tiempo que se precia de ser

una descripción de primera mano del físico de Jesucristo, deja poco margen para la confusión con el aspecto externo imperfecto del hombre común. Lo mismo puede decirse de los numerosos cuadros y esculturas realizados a partir de esta descripción. Sin embargo, ya en el siglo II los apologistas cristianos comenzaron a darse cuenta del problema que podía representar este concepto de la idealización como semejanza. San Justino mártir insistió en que Cristo no era en absoluto un hombre hermoso ni bien parecido⁴², en cumplimiento, según él, de las profecías del Antiguo Testamento como la de Isaías 52:14 y 53:2-3: «Tan desfigurado tenía el aspecto, su apariencia era tan distinta de la de los hombres... No tenía forma ni belleza para que nos fijáramos en él, ni aspecto para que lo apreciáramos.» Clemente de Alejandría, Tertuliano, Cipriano y otros padres de la Iglesia, todos insisten en este aspecto de la apariencia de Cristo, es decir, en su supuesta fealdad⁴³. ¿Pero por qué?

Aparte del constante pero aquí inconsciente miedo al deseo, la razón más clara es la que brinda Clemente de Alejandría: la admiración por la belleza de Jesús menoscaría la de sus palabras. No es ésta la primera ni será la última vez que encontremos una más alta valoración de la palabra hablada que de la forma visual ni el temor a que el placer visual pudiese desplazar de alguna manera el contenido espiritual. Pero hay otra razón por la que se insiste en el aspecto no atractivo de Cristo: para diferenciar su representación de la franca belleza de las imágenes grecorromanas y, *mutatis mutandis*, de los dioses clásicos. Por esto podía decir Teodoro el Lector que la imagen de Cristo con el cabello corto y crespo era más auténtica que la del cabello largo, tan parecida a la imagen de Zeus (lo cual, en cualquier caso, estaría según Teodoro más en consonancia con el origen judío de Jesús). No podríamos desear un ejemplo más preciso de la tensión entre autenticidad e idealización⁴⁴.

Ahora bien, ¿no son un caso especial las imágenes de Cristo, debido a la singular encarnación de éste? Ese milagro produce los problemas concretos de representación que hemos esbozado aquí y da origen a la potencialidad única que tienen todas las imágenes suyas, no sólo las arquetípicas *acheiropoietai*. Podría decirse que ese milagro hace que todas las imágenes que lo representan puedan actuar en formas que trascienden su materialidad. Sin embargo, también otras imágenes actúan así (siempre dependiendo naturalmente de la respuesta constitutiva del espectador). Para mí, el caso de las imágenes de Cristo es completamente paradigmático.

Sólo podemos conocer a Cristo si está encarnado en la forma de un hombre; y ésta es la única manera de representarlo. Pero si lo representamos —en lugar de simbolizarlo—, ha de ser del modo más exacto posible; de lo contrario, impugnaremos su totalidad y unidad divina. Algunas imágenes no dejan margen para la inexactitud —las impresiones directas de su cara o de su cuerpo (como en el caso ocasional de la sábana impresa o *epitaphios*)—, pero todas las demás deben tratar de alcanzar la mayor verosimilitud posible. Entonces tendremos no una simple imagen de Cristo, sino una ima-

³⁹ Justino Mártir, *Dialogus cum Tryphone*, 14, 36, 85, 88.

⁴⁰ Por ejemplo, en Clemente de Alejandría, *Paedagogus*, 3.1.

⁴¹ Teodoro el Lector, *Historia ecclesiastica*, 1.15, en *PG*, 86, col. 173; cfr. col. 221a. No es preciso adentrarnos en los antiguos argumentos cristianos y bizantinos acerca de si Cristo llevaba barba o no, ya que las cuestiones siguen siendo las mismas.

³⁹ Traducción inglesa de James, 1924, págs. 477-78. Para la historia textual y otras versiones anteriores de la descripción de Léntulo, véase Dobschütz, 1899, págs. 308*-30*.

⁴⁰ James, 1924, pág. 477.

⁴¹ Ambos ejemplos se encuentran en el Rijksmuseum Het Catherijne Convent, Utrecht.

gen que refleja tan directamente el milagro de la Encarnación que la ausencia se vuelve presencia y la representación realidad.

Pero ésta es precisamente la consecuencia de todos los casos de verosimilitud perfecta. Por supuesto que nunca podremos alcanzarla, pero es por creer que una reproducción así es posible por lo que tan desesperadamente intentamos lograr el parecido exacto que refleje la realidad. De ahí el paralelismo entre los deseos de Verónica y de Admeto. Los dos quieren una imagen que los consuele de la ausencia del ser amado, pero sólo en el caso de Verónica se cumple el deseo plenamente mediante una impresión directa del rostro de Cristo en lugar de una representación que sólo está pintada. ¿Qué ocurriría si Admeto hubiese pedido una figura vaciada en cera? Hagamos una distinción muy importante antes de proseguir. Mientras las impresiones directas del rostro de Jesús son siempre milagrosas y reconocidas como tales, las impresiones directas de cualquier otro rostro no lo son. Para Admeto, el milagro habría consistido precisamente en el logro artístico de un parecido total y perfecto sin recurrir a ningún método de reproducción mecánica. ¿Cómo funciona la fotografía que ofrece consuelo? Consideremos el tema de la semejanza en el contexto de otras clases de imágenes.

III

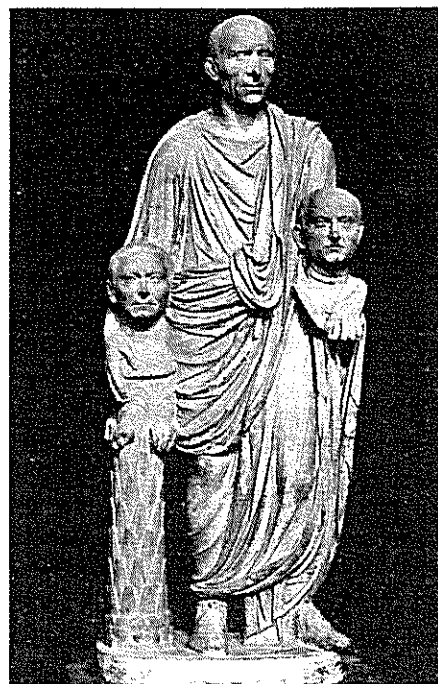
Nada hay más sorprendente que aplicar yeso frío sobre los muertos —e incluso sobre los vivos— y moldearlo después de haberlo untado con aceite, en yeso, o papel [es decir, papel maché], o arcilla, y hacer de ello un hombre, con el resultado de que la imagen en nada difiere de una persona salvo en el color y en el hecho de que no respira. Pero en verdad también en este apartado trabajan cuidadosamente: tras afeitar la barba y cortar el cabello del difunto, pegan cabellos en la imagen, luego le añaden color y así logran una imagen viva. Yo vi una de estas imágenes del recién fallecido Francisco I en casa del ilustre Cardenal de Tournon. El arte no podía haber hecho nada más parecido a un hombre que esa imagen, ni más vivo tampoco. Luego fue sacada para el funeral⁴⁵.

Con estas palabras comentaba en el siglo XVI el gran investigador Jerónimo Cardano el busto de cera de Francisco I realizado por Jean Clouet, o una réplica de él que se encontraba en la residencia del Cardenal de Tournon⁴⁶. Vamos a examinar la tradición de hacer imágenes que deliberadamente parezcan vivas —en cera, por lo general—, y a considerar las funciones para las que servían. Aparte de en los modernos museos de cera, se utilizan en seis contextos principales, que son: las ceremonias funerarias, como retratos de los antepasados, en el ámbito votivo y en el judicial, en brujería, y como auxiliares para el estudio de la anatomía.

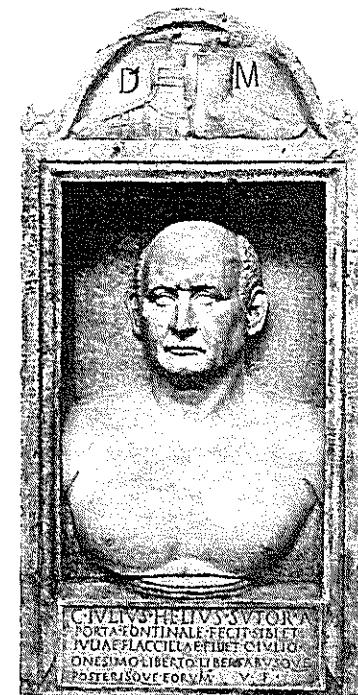
El contexto ancestral y el funerario están obviamente relacionados; pero en tanto que difícilmente se encuentran referencias del uso de retratos de los antepasados con

⁴⁵ J. Cardano, *Opera*, Lyon, 1663, 3.661 (*De subtilitate*, 18) y Schlosser, 1910-11, págs. 193-94. Cardano describe probablemente la fase anterior a la obtención del producto de cera definitivo; cfr. Giesey, 1960, pág. 4. Para las mascarillas en general, véase también E. Benkard, *Das Ewige Antlitz: Eine Sammlung von Totenmasken*, Berlin, 1927.

⁴⁶ De Laborde, 1850, pág. 561 (*Table alphabétique*, s.v. *representation*).



112. Estatua de un noble romano con los bustos de sus antepasados (finales del siglo I a.C.). Roma, Palazzo dei Conservatori.



113. Busto y monumento funerario de Cayo Julio Helio, zapatero (finales del siglo I d.C.). Roma, Palazzo dei Conservatori.

anterioridad al siglo IV a. C., el contexto funerario es, con mucho, anterior a esa fecha. Una de las principales prerrogativas que tenían los nobles de Roma era el llamado *ius imaginum*, el derecho a tener imágenes «para el recuerdo y la posteridad»⁴⁷. Tales imágenes se exhibían en el atrio; todas, pero de manera más evidente las de cera, muestran un manifiesto interés en la verosimilitud como medio de garantizar un registro adecuado para la posteridad (figs. 112 y 113)⁴⁸. Con el tiempo, comenzaron las reservas: si bien podía aceptarse la verosimilitud como medio de representar más o menos suficientemente el aspecto o apariencia externa, ¿no estaba, potencialmente al menos, en conflicto con la necesidad de asentar adecuadamente la virtud?

⁴⁷ «*ius imaginis ad memoriam posteritatemque prodendam*», como expresó concisamente Cicerón en el quinto discurso contra Verres (*In Verrem*, 5.14).

⁴⁸ Schlosser, 1910-11, págs. 177-78, es uno de los mejores y más concisos relatos acerca de esta costumbre jamás escritos. Véase también Benkard (nota 45 *supra*) y J. D. Breckenridge, *Likeness: A Conceptual History of Ancient Portraiture*, Evanston, 1968, para una discusión de algunos de los puntos

Polibio describe lo que sucede tras el entierro del cadáver. Según él, se coloca la imagen

en el lugar más destacada de la casa, encerrada en un santuario o capilla de madera. La imagen está hecha de modo que se parezca lo más posible al difunto, tanto por su forma como por la inscripción que se le pone debajo. Estas imágenes son sacadas también en las ceremonias públicas y se las adorna lo más bellamente posible. Pero cuando fallece un miembro importante de la familia, la sacan para transportarla durante la procesión del funeral y la visten de acuerdo con el nivel social del que gozaba el difunto⁴⁹.

Julius von Schlosser, el historiador más importante de las figuras de cera, ofrecía este oportuno comentario: «Por consiguiente, la Galería de los Antepasados tiene sólo una importancia secundaria; el aspecto más notable de todo el proceso es la representación fiel del muerto, destinada a conservar su personalidad más allá de la tumba»⁵⁰. Luego adscribía esta función del retrato que parece vivo a un proceso vagamente mágico y ha recibido las justas críticas de Wolfgang Brückner por recurrir repetidamente a tales categorías⁵¹. Brückner llama la atención sobre el hecho obvio de que la búsqueda de una verosimilitud cada vez mayor se relaciona tanto con el buen hacer del artista como con alguna forma de magia⁵². ¿Pero es así? ¿Dónde, podríamos preguntar, interviene la pericia del artista en sacar moldes del rostro de un modelo vivo o recién fallecido, y cuánto arte se vuelca en la elaboración de imágenes de cera? O quizás esto nos sentíamos inclinados a preguntar hasta hace muy poco. Consideremos dos aspectos más del pasaje de Polibio.

Por una parte, habla de la similitud entre la apariencia de la imagen y la de la persona muerta; por la otra, observa que la semejanza queda subrayada por una inscripción. ¿Equivale esto a reconocer que la misión de conseguir el parecido podría fracasar, o la inscripción obedece simplemente a que tal vez algunos espectadores no habían visto nunca el modelo en vida? De nuevo nos hallamos en la línea fronteriza que separa el retrato exacto de unos rasgos específicos de la representación convincente de rasgos, no necesariamente específicos. ¿Pero qué distancia media entre exactitud y convicción? Las demandas de exactitud pueden ser tan perentorias que casi conviertan los esquemas generalizados de representación en formas de reproducción y reproducción. De las palabras de Polibio se desprende claramente que el objetivo es conseguir que la imagen se parezca con exactitud al difunto (y, debemos entender, hacerla tan similar al modelo que parezca viva), a fin de que transmita su carácter (y *mutatis*

abordados en este capítulo. La relación entre verosimilitud y la necesidad de garantizar un recuerdo para la posteridad se manifiesta también, como ha indicado John Rosenfield, en el «realismo práctico» de las estatuas conmemorativas en Japón durante el período Kamakura intermedio y posteriormente —de las cuales el ejemplo más extraordinario es la hermosísima estatua de Todai-ji del monje Chogen. Según se dice, se talló en 1206, inmediatamente después de la muerte de Shunjobo Chogen, y se utilizó en las ceremonias fúnebres. Véase J. M. Rosenfield, en Y. Mino *et al.*, *The Great Eastern Temple: Treasures of Japanese Buddhist Art from Todai-ji*, Catálogo de exposición, The Art Institute of Chicago, Chicago, 1986, esp. págs. 108-11.

⁴⁹ Polibio, 6.53-54.

⁵⁰ Schlosser, 1910-11, pág. 179.

⁵¹ Véase *ibid.*: «Die Magie des Bildnisses tritt in Wirksamkeit durch möglichst Lebestreue».

⁵² Brückner, 1966, pág. 20.

mutandis sus virtudes) lo más fielmente posible. No podríamos encontrar expresión más clara del nexo entre apariencia o aspecto exterior y personalidad; y así, el objetivo es un estado que va más allá de la exactitud y está más cerca de la realidad, al que podemos denominar con justicia la verosimilitud más alta posible. Todos los primeros escritos sobre el tema expresan este objetivo. Especialmente a partir del siglo XIV, se emplean todos los medios disponibles para conseguirlo, desde colorear la imagen de la forma más apropiada, hasta añadirle cabellos y ropas de verdad. Ninguna imagen se presta mejor a estos fines que la imagen de cera.

Después de que se publicaran las profundas investigaciones de Schlosser en 1911, los historiadores del arte han descuidado el tema de las imágenes de cera —debido presumiblemente a los (comparativamente tardíos) prejuicios contra la verosimilitud. A medida que gana en exactitud y por tanto se parece más a la realidad del referente, la imagen termina por ser considerada más «mecánica» y, en consecuencia, menos artística. Pero las actitudes están cambiando otra vez y la intrusión o extensión de la «mecánica» en el «arte» plantea ya muchos menos problemas que hasta ahora.

El *locus classicus* occidental para la elaboración de imágenes de cera se halla en Plinio el Viejo. Según él, Lisítrato de Sición

fue el primero en lograr imágenes del rostro haciendo en yeso un modelo de las facciones reales de la persona, e introdujo la práctica de sacar del yeso un molde de cera sobre el cual hacía las últimas correcciones. Fue él también quien primero nos entregó efigies con parecido exacto, pues los artistas anteriores sólo trataron de hacerlas lo más bellas posible⁵³.

En la oposición explícita entre exactitud y belleza podemos ver los orígenes de la actitud que, en última instancia, condujo a la denigración de la calidad estética de las imágenes exactas hechas de cera. Pero la opinión más común en tiempos de Plinio era la de que, por muy exacta que fuese la imagen, nunca podría transmitir la personalidad real del individuo representado. Sin embargo, la verosimilitud continuó siendo un imperativo porque sólo gracias a ella podía una imagen sustituir a los vivos y a los muertos. Aunque Plinio no menciona el contexto funerario, éste está presente en una ingente cantidad de fuentes antiguas⁵⁴. Uno de los textos más completos es la descripción por Apiano de las exequias de Julio César. Una estatua de cera a la que se podía hacer girar hacia todos los lados *ek mechanēs* mostraba las veintitrés heridas que se infligieron al fallecido emperador en todas las partes de su cuerpo, incluido el rostro. Las masas se indignaron de tal modo al verla que gimieron ruidosamente e incendiaron el Senado hasta dejarlo convertido en cenizas⁵⁵.

Tal vez podría argumentarse que el empleo de imágenes de cera con fines funerarios desde el siglo XIV hasta el XVIII sólo hay que verlo como corolario de la práctica continua de momificación y como respuesta al problema de la conservación que inevitablemente surge con tales procesos. En lugar de exhibir el cuerpo embalsamado,

⁵³ Plinio, *Historia naturalis*, 35.153.

⁵⁴ Desde Apiano hasta Dion Casio, Herodiano, Amiano Marcelino y *The Greek Anthology*, encontramos las referencias y excelentes traducciones en Schlosser, 1910-11, págs. 180-85.

⁵⁵ Apiano, 2.147.

había de recurrirse a una forma todavía más permanente. El sustituto tenía entonces que parecerse lo más posible al cuerpo real (embalsamado). Esto quizás explique suficientemente la búsqueda de un naturalismo estricto y la evolución de las efigies en cera. Pero tampoco en este caso la cuestión es tan sencilla como parece.

Schlosser cita varios ejemplos italianos del siglo XIV en los que se representa al difunto no en posición yacente sino sentado. También existen en este aspecto precedentes antiguos y bizantinos. En el mismo párrafo citado más arriba, Polibio señala concretamente que el cuerpo se mostraba con mayor frecuencia erguido que acostado⁵⁶. Resulta significativo que en diversos relatos ocurra un hecho aparentemente milagroso, cuando se deja un cuerpo tendido un día y se encuentra sentado al siguiente —o hasta se ve realmente cómo se sienta⁵⁷. Al igual que ocurría en los casos de los nobles durante el Imperio Romano, la imagen generalmente lleva puestas todas las insignias del rango social o del cargo público que desempeñaba el difunto. Cuando llegamos al uso bien documentado de efigies y máscaras de cera en los funerales reales de Francia en el siglo siguiente, Brückner observa con lucidez que «la intención no es copiar a la naturaleza sino mostrar al rey físicamente acabado en un estado de salud plena»⁵⁸. Una vez más, encontramos la tensión entre idealización y semejanza; aquí, de nuevo, la exactitud se mueve hacia el realismo.

El testimonio escrito más antiguo que se conserva de este uso en Francia se refiere a las exequias de Carlos VI en 1422, cuando a «Maistre François d'Orleans, peintre et varlet de chambre dudit feu Seigneur» se le encomendó pintar la cabeza y el rostro del rey «après le vif le plus proprement que on a peu»⁵⁹. En el siglo XVI existen frecuentes referencias a un *pourtraicte* o *pourtraicture* hecho «au plus près du vif que faire on peult». Merece la pena señalar que la tarea de preparar las máscaras y efigies mortuorias para que se parezcan lo más posible al modelo vivo casi siempre recae en algún pintor reconocido. Por otra parte, para sacar efigies del cuerpo del difunto no era indispensable que el artista estuviese presente, por lo menos desde el principio. Así, en el importante caso de la efigie de Carlos VII en 1461, no importó que Jean Fouquet no se encontrara en Mehun-sur-Yèvre a la muerte del monarca. Después de todo, podía hacerse el molde y enviarlo inmediatamente a París para que Fouquet lo pintara «comme au vif». Pierre de Hennes, el escultor (quien junto con Colas d'Amiens y Jacob Lichthemont de Bourges había hecho la máscara y la efigie mortuorias), sacó el molde allí lo más rápidamente que pudo. Luego unos sastres fijaron la cabeza al tronco de la efigie ya preparado⁶⁰. Esta efigie de cuero, vestida con las ropas del rey muerto, sirvió, según la anti-



114. Conrad Meit, «Transi» de Margarita de Austria (1528-1532). Brou, Iglesia de la Abadía.

gua costumbre, para las celebraciones del entierro y el traslado del cuerpo a Saint-Denis⁶¹. Un fenómeno similar ocurría en el caso de las reinas y los miembros de la alta nobleza. El realismo de las efigies de cera se convirtió entonces en un requisito de rigor también en otros medios, tanto como éstos lo permitieran: los casos más espectaculares son quizá las sorprendentes estatuas hechas por Conrad Meit de Felipe el Hermoso y Margarita de Austria en Brou (fig. 114). También fue él quien preparó el *personnage de la representation au vif*, las efigies funerarias de los dos miembros de la pareja en 1526. Pero el desarrollo de la escultura en piedra y en madera es otra historia⁶².

tudio confuso de P. Wescher, *Jean Fouquet and His Time*, Nueva York, 1947, pág. 30, y Schlosser, 1910-11, pág. 193.

⁶¹ Después de Fouquet la lista de artistas distinguidos prosigue: en 1515 la efigie de Luis XII —calificada de «visaige... après du vif», con una «peruque selon la sienne»— preparada por Jean Perréal se llevó delante del cuerpo presente del rey en la procesión hasta Saint-Denis (Schlosser, 1910-11, pág. 193; Giesey, 1960, pág. 115; Brückner, 1966, pág. 108). El propio François Clouet hizo las efigies de Francisco I (m. 1547) y Enrique II (m. 1559); y la práctica continúa con Carlos IX (m. 1574) y Enrique IV (m. 1610). Véase Schlosser, 1910-11, págs. 193-96 y Giesey, 1960, páginas 115-192.

⁶² Véase en Kathleen Cohen, *Metamorphosis of a Death Symbol: The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*, la relación entre el desarrollo de esculturas como éstas (en Cohen, láminas 72-77 discutidas en págs. 120-24) y las esculturas extraordinariamente realistas de cuerpos descompuestos o en descomposición que yacen bajo ellas, y no en sus proximidades, normalmente en el mismo monumento.

⁵⁶ Polibio, 6.53.

⁵⁷ Schlosser, 1910-11, pág. 189. Este tipo de engaño —deliberado o no— es muy corriente y debe vincularse a los numerosos casos medievales y reformadores, en ocasiones supuestos y en otras genuinos, de la utilización de ingenios mecánicos o manuales para que las imágenes dieran la impresión de moverse, destilar alguna sustancia, parpadear o derramar lágrimas. Véase también capítulo 11, sección 1 y nota 7.

⁵⁸ Brückner, 1966, pág. 107.

⁵⁹ Schlosser, 1910-11, pág. 103. Giesey, 1960 incluye una breve discusión en las págs. 103-4 («poco hay que señalar aparte del simple hecho de que era un sustituto del cuerpo»). En págs. 197-201, transcribe además las principales fuentes manuscritas, y en la pág. 203 insiste en que la efigie de Carlos VI era una efigie fúnebre y no una mascarilla.

⁶⁰ Más detalles en *ibid.*, págs. 105-6, con una discusión de los problemas planteados por la ausencia temporal de Fouquet de París en ese instante precisamente. El relato de Giesey desbanca así el es-

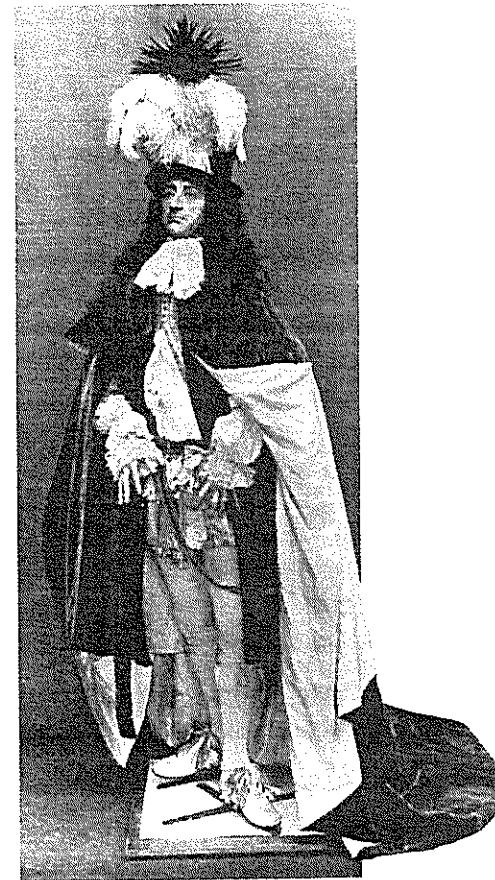
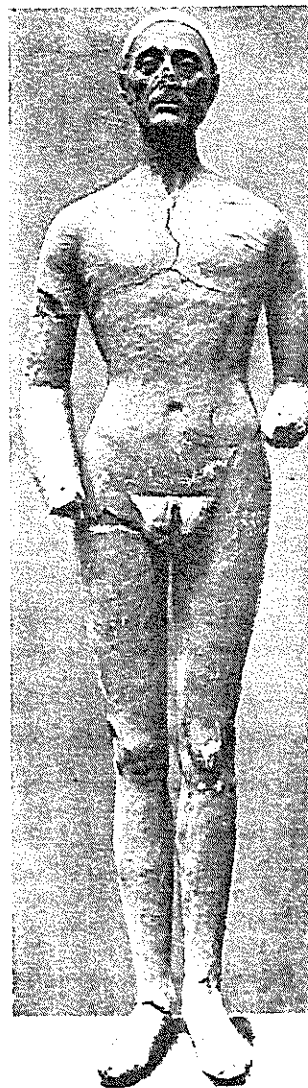
Un relato de las exequias de Carlos IX en 1574, escrito en aquellas fechas, nos permite ampliar nuestra visión de las funciones que desempeñaba la efigie funeraria:

Mientras el cuerpo *in effigie* estaba en este salón, a las horas del almuerzo y la cena los sirvientes respetaban y observaban las formas y el modo de servir la mesa exactamente igual a como se hizo en vida de su Señoría; una vez puesta la mesa por los oficiales, el servicio era traído por *gentilshommes, servents, panetier, echanson & ecuyer tranchant, l'huissier marchant devant eux* [y cuando la comida estaba lista], un cardenal o prelado bendecía la mesa... todos con la misma forma, ceremonia y *essais* que habrían empleado en vida del mencionado *Seigneur*⁶³.

Esto es enteramente típico, al menos lo fue tras el funeral de Ana de Bretaña en 1514⁶⁴. La efigie del rey muerto es tratada exactamente igual que si hubiera sido el rey vivo. Cuando César de Vendome había sido ya embalsamado en 1665, su cuerpo permaneció en los aposentos durante tres días y se continuó sirviéndole las comidas —aunque la provisión de alimentos para los muertos la hallamos en culturas antiguas tan distintas como las de Etruria, Egipto y China⁶⁵.

Podría argumentarse, naturalmente, que la celebración ritualizada de tales ceremonias sólo da fe de la necesidad de demostrar que se mantiene la continuidad apropiada. Presumiblemente, todos los presentes tenían clara conciencia de que la ejecución exacta del ritual a las horas de las comidas no era más que eso, y que la efigie estaba tan muerta como el rey. El rey estaba muerto; las ceremonias sobrevivían. Pero ¿por qué, entonces, perseguir tal realismo en la presentación del cuerpo?; ¿por qué ir tan lejos para enmascarar lo que se ve y se piensa que es esquemático? Pues bien, se toman todos los cuidados con el fin de garantizar que el cuerpo parezca exactamente el del rey en vida, por lo general el que tuvo en los momentos de óptima salud, y siempre vestido con sus ropas e insignias distintivas, porque las ceremonias exigen una efigie a la que hay que tratar como si aún fuese un participante vivo, de modo que tiene que parecer que lo está.

Cuando no se usa la cera se adoptan otros medios y formas, como hemos visto, pero el objetivo siempre continúa siendo el mismo. Se sabe de casos en los que se empleó papel maché, una mezcla de cuero hervido e incluso madera, muchas veces con las extremidades articuladas para que se pudieran mover⁶⁶. En las efigies funerarias inglesas (a menudo llamadas simplemente «cuadros») se utiliza madera y yeso, lona y una mezcla realizada a base de heno. Su uso se parece estrechamente al de la costumbre francesa. Pero todas estas efigies de madera tienen cara y manos de una precisión extrema, a menudo hechas en cera o sacadas de máscaras mortuorias en cera y luego coloreadas; y siempre se presta atención especial a los ropajes con que son vestidas



115. *Izquierda*: Maniquí de Enrique VII (lona y heno sobre base de madera y yeso). Londres, Abadía de Westminster, Undercroft Museum. *Archaeologia* 60, núm. 2 (1907), lám. 61.

116. *Superior*: Maniquí de Carlos II (cabeza y manos de cera, cuerpo relleno sobre estructura de madera e hierro, cabellos, ropas, etc.). Londres, Abadía de Westminster, Undercroft Museum. *Archaeologia* 85 (1935), lám. 55.

⁶³ Schlosser, 1910-11, pág. 194; cfr. Giesey, 1960, pág. 173, para otro relato similar.

⁶⁴ Giesey, 1960, págs. 156-57 incluye los importantes precedentes bizantinos.

⁶⁵ Brückner observó con acierto acerca del funeral de Vendome que fue un «Nachwirkung der königliche Quarantaine aus der Zeit des Effigiesbrauchs und keine Urmenschliche oder indogermanische Tradition» (Brückner, 1966, pág. 121).

⁶⁶ En la efigie de Enrique V de Inglaterra (m. Vincennes 1422) se utilizó cuero; cfr. el fragmento de Monstrelet citado por Schlosser, 1910-11, pág. 200, en el que se refiere a «sa ressemblance et représentation de cuyre bouilly painct moult gentillement».

(figs. 115 y 116). Después de visitar las tumbas de la Abadía de Westminster, ver la disposición y adorno de las efigies que están alineadas arriba, en el museo Undercroft, nos hace recordar los museos de cera modernos⁶⁷.

Pero hay asimismo otros avances que culminan en el museo de cera, sobre todo en el campo del retrato realista de personajes. Para empezar, debemos recordar que el uso de máscaras e imágenes de cera no se limitaba a la aristocracia. Existen series enteras de imágenes conmemorativas que se utilizaron en un amplio espectro social fuera del contexto funerario. Resulta pertinente citar aquí un famoso párrafo de Vasari sobre Andrea da Verrochio:

Andrea gustaba mucho de hacer moldes de yeso, un material que es una piedra blanda excavada en Volterra, Siena, y en muchos otros lugares de Italia. Esta piedra, cocida al fuego y convertida en pasta mezclándola con agua tibia, puede entonces moldearse como se desee y luego, una vez seca, se endurece, con lo cual pueden vaciarse modelos de figuras completas. Andrea la empleaba para formar objetos naturales, de modo que pudiera tenerlos ante él e imitarlos, tales como manos, pies, rodillas, piernas, brazos y torsos. Tiempo después, cuando aún vivía, los hombres comenzaron a fabricar, a bajo costo, máscaras mortuorias de quienes fallecían, de modo que hoy pueden verse varios de estos retratos que parecen reales en todas las casas de Florencia, sobre chimeneas, puertas, ventanas y cornisas. Esta práctica ha continuado viva hasta nuestro tiempo y ha demostrado sus grandes ventajas a la hora de realizar muchos de los retratos introducidos en las escenas del palacio del Duque Cosimo. Por todo esto, grande es la deuda con Andrea, que fue uno de los primeros en utilizarla⁶⁸.

Y Vasari continúa siguiendo la evolución de los retratos de cera en Florencia, en un párrafo que citaremos en breve.

En 1911, Schlosser había señalado ya que este pasaje, citado con mucha frecuencia, se basaba claramente en el texto de Plinio sobre el descubrimiento por Lisistrato de la manera de sacar moldes de tamaño natural⁶⁹. Indudablemente, la costumbre de hacer efigies y máscaras mortuorias era muy anterior a Verrochio, incluso en Florencia⁷⁰. Pero merece la pena seguir el desarrollo ulterior que tuvo el retrato conmemorativo realista, a menudo en bustos. Dos historiadores de finales del siglo xvii nos ilustran al respecto.

Al describir el busto de cera en tamaño natural que Pietro Tacca hizo del Archiducos Cosimo (m. en 1621), con cabellos auténticos y ojos de cristal, Baldinucci escribió

⁶⁷ Acerca de las efigies de Westminster, véase W. H. St. John Hope, «On the Funeral Effigies of the Kings and Queens of England», *Archaeologia*, 60 (1907), págs. 517-70; L. E. Tanner y T. L. Nicholson, «On Some Late Funeral Effigies», *Archaeologia*, 85 (1936), págs. 160-202 y láminas; R. P. Howgrave-Graham, «The Earlier Royal Funeral Effigies», *Archaeologia*, 98 (1961), págs. 160-169 y láminas. El estudio de base de los documentos es de St. John Hope, mientras que Howgrave-Graham ofrece buenos comentarios acerca de la extrema precisión y las grandes sutilezas de los retratos antiguos. A propósito del busto de Ana de Dinamarca, observa que «casi parecía como si las venas se extendieran bajo la piel semitransparente» (pág. 167).

⁶⁸ Vasari-Milanesi, 3, 372-73; de la traducción inglesa de A. B. Hinds en la edición de Everyman Library, Londres, 1927.

⁶⁹ Schlosser, 1910-11, págs. 176 y 217.

⁷⁰ Como observa Bottari en Vasari-Milanesi, 3, 373, n. 2.



117. Hans Sebald Beham, *Cabeza de Cristo coronada de espinas*, estado 2 (grabado en madera; h. 1520-1530; Pauli 829 II^a).



118. Cabeza de Augusto (bronce, finales del siglo i a.C.). Londres, British Library.

que era tan engañosamente naturalista que, cuando la desconsolada madre del duque fue al taller de Tacca, no pudo soportar verlo y hubo de marcharse⁷¹. Puede que sus palabras sean poco más que un elogio retrospectivo al naturalismo hábilmente logrado del busto, y podríamos añadir que se comprende la respuesta considerando las emociones de una madre ante lo que le recuerda a su hijo muerto. Sin embargo, esta clase de respuesta se compone asimismo de otros factores. El primero tiene que ver con los ojos, que son los órganos más capaces de producir emoción en nosotros. Por esto las imágenes que más nos turban son aquellas cuya mirada solicita poderosamente nuestra atención. Basta considerar, por ejemplo, los sobrecogedores grabados en madera que muestran el rostro de Cristo con una mirada tan directamente dirigida a nosotros que nos parece que somos incapaces de evitarla (fig. 117). No reclamo para esta observación más que la categoría de empírica, pero sí que parece, en efecto, sacada de la experiencia. Casi todos los espectadores de la estatuaría clásica reconocerán que se han sentido más afectados de lo que esperaban por estatuas en las que aún se conservan los ojos pintados o representados por trocitos titilantes de cristal o de metal (fig. 118) —aunque las obras de cera sin ojos, con su peculiar realismo, pueden inquietarnos tan

⁷¹ Baldinucci, [1681] 1945-47, 4, 99.



119. *Georg Wilhelm von Kirchner* (figura de cera; h. 1725-1730; Schlosser, lám. 22). Iglesia parroquial de Breitenfurth, cerca de Viena. Viena, Bundesdenkmalamt.



120. *Fernando VI de Nápoles* (figura de cera, h. 1750-1800; Schlosser, lám. 21). Viena, Fideikommissbibliothek der Österreichischen Nationalbibliothek.

profundamente como las estatuas con ojos cristalinos o pintados de color, precisamente porque donde más esperamos encontrarlos hay una terrible ausencia de ellos⁷².

Aunque tal vez este factor explique la fuerza de nuestra respuesta a imágenes de cera como los bustos del siglo XVIII ilustrados en las figuras 119 y 120, bien podemos pensar que la inquietud que esta clase de obras nos producen tiene lugar en un nivel cognoscitivo más profundo. Sospechamos que el material con que está hecha la imagen es inerte, pero no podemos descartar la impresión de vida que transmite. La tensión implícita en tal percepción puede, como mínimo, causar angustia; como máximo, puede inspirar un terror que no disminuye pese a saber que se trata de un objeto o imagen fabricado por la mano del hombre⁷³. Podemos, naturalmente, maravillarnos ante la habilidad del autor, el ingenioso mecanismo y el arte que logra que los objetos parezcan reales, pero, al mismo tiempo, el miedo a lo que parece real ronda las percepciones contrapuestas de la imagen como reflejo y la imagen como realidad. Esa ten-

⁷² Cfr. notas 13 y 14 *supra*, así como capítulo 5, sección II y figs. 27 y 187.

⁷³ El terror provocado por estas imágenes no tiene pues nada que ver con la magia; posee una base cognoscitiva demostrable empíricamente.

sión puede alcanzar su punto álgido en las imágenes de Cristo, pues su representación misma está basada en su Encarnación; pero también se hace presente cuando entramos en un museo de cera, pues es aquí donde con mayor facilidad verificamos todas estas observaciones empíricas, dado que en tales lugares nos hemos acostumbrado —cosa que no siempre hacemos— a suspender el juicio estético o desecharlo por completo. De esta manera, nos desatamos las restricciones de la objetividad exigida por el juicio a priori de un objeto como arte. Ante el realismo de las obras de cera, todavía nos vemos obligados a enfrentarnos al miedo que nos inspira lo que parece real (fig. 121)⁷⁴.

También en estos términos debemos considerar la clase de respuesta que explotaron los fabricantes de muñecos móviles a finales del siglo XVII. Joachim van Sandrart, en su tratado de 1675 sobre pintura, arquitectura y escultura, describió la obra del escultor en cera Daniel Neuberger (m. 1660), quien hizo una representación particularmente buena de Fernando III, «en tamaño natural y con sus ropas de todos los días»⁷⁵.

Podía girar la cabeza y los ojos, y de hecho mover todo el cuerpo, pues se sentaba y levantaba gracias a un mecanismo interior de relojería. En una ocasión en que se mostraba el tesoro real al Canciller de Hungría y Obispo de Neutra, éste penetró en el aposento donde se encontraba la imagen del rey en posición sentada. Cuando entró el Obispo, la imagen se levantó y movió la cabeza y los ojos a un lado y otro. Todo en ella era tan natural y el visitante quedó tan perplejo ante la inesperada presencia del rey, que se hincó de rodillas y suplicó clemencia por haber entrado sin ser llamado; y así permaneció, de rodillas un buen rato, hasta que el *Schatzmeister* lo levantó, se rió y le reveló el engaño⁷⁶.

Pero existe una clara diferencia entre las respuestas a las esculturas automatizadas y las respuestas a las que no lo son. El pobre embajador que tanto se sobresaltó al ver al

⁷⁴ No obstante, nadie se atrevería a negar la posibilidad de reacciones como la descrita de un modo maravilloso por Julian Barnes (en una novela llena de reflexiones sorprendentes acerca de los ojos y la ausencia de ojos) ante la visión de una cabeza conservada «equipada con una burda peluca negra y con un par de ojos de cristal... Este intento de hacer la cabeza más realista produjo el efecto contrario: parecía una careta terrorífica para niños, una cara de broma propia del escaparate de una tienda de juguetes» (*Flaubert's Parrot*, 1985, pág. 208). Pero tras un instante de reflexión, percibimos claramente lo ambivalente de este tipo de reacción. En cualquier caso, la situación difiere de la propia de las figuras de cera. La presencia de un objeto humano, aunque sea antiguo, pone en evidencia la artificialidad de los componentes y destruye la ilusión que se pretendía crear.

⁷⁵ Los comentarios de Sandrart acerca de las esculturas también merecen ser citados aquí: «Neben dem aber erfunde er auch die Art, sein Wachs auf allerley Weiss, wie es die natur erforderte, zu coloriren, dass es dem abgebildeten Menschen ganz und gar in allem ähnlich wäre, auch sogar die metall und Edelgestein mit ihrer Farb, Schein und Glanz repaessentirte, dass man es oft für warhafte Stein selbst gehalten, wie dann viel Potentaten und Kunstler solche für warhafte angesehen und probiret, ja sogar in eben dem Gewischt befunden» (R. A. Peltzer, ed., *Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste von 1675; Leben der berühmten Maler, Bildhauer, und Baumeister*, München, 1925, pág. 235). Con mucha frecuencia la reconstrucción de una realidad convincente se desvanecía en exhibicionismo o en gran curiosidad.

⁷⁶ *Ibid.*, pág. 235. Brückner sostiene con total acierto, «Wie sehr eine solche Konstruktion als Kunstwerk geschätzt wurde und noch nicht als technische Abnormität deklassiert war, beweist Sandrarts Hochschätzung» (1966, pág. 158). Acerca de la explotación comercial del autómatas del *Doelhof* de Amsterdam, véase *ibid.*, págs. 159-60, y la nota 81 *infra*.



121. Picasso (figura de cera). Londres, Museo de Cera de Madame Tussaud.

rey ante él pudo reírse luego al enterarse de la maquinaria del objeto⁷⁷. La conciencia de la mecánica del movimiento hace que releguemos los muñecos móviles a un nivel próximo al de los objetos curiosos, y es esa relegación también la que siempre se cierne sobre el horizonte cuando vemos imágenes de cera. Cuando la mecánica de reproducción se vuelve tan obvia, todo lo que nos queda es maravillarnos y gozar con la inventiva del autor⁷⁸. Por esta razón puede que la alternancia constante, la vacilación incluso, entre estas dos clases distintas de respuesta, sea lo que haga funcionar a las imágenes de cera como entretenimiento más que como ninguna otra cosa, el motivo por el que sólo unas cuantas imágenes del museo de Madame Tussaud dejan alguna huella o efecto permanente en nuestra imaginación. El paso de las imágenes funerarias a las obras de cera públicas tiene lugar precisamente en el momento en que Baldinucci y Sandrart escribieron sus testimonios. Y se trata de un paso al que debemos prestar algo de atención.

Ya en 1611 el escultor Michel Bourdin parece haber explotado comercialmente su busto de cera del asinado Enrique IV cuando colocó una réplica para exhibición pública bajo la administración de un tal François de Béchefer, secretario del Príncipe de Conti⁷⁹. El asesinato del Rey estaba aún fresco en la memoria de todos. Todavía podemos imaginar la transferencia del estremecimiento de horror ante el aborrecible asesinato cometido por Ravaillac a la escultura realista del recién sepultado rey. Pero no fue hasta la segunda mitad del siglo cuando la explotación comercial de las imágenes de cera cobró realmente fuerza. En 1667, Abraham Bosse elogió el talento de Antoine Benoist, «ecuyer, peintre du roy et son unique sculpteur en cire colorée». Al año siguiente, Benoist recibió un privilegio real para realizar retratos en cera de altos personajes de París y de otros lugares y exhibirlos en público. Una serie de prerrogativas subsecuentes (la última de 1718, que duraría veinte años) amplían y confirman este derecho⁸⁰. Pero ya en 1688 La Bruyère lo llamaba «montreur des marionnettes». Podemos localizar así, con alguna precisión, el periodo en que la estima por los logros del naturalismo cede paso a la denigración, que cada vez más descalifica las imágenes muy realistas y las desbancan del nivel de obras de arte. Un fenómeno parecido ocurre en los Países Bajos a partir de la década de 1660⁸¹. Pero no es mi intención continuar con la historia entrado ya el siglo XVIII, ni explorar sus ramificaciones en los campos cada vez más amplios del entretenimiento popular, puesto que esa historia ha sido contada ya muchas veces en otros trabajos.

⁷⁷ Esta anécdota extraordinaria y deliciosa nos recuerda curiosamente el famoso fragmento de Nicolás de Cusa citado al final del capítulo 3, pero también los trucos relacionados con la estatua mecánica de Julio César, mencionados por Apiano y discutidos en esta sección (referencia en la nota 55 *supra*). Acerca de otros trucos y efectos mecánicos utilizados para dar la impresión de vitalidad, véase la nota 57 *supra* y el capítulo 11, sección 1 y nota 7.

⁷⁸ U otro tipo de reacción menos digna, por ejemplo burla o desprecio. Cfr. el fragmento de Julian Barnes citado en la nota 74 *supra*.

⁷⁹ Schlosser, 1910-11, págs. 235-36; en la pág. 205, Schlosser ofrece detalles sobre otros bustos de Enrique IV realizados por Bourdin, y por sus rivales Dupré y Jacquet.

⁸⁰ Pero esto no equivale a decir que existe una conexión causal entre el elogio de Bosse y el privilegio real. Schlosser, 1910-11, págs. 231-32 y 234-35 incluye las referencias de Benoist. Hallamos más fuentes en S. Blondel, *Gazette des Beaux-Arts*, 26 (1882), 429-30.

⁸¹ Además del buen estudio de Brückner, 1966, págs. 159-160, véanse las diversas publicaciones ilustradas por Crispin de Passe en Amsterdam entre mediados de los años 1640 y mediados de los años 1670.

Colgadas del techo, encumbradas en las galerías y alineadas contra los muros, están las imágenes de cera y de papel maché que, por su cantidad, abruman al espectador que penetra en la iglesia de Santa Maria delle Grazie de Mantua (fig. 85). Un cúmulo tan vasto de imágenes sólo se encuentra en los centros votivos más importantes, de todos los continentes (cfr. fig. 86). Cuando Schlosser analizó los orígenes de las obras de cera conservadas en los cuartos privados de las casas y en los museos de cera, señaló con energía que, así como las iglesias eran los museos más antiguos, también eran los sitios más antiguos del «Panoptikon»⁸². Luego pasó a comentar la secularización de lo que, después de todo, había sido un fenómeno religioso; y, como veremos, el contenido de las iglesias pronto se convertiría, literalmente, en objetos profanos fuera de los templos.

Vasari, inmediatamente después del pasaje sobre el desarrollo por Verrochio de la técnica de sacar moldes de cuerpos vivos y de los rostros de los muertos, pasa a describir su contribución a otro género estrechamente relacionado con éste:

A Andrea se le debe la mayor perfección en la elaboración de imágenes, no sólo en Florencia sino en todos los lugares en los que hay devociones y donde la gente se reúne para ofrecer objetos votivos, milagros, como se les denomina, en gratitud por haber recibido algún favor (*per alcuna grazia ricevuta*). Estos objetos primero se hacían sólo de pequeño tamaño, en plata, o eran pintados sobre paneles pequeños, o moldeados toscamente en cera; pero en tiempos de Andrea comenzaron a hacerse de manera mucho mejor. Pues al estar en contacto muy próximo con Orsino, quien trabajaba la cera... Andrea empezó a mostrarle cómo podía llegar a ser excelente en este trabajo. La oportunidad llegó el día en que asesinaron a Giuliano de Médicis e hirieron a su hermano Lorenzo en Santa Maria del Fiore [durante la conspiración de los Pazzi, en 1478]. Los amigos y parientes de Lorenzo opinaban que deberían hacerse varias imágenes de éste en lugares distintos para dar gracias a Dios por haberlo mantenido con vida. De modo que, con la ayuda y consejo de Andrea, Orsino [Benintendi] hizo tres figuras de cera de tamaño natural, con estructura de madera cubierta con cañas cortadas, sobre las cuales se extendieron las ropas, y luego se cubrió todo con cera, con hermosos pliegues y de manera tan conveniente que no podría existir nada mejor o más parecido a la realidad. Hizo las cabezas, las manos y los pies con una cera más gruesa, hueca por dentro, según el modelo real, y pintó las imágenes con aceite, les puso cabellos y otras cosas, como era necesario, todo tan natural y bien hecho que ya no representaban hombres de cera sino a personas llenas de vida. Las tres figuras se conservan y pueden verse. Una de ellas se encuentra en la iglesia de las Hermanas de Chiarito en la calle de S. Gallo, frente al crucifijo que obra milagros. Esta figura está vestida exactamente como lo estaba Lorenzo cuando lo hirieron en la garganta, y lo muestra asomado a las ventanas de la casa, todo vendado para que lo viera el pueblo, que deseaba saber si aún vivía... La segunda figura está vestida con una túnica, una especie de bata para estar en casa que usan los florentinos, y se encuentra en la iglesia de las Servites en la Nunziata, sobre la puerta menor y junto a la mesa en la que se venden las velas. La tercera fue enviada a Santa Maria degli Angeli de Asís, y está colocada ante esa Virgen⁸³.

⁸² Schlosser, 1910-11, pág. 243.

⁸³ Vasari-Milanesi, 3, 373-74.

Aparte de la información que proporciona sobre la familia Benintendi, trabajadores de la cera (o *fallimmagini*, como significativamente se les llamaba), y sobre la forma en que se elaboraron las imágenes de Lorenzo de Médicis, este párrafo contiene en embrión algunos de los principales temas antropológicos relacionados con el análisis de la respuesta. Primero, expone claramente el deseo de dar las gracias por medio de una imagen de la figura salvada (y la fe en la adecuación de ese medio); segundo, el juicio implícito de que la eficacia se relaciona de alguna forma con la verosimilitud (advertimos la frase aparentemente casual «como era necesario» y también la afirmación de que la primera figura estaba vestida exactamente como iba Lorenzo en el momento crítico del atentado); y tercero, la colocación de estas imágenes, una frente a un crucifijo milagroso, otra junto a la mesa en que se venden velas y la última ante la propia Virgen.

Pero el modo en que comienza el texto tiene por sí solo el mayor interés. La contribución de Verrochio fue «la mayor perfección en la elaboración de imágenes» no sólo en Florencia sino en «todos los lugares en los que hay devociones y donde la gente se reúne para ofrecer tales objetos votivos por algún favor recibido, milagros, como se les denominan» (la cursiva es mía). No podríamos desear una valoración más concisa de la práctica votiva. A ésta sigue una breve descripción del desarrollo del género —desde trabajos «pequeños en plata», pasando por pequeñas pinturas, hasta llegar a la cera—; y luego sigue la exposición maravillosamente argumentada de la importancia que tiene el parecido con la realidad en todo esto. El párrafo termina con palabras de gran profundidad: «Todas son hermosas en extremo y muy pocas las han igualado. El arte se ha mantenido hasta nuestros días, si bien en un estado un poco decadente, debido a la falta de devoción o alguna otra cosa»⁸⁴. He aquí una historia que contar.

Quienes han escrito acerca de las imágenes hechas en cera —votivas o no— han planteado que su uso y desarrollo son atribuibles al bajo costo del medio empleado y, por tanto, a su accesibilidad para el público en general. Pero esto sólo es parcialmente verdad pues, si bien la costumbre de recurrir a la imagería en cera, para objetos votivos sobre todo, arranca de los extremos más bajos del espectro social, también se presentan tales prácticas en lugares como Or San Michele y la Santissima Annunziata de Florencia, donde el espacio está restringido muy severa y deliberadamente a las ofrendas votivas de las capas sociales más altas. El tema no es sólo la relación entre función y técnica. Están en juego, de manera decisiva, las implicaciones posteriores que conlleva el trabajo en un medio que permite la verosimilitud con facilidad y eficacia mucho mayores que los demás medios. Lorenzo de Médicis desde luego no necesitaba reducir sus gastos cuando mandó hacer una imagen votiva para dar las gracias por haberse salvado de la conspiración de los Pazzi. Al utilizar la cera (o sustancias parecidas como el papel maché y el cuero hervido), podía lograrse la mayor aproximación posible a la carne real. Al añadir cabellos reales a la imagen de cera, se realizaba aún más la ilusión de una realidad tangible de carne y hueso. La cera permitía asimismo modelar de la forma más exacta posible los rasgos físicos con un esfuerzo comparativamente limitado. Pero ¿por qué razón era necesaria tal verosimilitud en el caso de las imágenes votivas?

⁸⁴ *Ibid.*, 3, 375.

La respuesta se halla seguramente en la necesidad de representar el cuerpo de la persona que se salvó íntegro y en estado de plena salud. Este era el único medio de testimoniar que se había salvado de algún peligro o enfermedad, o que se intentó asegurar esa salvación. Pero, al mismo tiempo, el grado de integridad y de salud que se solicitaba sólo podía demostrarse con un cuerpo que fuese exactamente igual que el de quien rogaba el favor o daba las gracias por haberlo recibido. Cuanto mayor fuese el parecido con el suplicante tanto más adecuado resultaba el acto, puesto que permitía la formulación visual de la buena salud o preservación del cuerpo concreto. Además de que con ello la divinidad a la que se agradece o se ruega —digamos la Virgen, o Cristo— podrá reconocer más allá de toda duda a quien le hace la súplica o le da las gracias. Claro que no se trata sólo de un asunto de reconocimiento: al estar presente como sustituto, el cuerpo visto como real puede ser tratado como si en verdad lo fuese. Al estar presente en su totalidad, está lejos de todo peligro, quedando asegurada la continuidad entre el estado de buena salud actual y el pasado (o esperado)⁸⁵.

Pero ¿qué hay de las imágenes como la primera descrita por Vasari, que mostraba a Lorenzo «herido en la garganta y... todo vendado»? En tales casos la necesidad de verosimilitud es incluso mayor. Cuanto más exacta sea la representación, más aguda será la conciencia del peligro evitado. La imagen puede servir entonces no sólo como un emotivo recordatorio del cuerpo amenazado en toda su especificidad, sino también para hacer entender más plenamente las implicaciones fisiológicas del peligro. Sólo captamos del todo los peligros que amenazan la vida cuando los vemos ante nuestros ojos representados con la mayor exactitud posible. Menospreciar la verosimilitud sería restarle toda la eficacia tanto a la gratitud como a la súplica. No expresamos gratitud en estos casos presentando otro objeto ni un recordatorio simbólico: presentamos el cuerpo sustituto del real. Aunque los factores sociales y económicos determinan inevitablemente la categoría material y formal de los objetos en las grandes acumulaciones de exvotos, y aunque la imitación de quienes son iguales o superiores en el plano social así como los simples dictados de la moda tienen un efecto incalculable en el aspecto exterior de tales imágenes, ninguno de estos factores basta para mitigar los objetivos y funciones de la verosimilitud.

Aparte de los grandes cúmulos de imágenes reseñados en el capítulo 7, existe otro depósito de ofrendas votivas que merece un examen más atento. Ya en 1260 la crónica Servite de la Santísima Annunziata mencionaba la presencia de una imagen votiva de tamaño natural del papa Alejandro IV⁸⁶; pero la colección florentina más grande de imágenes votivas en cera de aquella época seguía estando en Or San Michele, cerca de las tiendas y talleres de los trabajadores de la cera y de los *cerainoli*. También otras cuantas iglesias de Florencia tenían imágenes de cera, pero la Santísima Annunziata pronto se convirtió en el principal foco de reunión. Para 1447 los *boti* habían empezado a representar un peligro: en cuanto a la gente empezó a faltarle espacio donde colocarlos

en el suelo, comenzó a colgarlos de las vigas⁸⁷. En su *novella* número 109, Francesco Sacchetti (cuyas obras contienen más referencias a esta clase de imágenes) se burla de esta práctica:

Cada día que pasa fabrican *boti* como éstos, que tienen más que ver con la idolatría que con la fe cristiana. Hasta he visto a un hombre que, habiendo perdido un gato, juró que, si lo encontraba, haría una imagen en cera de él y la enviaría a Nuestra Señora de Or San Michele⁸⁸.

A comienzos del siglo siguiente, el número de *boti* acumulados en la Santísima Annunziata había crecido ya fuera de toda medida y la Señoría ordenó restringir su uso a las clases altas de la administración. Pronto, como dijo Aby Warburg, la iglesia podría denominarse un *Wachsfigurenkabinett*, ni más ni menos. En un lado estaban las imágenes votivas de los florentinos importantes; en el otro, las imágenes tamaño natural de los extranjeros notables, dejadas allí, anota Warburg, como gigantescas tarjetas de visita para mostrarlas con particular orgullo a otros visitantes. *Upphåll med*

Pero aún no sería enteramente correcto hablar de pérdida de la función original de los *boti*. Aun cuando se habían convertido innegablemente en una atracción turística, y aunque quizá los suplicantes las colocasen allí como señal de su nivel social, la costumbre de hacer imágenes votivas continuó considerándose eficaz. Se dio el caso extraordinario del bajá de Turquía, un musulmán que dedicó una imagen votiva de sí mismo a la Virgen de la Annunziata para estar seguro de que regresaría sano y salvo a su país⁸⁹. Es evidente que en este caso intervienen otras consideraciones culturales y psicológicas pero, con todo, la fe en la eficacia potencial de las imágenes que representan fielmente a una persona, no ha desaparecido.

No obstante, a lo largo de este siglo xv surgieron cada vez con más frecuencia serias objeciones contra el amontonamiento y el bloqueo de la vista dentro de las iglesias; y a comienzos del xvi, el peso de las imágenes que colgaban del techo era tal que fue necesario reforzar los muros. A partir de entonces se hicieron más claros los signos del cambio en la importancia atribuida al género. Pronto, la propia Via de' Servi, que conducía a la iglesia, se llenó de tiendas en las que se podían comprar brazos y piernas de cera y de papel maché, y la tensión entre la función votiva y el nivel estético se hizo sentir todavía más. Cuando el sensible pintor Ludovico Cardi, el Cigoli, había de llegar a la iglesia de la Annunziata, prefería dar un rodeo antes que caminar frente a las tiendas que tanto ofendían su orgullo, consciente como era del elevado prestigio de su propio arte, el de la pintura⁹⁰. He aquí lo que en 1588 dijo el viajero holandés Arnout van Buchell de las imágenes amontonadas en la iglesia:

Hay tal infinidad de estatuas y pinturas votivas que, al entrar por primera vez en la iglesia, cualquiera pensaría que penetra en un campo lleno de cadáveres. Pues las estatuas y efigies (que saturan la iglesia) parecen vivas y son de tamaño natural, hechas

⁸⁵ Lo mismo rige, por extensión, para los tipos más corrientes de exvotos, como por ejemplo las representaciones de partes o miembros concretos del cuerpo protegidos por una intervención milagrosa.

⁸⁶ Aunque Schlosser, 1910-11, pág. 212, observa la posible falta de fiabilidad de esta información, extraída de Richa, *Chiese fiorentine* (1759), 8, 7-8.

⁸⁷ Warburg, 1932, pág. 116.

⁸⁸ Citado *ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*, pág. 118.

⁹⁰ Baldinucci, (1681), 1945-47, 3, 276.

en madera, piedra y cera. Se ven colgadas las estatuas de León y de Clemente con sus ropas pontificales, y las de diversos reyes y príncipes, y alrededor de éstas otras estatuas de soldados armados, de caballería y de infantería... Hay espadas casi completamente oxidadas, cascos, lanzas, arcos, flechas, toda clase de armas en verdad. En otra parte vemos a los heridos, ahorcados, torturados, los que naufragaron, los presos, los enfermos, mujeres embarazadas postradas en el lecho, todos representados por estatuas⁹¹.

Era una vista maravillosa; pero una rareza curiosa más que un conjunto de importancia artística, notable más que imponente, por no infundir miedo ni respeto. Hacia 1630, al parecer, las autoridades comenzaron ya a retirar tales imágenes, pero incluso en ese año quedaban aún dentro de la iglesia 600 imágenes de tamaño natural, 22.000 imágenes votivas de papel maché, e (incidentalmente) 3.600 imágenes de los milagros realizados por la Virgen epónima⁹². Cuando la iglesia fue modernizada en 1665, se trasladó su enorme carga de imágenes de cera al pequeño claustro y esto, como señaló Schlosser, «fue el principio del fin». Las que no cupieron allí fueron destruidas en tiempos del ilustrado archiduque Leopoldo. No obstante, «iglesias-museos» como ésta, de imágenes en cera y papel maché, han persistido hasta nuestros días por toda Europa, desde Santa Maria delle Grazie en Mantua hasta Sankt Wolfgang am Abersee en el Salzkammergut y la gran iglesia de peregrinación de Vierzehnheiligen en la región montañosa alemana de Franconia.

Éstas son las principales etapas de la evolución hasta los museos de cera modernos. También hay otras, incluidos los conjuntos de bustos (desde la Antigüedad romana hasta los bustos de cera de hombres y niños ilustres que proliferaron en el siglo XVIII) y las grandes colecciones de figuras anatómicas que aún pueden verse en lugares como el Instituto Anatómico de la Universidad de Bolonia (por ejemplo, fig. 122) y en La Specola, el asombroso y terrorífico Museo Zoológico de la Universidad de Florencia, que abrió sus puertas en 1775⁹³. Tampoco debemos olvidar que desempeñaron un papel en la comercialización de las obras de cera a finales del siglo XVIII. No es de extrañar que los dos iniciadores más importantes de los primeros trabajos en cera: Madame Tussaud (1760-1850) y el más ingenioso y consumado de los modeladores o fundidores boloñeses, Anna Morandi (1716-1774), fuesen mujeres; y que ambas consagraran su enorme habilidad y talento a géneros que generalmente no son considerados artísticos. Pero ¿qué conclusiones —aparte de ésta anticipada— podemos derivar de todas las etapas del desarrollo que hemos estudiado?

Tomemos las imágenes de cera y papel maché, el «regimiento andrajoso» que se encuentra en el museo Undercroft de la Abadía de Westminster (cfr. figs. 115 y 116 *supra*). Desde hace varios siglos, se han venido reuniendo en él efigies que algún día tu-

⁹¹ Warburg (1932, págs. 348-49) ofrece el texto original de *Iter Italicum* de Buchelius (ed. R. Lanciani), en *Archivio della Reale Società di Storia della Patria*, 25 (1902).

⁹² Warburg, 1932, pág. 119, donde cita a Andreucci, 1858, pág. 249.

⁹³ Acerca de la colección de Bolonia, véase M. Armaroli, ed., *Le Cere Anatomiche Bolognesi del Settecento, Catalogo della Mostra organizzata dall'Università degli Studi di Bologna nell'Accademia delle Scienze*, 1981, Bolonia, 1981. El estudio más completo del Museo Zoológico, con buenas ilustraciones de las obras de Zumbo y de Susini, es *La Ceroplastica nella Scienza e nell'arte*, Atti del I Congresso Internazionale, 3-7 Giugno, 1975, 2 vols., Florencia, 1977. Acerca de todos estos fenómenos, véase también T. Gantner, *Geformtes Wachs*, Catálogo de exposición, Schweizerisches Museum für Volkskunde, Basilea, 1980.



122. Manos de cera, obra de Anna Morandi (h. 1750-1775). Universidad de Bolonia, Instituto de Anatomía Humana.

vieron una función funeraria concreta, se han colocado dentro de urnas de cristal y exhibido como atracción turística. De hecho, es probable que las últimas imágenes de esta colección, como la de Nelson, se hiciesen más para añadirlas a lo que ya entonces era un museo que para cumplir una función conmemorativa concreta. Una vez más, parece apropiado hablar de la dilución —o en todo caso, la transformación— de la función original de estas imágenes. El impacto primitivo de la imagen se ha perdido, podemos pensar; y en cierto modo así es indudablemente. El contexto erosiona de forma inevitable un determinado impacto, pero siempre produce otro, a menudo demostrablemente relacionado con el primero, a veces idéntico; si no, parecido en grados diversos.

¿Cómo respondemos cuando visitamos las efigies de Westminster o las de Madame Tussaud? Estos lugares son museos en el sentido genérico moderno. Lo que nos ofrecen ya no son reconstituciones vivas de personas muertas sino objetos muertos, conservados como especímenes arqueológicos para su estudio, o congelados para asombro de la posteridad. Congelados o embalsamados: aves muertas disecadas. Las imágenes que vemos despiertan nuestra admiración precisamente porque estamos seguros de que no están vivas; y sin embargo, con una sustancia inerte el artista ha logrado hacer imágenes tan reales que casi parece que respiran. Nuestro asombro, por tanto, se basa fundamentalmente en la conciencia que tenemos de que las imágenes están muertas; de no ser así, no nos causaría admiración el talento del artista por aproximarse tan de cerca a la vida. Si las imágenes estuviesen vivas no sería, después de todo, una cuestión de talento ni de habilidad. ¿Pero es el asunto así de simple?

La mayoría de los lectores tendrán pocas dudas —si es que alguna— sobre las di-

ferencias cualitativas entre las respuestas a las imágenes más importantes, las imágenes canónicas de nuestro tiempo reunidas en museos y galerías de arte, y las respuestas que provocan las imágenes expuestas en los museos de cera. Hemos aprendido a no atribuir a estas últimas nada parecido a una categoría estética satisfactoria o gratificante. Pero consideremos una vez más nuestras visitas a los museos de cera. Si reflexionamos, nos damos cuenta en seguida de que la admiración y el asombro no nacen de forma tan simple como sugeríamos en el párrafo anterior. Si nos quedamos sobrecogidos al mirarlas es, en parte al menos, debido al temor de que puedan cobrar vida, abrir la boca, comenzar a moverse. Sentimos miedo ante lo que parece vivo porque la sustancia muerta con que está hecho el objeto podría, con todo, tornarse materia viviente. Y si no miedo, entonces otra complicada emoción, pues para nosotros aún resulta un poco difícil comprender cómo se activaron las emociones de la multitud que vio la efigie de César herido. Al ver una imagen que parece viva, el sufrimiento reflejado en ella —sea en forma de heridas, extenuación o incluso lágrimas— provoca empatía. Por esta causa es erróneo pensar que las imágenes de los museos de cera provocan respuestas totalmente desapasionadas, como la que consiste en admirar la habilidad manual de quien las hizo o quedarse pasmado por las alturas a que ha llegado esa habilidad. La historia de las imágenes de cera no culmina en respuestas basadas en la diferenciación estética; y en ninguna fase deben considerarse simplemente sus efectos como mágicos —salvo si usamos el término como figura del lenguaje.

Nuestra tesis, entonces, no es complicada: así como en el caso de las imágenes de cera hemos de tratar el tema de la diferenciación estética con prudencia, de igual modo debemos proceder en el caso de todas las demás imágenes, incluso en el de aquellas que consideramos las mayores obras de arte. No es una tesis que vaya a encontrar apoyo, porque preferimos pensar sobre el juicio estético en términos de objetividad y alejamiento de las consideraciones empáticas y emocionales que hemos venido analizando. Quizá se piense que sus raíces están enterradas con demasiada profundidad en los temores mosaicos y en siglos de controversia sobre las imágenes que ningún ser humano puede sacudirse por completo —las controversias, prohibiciones y concatenaciones del pensamiento a través de las cuales se ha expresado constantemente y de formas diversas la aprensión que nos infunden los efectos de las imágenes y los efectos del arte. Queda aún otro caso paradigmático que debemos considerar antes de rechazar la tesis apoyándonos en bases como éstas. Se trata de la fotografía.

V

Hay un sentido simple y cotidiano en el que también podemos hablar de la verosimilitud de la fotografía y del cine. Las figuras están ahí, al parecer —para la mayoría de nosotros—, exactamente como son; reproducidas exactamente como en la realidad. O eso creemos cuando miramos películas y fotos no hechas específicamente para subvertir los postulados del realismo ni para elevarse a los géneros que trascienden el reflejo de todos los días. Y sin embargo, en general no imaginamos que la respuesta esté basada en la reconstrucción del objeto vivo, al menos no como sucede con la respuesta a las imágenes de cera. Puede que todo esto suceda de forma improvisada, sin cálculo y con precipitación, pero es precisamente esta rapidez impensada la que la alta

teoría excluye de sus consideraciones y lo que este libro trata de reinstaurar, no para sustituir a la teoría sino para convertirse en parte de ella. Podríamos decir, otra vez en términos generales, que la fotografía es bidimensional, que lo sabemos por sus orígenes bitonales, que nunca podrá alcanzar el grado de realidad sustitutiva logrado por la imagen de cera, precisamente porque no tiene cabellos, ni una realidad tangiblemente carnal, ni siquiera en el caso de las fotografías en color. Pero el problema es más profundo y en ninguna parte se ha esclarecido con más elocuencia que en el ensayo ahora famoso de Walter Benjamin sobre las obras de arte en la era de la reproducción mecánica. Sería un error no valorar en su justa medida la pertinencia del ensayo de Benjamin para el estudioso del tema de la respuesta, por lo que proseguirá teniendo un papel en estas páginas; pero ahora debemos ocuparnos de una noción central en ese ensayo y que tiene aplicación directa a la historia de las imágenes de cera y a las lecciones que hemos extraído de esa historia: la tesis sobre la disminución del aura de la imagen a partir de la cual se hacen reproducciones.

El argumento de Benjamin se basaba en la experiencia de la fotografía y del cine, pero su validez se extiende asimismo hacia atrás en el tiempo y sugiere uno de los problemas clave en el discurso sobre la respuesta a imágenes que parecen reales, como el que hemos estado considerando. Aunque, en principio, nuestro autor tenía en mente la reproducción de una imagen por otra (o muchas otras) en lugar de la reproducción que imita a un objeto vivo, su argumento se aplica especialmente y queda ilustrado por el destino de las imágenes de cera (sobre todo de casos como los que vimos en la historia de la Santísima Annunziata). «Lo que languidece en la era de la reproducción mecánica —observa Benjamin— es el aura de la obra de arte.» ¿Y no hemos estado observando precisamente esto, el languidecimiento del aura de las imágenes de cera?

Este argumento nos permite discernir dos cosas. La primera, referente a la reproducción: «Toda la esfera de la autenticidad está fuera del ámbito de la reproducción técnica —y por supuesto también de la no técnica.» Una vez apartada de su contexto original, afectado así su testimonio histórico, la autoridad del objeto se vio amenazada; y al elemento que quedó eliminado lo incluyó Benjamin bajo la palabra «aura». La segunda distinción que percibimos atañe al alejamiento de la imagen de su función ritual. Benjamin planteaba que «el único valor de la obra de arte 'auténtica' tiene su base en el ritual, en el descubrimiento de su valor de uso original», y mantenía que, al llegar la era de la reproducción mecánica, la obra de arte se emancipó de su dependencia con respecto al ritual⁹⁴. Si bien afirmaba que esto ocurrió por primera vez con la fotografía, no dejó de reconocer que «junto con la emancipación del ritual por parte de las diversas prácticas artísticas van oportunidades cada vez mayores de exhibir sus productos»; y eso parece directamente aplicable, una vez más, a la historia de las imágenes de cera. «Con el hincapié absoluto puesto en el valor de exhibición, como obra que se va a exponer en público, la obra de arte se convierte en una creación con funciones totalmente nuevas, entre las cuales la única de la que somos conscientes, la función artística, puede verse más tarde aceptada como incidental»⁹⁵.

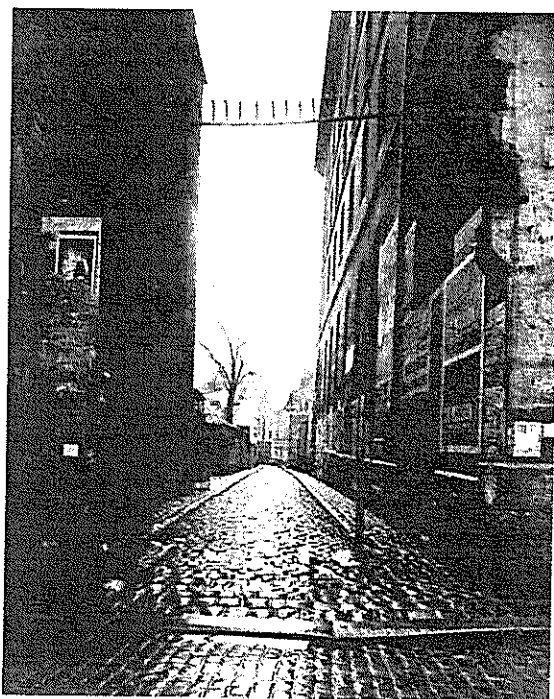
El siguiente paso dado por Benjamin en esta argumentación es incluso más significativo. Advirtió que

⁹⁴ Benjamin, [1936] 1973, pág. 226.

⁹⁵ *Ibid.*, pág. 227.

no es casual que el retrato fuese el punto focal de la fotografía en los inicios de ésta. El culto al recuerdo de las personas amadas, ausentes o fallecidas, ofrece un último refugio para el valor de culto del cuadro. Es la última vez que el aura emana de los primeros fotógrafos en la huida expresión de un rostro humano... En cambio, a medida que el hombre se aparta de la imagen fotográfica, el valor de exhibición muestra por primera vez su superioridad respecto al valor ritual. En haber definido con precisión esta nueva etapa reside la importancia incomparable de Atget, quien alrededor de 1900 fotografió algunas calles desiertas de París [cfr. fig. 123]⁹⁶.

Aquí W. Benjamin parece aceptar la asociación entre la representación del rostro o forma humana y el aura de una imagen, pero también percibió que ésta es mitigada por el acto de réplica. Al pasar a su influyente análisis sobre el cine, mantuvo que «por vez primera... el hombre tiene que operar con todo su ser vivo, renunciando sin embargo a su aura. Pues el aura está adherida a su presencia; no puede haber réplica de ella»⁹⁷. La formulación es atractiva, pero nos invita a modificarla tomando en cuenta nuestro análisis de la historia de las imágenes de cera.



123. Eugène Atget, *Rue Ra-
taud* (fotografía, marzo de
1909). Museo de Arte Mo-
derno de Nueva York; Co-
lección Abbott-Levy; dona-
ción parcial de Shirley C.
Burden.

⁹⁶ *Ibid.*, pág. 228.

⁹⁷ *Ibid.*, pág. 231.

Hagamos el inventario de las implicaciones de este rápido resumen del ensayo de Benjamin. Su discusión más extensa versa sobre los efectos de la reproducción masiva de imágenes en el consumo popular y en la respuesta. Sugiere brillantemente cómo la reproducción mecánica modifica en verdad lo que él denomina «la reacción de las masas» hacia el arte, y afecta a la política de la producción y percepción artísticas. Pero más pertinente en nuestro contexto es su observación sobre la diferencia que existe entre las respuestas a imágenes que parecen reales y no se reproducen a escala significativa y las respuestas a imágenes duplicadas (o susceptibles de serlo) como las fotografías. Lo que disminuye el aura de éstas, así lo entendemos, no es el hecho de que las percibamos como realistas sino el de que podemos sacar de ellas copias o réplicas (palabra menos confusa en nuestro contexto que «reproducción») a gran escala⁹⁸. Pero ¿qué haremos con la afirmación de que en el cine «el hombre tiene que operar con todo su ser vivo» aunque renuncie a su aura, si no puede haber réplica alguna del aura de su presencia? Por una parte, esta argumentación parece totalmente axiomática; por la otra, conduce a error, y es aquí donde debemos introducir nuestra modificación.

Hemos visto cómo tiene lugar la reconstrucción de la presencia viva en el caso de las imágenes que consideramos realistas, y he apuntado algunas de las consecuencias cognoscitivas y psicológicas que a mi juicio surgen como resultado de ello. Podemos optar por suprimir los efectos de esa percepción, pero nada en la experiencia hace pensar en la disipación o desaparición completa de lo que W. Benjamin denomina aura. El aura de la presencia viva nunca puede desvanecerse por completo en el caso de la imagen que se parece a una persona real. Naturalmente, el aura de su autenticidad puede disminuir, o incluso debilitarse al máximo, pero desdeñamos los síntomas de la cognición si creemos que la imagen realista carece totalmente de aura. El acto de copiar una imagen para obtener réplicas de ella quizá mitigue las consecuencias de la verosimilitud, pero no puede erradicarlas. Las fotografías de personas vivas tienen el mismo potencial que las imágenes de cera realistas, aunque tal vez sean pocos quienes se den cuenta de esto. El cine, está claro, es un fenómeno diferente: ahí tiene razón W. Benjamin al decir que abandona el aura de la presencia viva; sin embargo, esto se debe menos al acto de la réplica que al hecho de que la película se mueve. No podemos detenernos en la imagen de una cinta como nos pasmamos con las imágenes quietas. El confinamiento de la presencia en la representación confiere su potencial a la imagen fija; entonces puede ser acariciada o convertirse en un fetiche. Cuando menos, permanece invariable y siempre lista para la reconstrucción, y esto nos coge desprevenidos. La reconstrucción comienza incluso antes de que la neguemos o la suprimamos.

Pero hay otro aspecto de la representación por medio de imágenes fijas que retiene nuestro interés y contribuye al aura de la imagen; y surge, como he mostrado, de la dialéctica entre aceptación y negación en el proceso de percibir la imagen realista: no podemos evitar la reconstitución, pero nos decimos a nosotros mismos que la imagen es sólo artificio. Negamos que vive al considerar que es arte, pero, aun así, la reconstituimos. En uno de sus pasajes más famosos, W. Benjamin observó que, en el caso de las películas, «la realidad libre de accesorios se ha convertido en la cumbre del artificio; ver la realidad inmediata es como ver una orquídea en el campo de la tecnolo-

⁹⁸ Cfr. mis comentarios acerca de la reproducción al final del capítulo 15.

teórica
↓
verosimilitud
↓
mística
↓
verosimilitud

gias⁹⁹. Ya he hablado del rechazo a las imágenes realistas por considerarlas obras mecánicas y, por ende, no artísticas. Sin embargo, al mismo tiempo sucede que el realismo de la imagen invalida toda idea de mecánica. La tensión entre ver la orquídea y darse cuenta de que ha crecido en el invernadero de la tecnología, por una parte, y la previa supresión de toda idea de tecnología, por la otra, es precisamente lo que constituye el aura de la verosimilitud.

VI

Quizá parezca que cuando las imágenes que había en la Santissima Annunziata fueron proscritas de la iglesia y confinadas a un claustro exterior se habían convertido ya en objetos indiferentes. Pero uno al menos de los cronistas de aquellos sucesos sabía que no era así. Pese a toda la multiplicación de imágenes votivas y al alejamiento de éstas de su contexto auténtico —es decir, en verdad, pese a la aparición de todas las réplicas indiferenciadas que ya señaló Vasari—, Del Migliore expresó su pesar por el destierro de las imágenes con las siguientes palabras:

No sé en qué pensaban aquellos Padres cuando arrancaron de la iglesia toda su rica decoración de imágenes votivas, a riesgo de disminuir y debilitar la devoción... pues, dado que nuestro intelecto no puede llegar tan fácilmente a conocer las causas que producen los efectos, el medio más eficaz lo proporcionan las cosas relacionadas con las imágenes votivas, las pinturas y demás cuestiones externas, suficientes para que las personas iletradas obtengan de ellas una mejora espiritual y una fe y esperanza más vivas en la intercesión de los santos; por lo cual no es asunto de poca monta que la gente lamentase estos acontecimientos y considerase que la iglesia quedó privada de una de sus más hermosas *memoriae*¹⁰⁰.

El cronista habla de los efectos de estas imágenes según el *dictum* gregoriano de que las pinturas son los libros de los analfabetos, por ser fácilmente accesibles para ellos. Pero por debajo de esto está la conciencia de una relación cognoscitiva que trasciende las categorías de clase y que es la relación entre el objeto material con forma de figura y el efecto psicológico. La mente se eleva con mayor facilidad a la atención y la devoción en presencia de imágenes materiales, y más concretamente —como he tratado de mostrar en este capítulo—, de imágenes llamativas por su verosimilitud. Por esta razón comenzamos con los *sacri monti* y por esta razón también debemos regresar brevemente, antes de concluir, a otro género al que con bastante menos frecuencia se le niega el estatus de «arte» y al que generalmente, en una supuesta escala de evaluación estética, se coloca en un nivel superior al de las obras de cera.

Cierto es que el estatus de todos estos géneros puede parecer ambiguo a veces, pues dan la impresión de ir a horcajadas sobre la línea divisoria entre lo que es estéticamente indiferente y lo que aceptable y convencionalmente consideramos arte. Y sí, el desconcierto o confusión que experimentamos al querer asignarles un estatus apropiado

es precisamente lo que da relieve a la transición entre lo que clasificamos como «no arte» y lo que consideramos plena o satisfactoriamente artístico.

De este modo, los historiadores del arte han descuidado hasta hace poco los *sacri monti*, en gran medida porque les parecían de un valor artístico limitado. Y sin embargo, a veces pueden adquirir un nivel relativamente alto como consecuencia de la intervención de un artista señero (por ejemplo, Gaudenzio Ferrari en Varallo). Este fenómeno —la elevación de la categoría de un objeto por tener ligado a él el nombre de un autor reconocido— tiene una resonancia considerable en la historia y la historiografía del arte; pero aquí sirve para alertarnos de cómo este género particular está abierto a la inclusión en un rango de categorización estética y no simplemente sobre la base de que, en casos como los *sacri monti* y las obras de cera, ciertos objetos son nocionalmente «mejores» que otros.

En otro aspecto más de los *sacri monti* debemos detenernos un momento. Pese a que las capillas de casi todos los centros religiosos se construyeron a lo largo de dilatados periodos de tiempo, hasta de cuatro centurias, las esculturas muestran una unidad estilística extraordinaria. No se trata simplemente de una mala calibración por parte del investigador, de una insensibilidad hacia los pequeños detalles mayor que la de costumbre, ni de una incapacidad para habérselas con estilos aparentemente burdos en lugar de refinados (siendo el contra-argumento implícito que vemos los cambios más fácilmente en el arte pulido y elegante que en el vulgar y no refinado). Obviamente existen fluctuaciones en el estilo, dependiendo de la variedad de artistas que intervengan o de las necesidades y tradiciones locales. Obviamente también, puede atribuirse esa aparente unidad a la fuerza de las tradiciones regionales favorecidas; pero nadie que visite estos sitios saldrá de ellos sin la impresión de que no hay una diferencia —o incluso un desarrollo— estilística apreciable de un periodo a otro¹⁰¹. Lo que parece ineludible es que el realismo fisionómico y físico se manifiesta menos sujeto a la convención y esquematización que la mayoría de los demás estilos de representación. Las esculturas y obras de cera funerarias que ya hemos analizado dependen con frecuencia de las mascarillas sacadas del cuerpo real, y esto permite poco margen para la esquematización. Las imágenes de los *sacri monti* son inconcebibles sin tales precedentes, aunque en ellas el realismo se resalta con el empleo de cabellos reales y ropas de verdad. Naturalmente, se utilizan diversos trucos y sistemas en el pintado de las esculturas, pero éstos no bastan para aminorar la impresión de invariabilidad en lugar de la de idiosincrasia —por muchos rasgos idiosincrásicos menores que descubramos. Aun cuando algún hábil relativista pudiese demostrar que pasamos por alto las convenciones y esquemas de representación en los *sacri monti*, aun así, tenemos una lección cognoscitiva que aprender; y es que el hecho de percibir un objeto como realista (no estamos discutiendo absolutamente si es —o fue— realista o no) hace que éste parezca poco sujeto a las leyes comunes del cambio estilístico.

En otras palabras: para el espectador, el realismo suprime la conciencia de cambio en las convenciones de representación y en la idiosincrasia estilística¹⁰². Las esculturas

⁹⁹ Benjamin, [1936] 1973, pág. 235.

¹⁰⁰ Warburg, 1932, pág. 119, donde cita a Andreucci, 1858, pág. 287.

¹⁰¹ Esta observación no es sólo válida para Varallo, donde los contratos del siglo xvii especifican que los artistas tienen que respetar el estilo de las capillas anteriores a la muerte de Gaudenzio en 1546.

¹⁰² Aunque, a quienes buscan indicios, la idiosincrasia se les manifestará con más claridad cuan-

más modernas de los *sacri monti* pueden ser, efectivamente, las que más nos hagan tomar conciencia del cambio y la diferencia, pero la impresión de la unidad de siglos de figuración en estos lugares es prueba suficiente de la incapacidad para desechar la verosimilitud en favor del juicio estético diferenciado. Algo distinto es el caso de las pinturas, en las que podría argüirse que el cambio se percibe más rápidamente; pero ya he comentado la fácil transición de la escultura a la pintura en estos lugares. En ellos, las pinturas adquieren la misma realidad de las estatuas y la consiguiente identificación con ellas da como resultado una similar suspensión del distanciamiento estético —a costa de la objetividad necesaria para emitir juicios sobre la diferencia estética.

VII

Entre los paralelos más cercanos al realismo de los *sacri monti* y entre sus precedentes más inmediatos, se encuentran los grupos de esculturas en terracota pintada originarias de las zonas que están justamente al norte de Bolonia y que datan de 1460 y siguientes. Los artistas principales fueron, en principio, Niccolò dell'Arca y el extremadamente famoso Guido Mazzoni (figs. 124 y 125). Estos grupos, en los que las esculturas están aisladas unas de las otras, cada cual sobre su propia base, y que casi siempre representan la Natividad o la Lamentación sobre el Cuerpo de Cristo, revelan un esfuerzo por conseguir la verosimilitud muy próximo al de los *sacri monti* —aunque los gestos, en los de Niccolò dell'Arca sobre todo, se acentúan exageradamente. Pero la diferencia principal con los *sacri monti* es que estas esculturas no forman parte de una secuencia narrativa y tienen por tanto fines más nitidamente devocionales; no están colocadas ante ningún telón de fondo ilusionista, ni separadas tan a menudo del espectador por ninguna reja. Éste cuenta con pocas oportunidades para pasar a la siguiente fase de la secuencia en un estado de tensión y entrega emocional difuso pero constantemente realzado; aquí, debe abandonarse a la devoción, concentrándose, transportado y apiadado, en cada grupo concreto.

Del realismo de un escultor como Mazzoni se ha dicho que

se basaba en la aceptación de moldes vaciados de personas vivas y muertas como materia prima para el arte. La biografía de Verrochio escrita por Vasari, bastante vaga en algunos aspectos, hay que elogiarla por su descripción circunstancial de herramientas de estudio, entre las que se incluían moldes al natural no sólo de rostros sino también de manos, pies, piernas y hasta torsos... El éxito de Mazzoni fue introducir el efecto de la semejanza absoluta en el reino de la ilusión de vida¹⁰³.

do todo lo demás sea convencional o constante —tal como exigen los principios de la erudición morriana.

¹⁰³ Seymour, 1966, pág. 186. Véase también K. Weil Garis, «Were This Clay but Marble»: A Reassessment of Emilian Terra Cotta Group Sculpture, en *Atti del XXIV Congresso del Comitato Internazionale di Storia dell'Arte, 4: Le Arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII Secolo*, Bolonia, 1983, págs. 61-79, para una aproximación a estas esculturas situada en un contexto similar, en términos generales, al del presente capítulo; pero las conclusiones, especialmente respecto a las diferencias con las categorías «elevadas» de la escultura renacentista, son totalmente opuestas a los argumentos del presente libro.



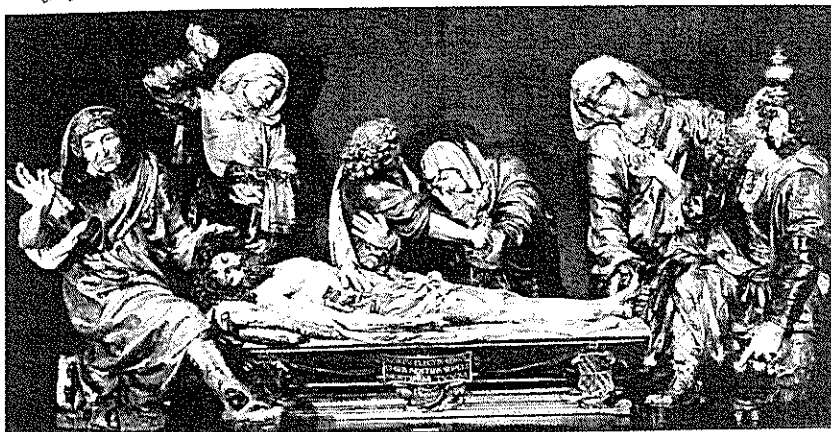
124. Arriba: Niccolò dell'Arca, *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo* (1463). Bolonia, Santa Maria della Vita.



125. Izquierda: Guido Mazzoni, *José de Arimatea*, del grupo de la Lamentación (1492). Nápoles, Sant'Anna dei Lombardi, Oratorio del Santo Sepulcro.

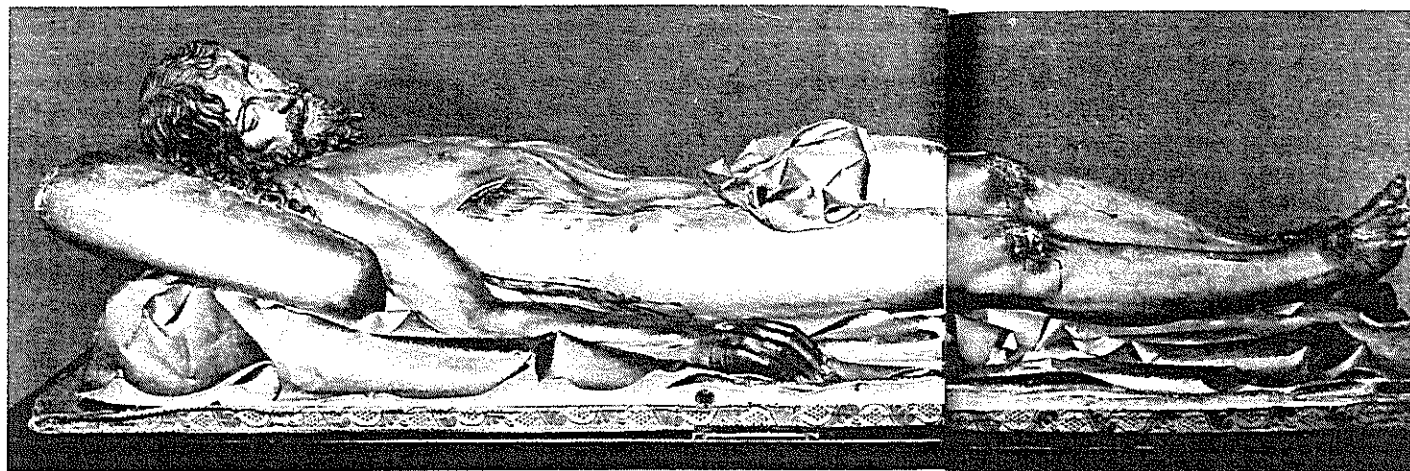
Ya he comentado la conexión existente entre los moldes sacados de la vida (y de la muerte) y los *boti* de cera de finales del siglo xv; la importancia de las esculturas de Mazzoni reside, entre otras cosas, en la transición que marcan de un realismo dependiente de máscaras vivas a una categoría de objetos que son considerados como arte. La influencia de sus obras y las de su escuela irradia hacia el sur, a Nápoles, y hacia el oeste, a Francia, pero pronto la necesidad de tal claridad se manifiesta en modos menos explícitos. Una vez aprendida la lección de la verosimilitud, puede sobrevenir el arte, no abandonándola de ninguna manera, sino aplicando las reglas de restricción y sugerencia exigidas por el reino intelectual más elevado. «Al comienzo de las series —señala una autoridad clásica en la escultura italiana del siglo xv—, los grupos de esculturas de Mazzoni muestran una notable dependencia de los modelos vivos para las manos y los rostros, y hasta utiliza el cristal en la representación de los ojos. Con el

deserba vidali 22 v. yoreffe



tiempo, evolucionó un paralelo más libre de la máscara, con un mayor hincapié en la expresión emocional... El género continuó a lo largo del siglo xvi, pero con un rebajamiento inevitable del impacto en la corriente central de la escultura italiana¹⁰⁴. En ese «hasta» reside todo el prejuicio implícito en las pautas mismas del gusto que el comentarista expone. Tal vez refleje adecuadamente algunos desarrollos en la historia del gusto y de la recepción, pero en cuanto a la respuesta, permanece inevitable e inconscientemente callado. Así pues, desechar el material del realismo y hacer caso omiso de las lecciones de implicación para el lector que son consecuencia del realismo, es convertirse en cómplice de la clase de represión sobre la que este libro trata de ser más franco y abierto.

El tipo de escultura representado en forma elevada por las obras de Mazzoni rápidamente vio menguado su estatus canónico en Italia a lo largo del siglo xvi (cuando abundaron las discusiones sobre el tema del estatus y el rango de las obras de arte). Sin embargo, hacia la misma época vemos en España el vigoroso crecimiento de un género similar. La escultura española policromada en piedra y madera nos proporciona ejemplos constantes de la continuidad que se percibía entre viveza y la cualidad de pa-



126. Parte superior: Juan de Juni, *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo* (1541-1545). Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

127. Izquierda: Gregorio Fernández, *Cristo muerto* (h. 1625-1650). Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

128. Página siguiente, derecha: Pedro da Meña, *Mater Dolorosa* (mediados del siglo xvii). Londres, Victoria and Albert Museum.

recer real. El escultor español más importante en este género es Juan Martínez Montañés (1568-1649); y de la historia de las obras que se le encargaron podemos entresacar nuestros últimos ejemplos ilustrativos (figs. 129-132).

La escultura de Montañés —y, en menor grado, la de Gregorio Fernández, casi contemporáneo suyo (hacia 1576-1636)— representa el apogeo del estilo basado en el modelado anatómico meticulosamente realista y combinado con un rico tratamiento policromático para conseguir su considerable efecto ilusionista. El escultor no sólo

¹⁰⁴ Seymour, 1966, págs. 186-87.

pinta las ropas de manera que creemos ver cada puntada del brocado de un obispo y la áspera textura de la túnica de Juan Bautista, sino que su técnica de pintar la carne es tan perfecta que transmite la sensación de venas por las que corre la sangre, músculos tensos o abultados bajo una piel que es tersa, tirante o llena de arrugas, según la edad y condición de la figura representada (figs. 126-131). Se busca el esplendor en la impresión de los rasgos, pero también la apariencia física ordinaria de los cuerpos sometidos a los embates de la vida cristiana. Nunca más se mostrarán los cuerpos y las ropas que los cubren con la misma sensibilidad hacia todos los accidentes minúsculos o grandes de la sustancia, la superficie y la textura. A veces se vestían las esculturas con ropas de verdad o se incrustaban adornos reales —flores, por ejemplo, o coronas con joyas— en orificios o hendiduras practicadas a propósito para ese fin; pero, con mayor frecuencia, eran las ricas y múltiples capas de policromía las que producían la visión de una vida real y con aliento, pues ésta era exactamente la finalidad de tales esculturas. No eran sólo las recargadas expresiones de dolor y emoción las que atrapaban al espectador, sino más bien la impresión que éste recibía de poder sentir en sí mismo el sufrimiento y la presencia, como en la famosa *Lamentación sobre el Cuerpo de Cristo* (fig. 126) de Juan de Juni, donde los rígidos gestos de dolor habrían sido mucho menos eficaces a no ser por el verismo de los huesos del cuerpo de Jesús y la asombrosa palpabilidad de la carne, en lo cual se sabe que los policromadores pusieron su mejor esfuerzo¹⁰⁵.

Todavía más impactantes, si acaso, son las numerosas versiones del *Cristo muerto* (por ejemplo, fig. 127) realizadas por Gregorio Fernández. No resulta muy difícil, al verlas, imaginar a los espectadores conteniendo la respiración ante la carne rota en las rodillas, la sangre que se coagula, la boca entreabierta —y una vez recordamos cómo quienes vieron la escultura del hombre renco de Pitágoras de Rhegion, se dice que sintieron el dolor de su herida. Por otra parte, las dulces pero dolorosas Vírgenes de Pedro da Meña (fig. 128) traen a la mente los indicios de afecto y mansa compasión que descubrimos en ciertos escritores desde el Pseudo-Buenaventura hasta Jerónimo Nadal.

En 1603 Mateo Vázquez de Leca, archidiácono de Carmona, ordenó a Montañés un crucifijo para el monasterio cartujo de Santa María de las Cuevas, y estipuló que Cristo estuviese

vivo, antes de morir, con la cabeza inclinada a la derecha, la vista hacia abajo como si mirase a alguien rezando al pie del Crucifijo, como si el propio Cristo le hablase, reprochándole que aquello por lo que Él está sufriendo es la persona que reza; por consiguiente, la mirada y el rostro deberán tener una expresión bastante severa y los ojos estar completamente abiertos¹⁰⁶.

Puede ser que los rigores de la piedad y devoción de los cartujos preparasen a los monjes para responder con mayor susceptibilidad a la clase de relación indicada aquí;

¹⁰⁵ Cuando en 1610 Francisco Pacheco firmó el contrato para efectuar la policromía de un pequeño retablo de Montañés, describió minuciosamente cómo iba a pintar el San Alberto para que pareciera estar vivo. Utilizaría un método especial para «pintar los matices de la piel... colorearía las venas para que parecieran reales y armoniosas, y el hábito tendría el aspecto de un tejido pesado y tosco» (Proske, 1967, pág. 51).

¹⁰⁶ *Ibid.*, pág. 40 y notas 153-55.

pero, una vez más, encontramos las antiguas exigencias de la figura, que debe parecer como que habla y con unos ojos que atraigan y mantengan la atención; de nuevo nos enfrentamos a la movilización de la metáfora que es más que una metáfora (cfr. fig. 129). Casi trece años antes, se había solicitado a Montañés la talla de ocho Vírgenes del Rosario para exportarlas a Chile; todas ellas debían mostrar en sus rostros «tal expresión que parezca que miran a quienes están cerca de ellas, quizá elevándole sus plegarias»¹⁰⁷. «Estar viva»... «mirando a quienes están próximos»... «con los ojos abiertos»... «como si hablara»... «reprochándole su sufrimiento»: metáforas como éstas anuncian más que ninguna otra cómo la respuesta se basa en el intento de reconstituir la vida de la forma representada.

El Crucifijo encargado a Montañés por Vázquez de Leca está ahora en la Catedral de Sevilla. Se le conoce como el *Cristo de la Clemencia*; y el efecto que causan los ojos abiertos, con la carnosidad de los párpados superiores y las oscuras cejas arqueadas, y la boca entreabierta es asombroso, como mínimo (fig. 129); y basta para hacer que nos detengamos con más profundidad en la sangre que corre por el torso brillante y por lo demás perfecto de Cristo el Salvador (fig. 130).

A más de los convincentes efectos de la policromía y los realistas paramentos de la imagen, aún podía el autor utilizar gestos y otros recursos técnicos para resaltar la verosimilitud¹⁰⁸. La mayoría de las esculturas no parecen haber necesitado mucho recurrir a los trucos mecánicos tan a menudo defendidos o realmente empleados, pero incluso Montañés los utilizó alguna vez en sus obras¹⁰⁹. Las dos Vírgenes del Rosario de mayor tamaño destinadas a los monasterios dominicos de Chile, por ejemplo, habían de ser

extremadamente hermosas... apacibles y devotas... el Niño... con los dedos dispuestos de tal manera que puedan colocarse rosarios en ellos, para que parezca que los está ofreciendo a los fieles. La mano derecha de Nuestra Señora debe estar extendida en la proporción correcta para cumplir estos dos objetivos: los dedos de arriba, con un orificio en el que puedan introducirse flores, y los demás dedos, colocados con gracia en una posición que permita que varios rosarios cuelguen de ellos¹¹⁰.

Al igual que lo estipulado por Vázquez de Leca, el requisito principal y último tiene que ver con los ojos, y el documento reconoce explícitamente su papel como medida definitiva de la presencia vital. Pero en este encargo, que fue uno de los primeros, la necesidad de que resultara verosímil es lo bastante grande como para supeditar las habilidades artísticas de las que sabemos que Montañés era capaz y que pronto haría patentes: hubo que recurrir a un mecanismo que combinaba la recreación artística y el objeto real, en este caso las flores y los rosarios. Tales objetos salvaban el temido abismo entre representación y realidad por medios obvios. La magnífica estatua (hacia 1619) de Cristo con la cruz a cuestas que se encuentra en la iglesia sevillana de El Sal-

¹⁰⁷ *Ibid.*, pág. 13.

¹⁰⁸ Cfr. nota 105 *supra*.

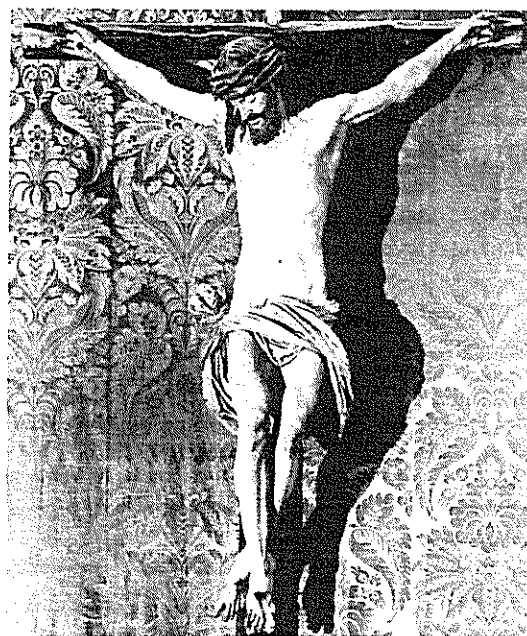
¹⁰⁹ Cfr. los comentarios de la sección III de este capítulo y las notas 74-77. Véase también capítulo 11, sección 1 y notas.

¹¹⁰ Proske, 1967, pág. 13.

129. Juan Martínez Montañés,
detalle del *Cristo de la Clemencia*
(1603). Sevilla, catedral.



130. Juan Martínez Montañés,
Cristo de la Clemencia (1603).
Sevilla, catedral.

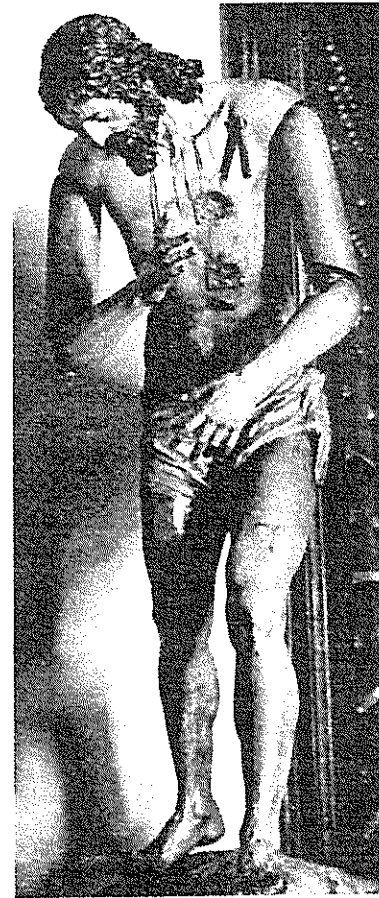


vador, está vestida con una túnica de verdad, atada con un cordoncillo de nudos adornado con borlas (fig. 131); pero debajo del manto, el torso está poco más que esbozado y las extremidades superiores se articulan de un modo que nos recuerda a los crucifijos con brazos móviles tan abundantes en Europa a partir del siglo XIII (fig. 132; cfr. figs. 139-140).

Sin embargo, no es que Montañés no supiese tallar una túnica que diera la impresión de realidad, o modelar el cuerpo para dar una impresión convincente de movimiento. Que recurriese a complementos reales y brazos articulados demuestra, en últi-



131. Juan Martínez Montañés, *Jesús de la Pasión*
(h. 1615-1618). Sevilla, El Salvador.



132. Juan Martínez Montañés, *Jesús de la Pasión*
(h. 1615-1618), visto sin atavíos. Sevilla,
El Salvador.

ma instancia, el impulso constante a fundir las cualidades de lo vivo con la materia inerte. Podemos argumentar todo lo que nos plazca sobre que el realismo siempre es relativo, que la semejanza y la similitud siempre son arbitrarias y convencionales, y que el parecido con la naturaleza no puede determinarse de manera absoluta; pero la historia de todas las imágenes que hemos repasado en este capítulo pone en claro que éstas fueron hechas con la intención de parecer lo más realistas posible, y que fue y continúa siendo posible asimismo percibir las como si se tratase de presencias vivas, dejando en el aire, al menos momentáneamente, la conciencia de la categoría —arte o imagen— en la que podemos clasificarlas con propiedad.

Las imágenes vistas en el presente capítulo no se clasifican generalmente dentro de la corriente principal de lo que denominamos arte. Antes mencioné mi renuencia a entrar en el asunto de tal clasificación y apuntaba que hacerlo era realizar un esfuerzo espurio. Pero, en bien de los objetos que figuran bajo la rúbrica más favorecida, vamos a extraer una lección clara de las imágenes que hemos estudiado aquí. Para exponerla, es precisa una dosis de tacto mayor que la habitual. Casi todas las imágenes proporcionan a los espectadores pistas o indicios para que éstos lleguen a la presencia orgánica impresa en ellas. Cuando esos indicios son tan abundantes y exactos que se combinan formando lo que consideramos una imagen inusitadamente realista, las respuestas a ella se basan en la impresión que da de ser una realidad viva. Pero cuando los indicios son menos exactos y menos abundantes, tratamos también de todas maneras de reconstituir la realidad del significado en el signo. El signo se funde con el significado para convertirse en la única realidad presente. La más mínima cantidad de indicios basta para precipitarnos a la búsqueda de otros. Todas las respuestas a las imágenes, no sólo a las que percibimos como más o menos realistas, se basan en la reconstitución progresiva del objeto material como si estuviese vivo. Respondemos con horror empático a la imagen de cera que sangra o a la escultura policromada cuyos colores transmiten la idea de una carne herida y golpeada; pero en los casos de imágenes pintadas o impresas de figuras sangrantes, tal vez prefiramos creer que nuestra respuesta es más objetiva, más distanciada. Puede que sea cierto, pero negar nuestra inclinación a caer en la empatía cuando contemplamos imágenes que, aunque sólo sea eso, sugieren la naturaleza viva de lo que representan, es negar la ineludible marcha hacia la reconstitución del cuerpo vivo cuya existencia demuestran las imágenes que parecen reales, tal como hemos visto en el núcleo de este capítulo. Ésta es la lección sobre el paso de lo que no es arte al arte, de la forma figurativa a la abstracción; y es también la lección que, más plenamente que las demás, apunta a la fluidez y, en última instancia, la arbitrariedad de esa cambiante frontera entre el arte canónico y el que parece menos elaborado, más cotidiano y fuera del ámbito de la categorización estética elevada.

10

Infamia, justicia y brujería: explicación, simpatía y magia

¿Qué conclusiones puede extraer un historiador de las imágenes del siguiente suceso relatado en los *Comentarios* del Papa Pío II, Eneas Silvio Piccolomini? En 1462, Sigismondo Malatesta, tirano de Rimini y enemigo acérrimo de Pío fue juzgado en rebeldía y

declarado culpable de traición en la persona del Papa y de haber osado proferir palabras impías acerca de la religión cristiana... Fue destituido del vicariato, despojado de toda dignidad y honor, y sometido a las penas que la ley de los hombres reservaba a los herejes y traidores.

Un merecido castigo le fue impuesto:

Ante la escalinata de San Pedro se levantó una enorme pira de material seco. Coronándola, una efigie de Sigismondo, tan fiel a sus rasgos y a su atuendo que parecía de carne y hueso en lugar de una mera representación. Pero para que nadie se dejara engañar por las apariencias, de la boca de la imagen emergía una inscripción en la que se leía: «Soy Sigismondo Malatesta, hijo de Pandolfo, rey de los traidores, peligroso para Dios y para los hombres, condenado a la hoguera por decisión del Santo senado.» Muchos fueron los que leyeron estas líneas. Luego, mientras la gente se acercaba, se prendió fuego a la pira y a la imagen, que inmediatamente se alzó en llamas. Esta fue la marca que Pío estampó en el impio linaje de Malatesta¹.

¹ Aeneas Sylvii Piccolomini, *Commentarii*, 7.185. La traducción inglesa es una adaptación de *The Commentaries of Pius II* traducidos por F. A. Gragg, *Smith College Studies in History* 22, n.º 1-2, Northampton, Mass., 1937, pág. 505, y de *Pio II (Enea Silvio Piccolomini), I Commentarii*, ed. G. Bernetti, Siena, 1973, 3, 59-60.

No puede decirse que los cronistas hayan hecho caso omiso de este fragmento —debido, sobre todo, a la reputación de Pío de ser un papa relativamente iluminado y humanista—, pero la tendencia más generalizada ha consistido en contemplar el castigo como una recreación, con una fastuosidad descomulgada, de prácticas muy extendidas en el siglo anterior o como una suerte de fenómeno mágico más propio de culturas primitivas². Han existido, pues, algunos intentos de clasificar el suceso, pero esta forma de castigo no ha merecido un análisis más detallado. ¿Cuál era exactamente su propósito?, cabe preguntarse. ¿Se pensaba que Sigismondo sufriría en carne propia la quema de su efigie, aun estando ausente?; ¿o era sencillamente un acto simbólico destinado a escenificar ceremoniosa y públicamente la privación de su estatus y dignidad? ¿Y qué sentido tenía quemar su efigie —en lugar de cualquier otro símbolo que guardara un menor parecido con el interesado— y asegurarse de que todos la identificaran correctamente gracias a la inscripción que llevaba en la boca? Ante estas posibilidades es sumamente tentador evocar una cierta noción de simpatía para explicar cómo funcionaba o se suponía que funcionaba el castigo; o atribuir su eficacia —putativa o real— a un concepto de carácter mágico o supersticioso³. Debemos ocuparnos, seguidamente, de dos tipos de imágenes (a menudo de cera, aunque no siempre): por una parte, las imágenes utilizadas en contextos judiciales y de difamaciones públicas, y por otra parte, las utilizadas en situaciones más privadas de brujería.

Recientemente, y con cierta periodicidad en el pasado, los especialistas en la materia han negado enérgicamente una conexión inherente entre estas clases de imágenes. Algunos han llegado incluso a distinguir varias categorías dentro de cada una de ellas. Estas afirmaciones reposan en las diferencias ontológicas, perfectamente reconocidas, entre clases y categorías. Pero si las consideramos en su conjunto, surgen similitudes analíticas muy útiles, relativas a su función, utilización y respuesta.

La división en clases tampoco es totalmente arbitraria. Los objetivos jurídicos y políticos de una clase son razonablemente claros; las funciones telestésicas de la otra son un poco más oscuras. La primera posee una dimensión pública indiscutible, la segunda tiene un marcado carácter privado. La primera se presta a investigaciones bastante imparciales, sobre la segunda han planeado sospechas y conjeturas en todas las etapas de la historia. Desde los Inquisidores y los comentadores ortodoxos, que estudiaron por primera vez las alegaciones de magia por imágenes, hasta los historiadores y antropólogos que han ido sumándose a la empresa, los motivos y las prácticas se han explicado a partir de pruebas frágiles e hipotéticas, elaboradas a menudo por pura conveniencia judicial o exegética. La primera clase ha sido objeto de poco interés; el despectado por la segunda ha sido casi clamoroso. Pero en ambos casos, el uso de las imágenes y sus propósitos se han analizado de forma muy somera⁴. En el esfuerzo por encuadrar todos estos fenómenos en unas corrientes y accidentes históricos de mayor resonancia se ha perdido de vista su verdadero epicentro.

² Se refieren a él Burckhardt, Huizinga y Schlosser, y se comenta con más detalle en Brückner, 1966, págs. 203-4.

³ O, como suele ocurrir con mayor frecuencia —según Keller—, citar el caso como prueba del creciente realismo del arte italiano del retrato. Pero no quiero extenderme aquí en esta cuestión, en gran parte porque creo que ha recibido una atención literaria excesiva (junto con otras cuestiones afines al tema). Cfr. Keller, 1939, esp. págs. 286-95 y Davidsohn, 1866-1927, 4, 329-30 y 4, 222-23.

⁴ Con la excepción de Edgerton, 1985.

Digamos que para deshonorar al infiel exhibimos su imagen. En ocasiones bastará con una representación directa, pero en la mayoría de los casos ésta comportará signos de oprobio más o menos patentes. Ensañémonos con el infiel ausente, castigando su representación; cubrámosle de oprobio a través de una desfiguración, mutilación o ahorcamiento público. En ambos casos, el realizar, exhibir y desfigurar la imagen puede ser un acto espontáneo o encajar en estructuras represivas institucionalizadas y oficiales. La gran mayoría de las normalmente denominadas «imágenes infamantes» (es más acertado el término italiano, *immagini infamanti*, y el alemán, *Schandbilder*) pertenece a una de estas dos subdivisiones principales. Casi todos los ejemplos bien documentados se inscriben en el contexto judicial, oficialmente sancionado; pero también debemos tomar en consideración las prácticas públicas espontáneas que, por una parte, se inspiran psicológicamente en las prácticas legales y, por otra, son el reflejo de éstas. La combinación de la tendencia personal a este tipo de venganza con la manipulación oficial (y, por consiguiente, pública) de un sentimiento personal garantiza la eficacia de todas estas prácticas⁵.

La profanación de que eran objeto los enemigos del bien público, relatada por los historiadores romanos, y la destrucción de las estatuas de aquellos declarados, a título póstumo, enemigos del estado, merecen sin duda el calificativo de iconoclastas; pero cuando nos proponemos examinar qué creen conseguir las personas a través del castigo de una imagen y cómo valoran la eficacia de dicho castigo⁶, no debemos olvidar esos ejemplos ni los casos de *damnatio memoriae*. Por supuesto, podrían tacharse de simples muestras espontáneas de cólera, que bastaban para aplacar la ira de la multitud, sin plantear la cuestión de la eficacia, pero ¿cómo explicar el ataque dirigido contra una imagen que permite o facilita el aplacamiento de dicha cólera? Este asunto no quedará zanjado hasta que nos ocupemos, en el capítulo 14, de la iconoclasia.

La utilización de imágenes infamantes dentro de un sistema legal oficialmente sancionado tuvo sus orígenes, a finales del siglo XIII, en Italia. En los anexos a los estatutos cívicos de Parma de 1255 (aprobados en 1261) leemos lo siguiente:

Item: queda decretado y ordenado que todo aquel que actuare en contra de los anteriores [estatutos] fuere pintado por la Comuna, y a cargo de ésta, en el Palazzo Comunale; y que su nombre, apellido y la acusación que se le imputare se inscribiere debajo de él en letras grandes⁷.

Aquí encontramos, *in nuce*, la primera referencia a un castigo que se extendería posteriormente por el Norte de Italia. Los dos principales grupos sometidos a tal ignominia fueron los culpables de delitos políticos (por ejemplo, traición, rebelión, bandi-

⁵ La utilización de *Schandbilder* como instrumento para difamar a los judíos es algo distinta. Aunque en ocasiones se emplearan fuera de los contextos legales y prácticos mencionados, no podían calificarse de brujería. En cualquier caso, no es ocioso recordar lo generalizado de su uso.

⁶ Acerca de las formas clásicas, véase H. Kruse, *Studien zur offiziellen Geltung des Kaiserbildes im römischen Reich*, Paderborn, 1934; y F. Vittinghoff, *Der Staatsfeind in der römischen Kaiserzeit: Untersuchungen zur «damnatio memoriae»*, Berlin, 1936. La fecha de aparición de estas dos obras fundamentales no carece sin duda de consecuencias en el mundo contemporáneo.

⁷ *Statuta communis Parmae digesta anno MCCLV*, ed. A. Ronchini, Monumenta historica ad provincias Parmensem et Placentinam pertinentia, I, Parma, 1855, pág. 441; citado también en Ortalli, 1979, pág. 61, n. 82.

daje) y aquellos acusados de delitos de carácter más civil, normalmente delitos financieros como bancarrotas y desfalcos. Los tribunales distinguían entre *infamia facti* (o *vulgaris* o *popularis*) e *infamia iuris* (*legalis*). En ambos casos, se pretendía despojar al culpable de su reputación y estatus o impugnarlos, *privatio vel commaculatio famae*⁸. Los hombres declarados culpables de los delitos contemplados por las leyes debían ser pintados en los muros de lugares públicos destacados, con la inscripción, en la mayoría de los casos, de su nombre, condición y pena. El castigo se aplicaba con mucha frecuencia a aquellos que habían huido, ya fuera como consecuencia de su traición o infracción política, o con el dinero de sus acreedores.

Los ejemplos son más abundantes y variados de lo que cabría esperar; y su incidencia en la historia del uso y repercusión de las imágenes es mayor de lo que generalmente se ha querido reconocer⁹. Este aserto no equivale a asumir la existencia de una historia interna de las imágenes, independiente de factores jurídicos y políticos concretos, que en determinados periodos generaron o fomentaron, sin duda, las prácticas que nos disponemos a examinar.

I

La utilización de imágenes infamantes se centró en las regiones de la Emilia y de la Toscana, pero rápidamente se extendió por zonas limítrofes, con las notables excepciones de la Romaña (pese a su proximidad a la zona de mayor concentración) y del Véneto. No se conoce ningún caso en ciudades como Ferrara, Venecia, Rávena, Turín o Forlì¹⁰. Las razones de esta distribución un tanto anómala no son muy claras. En cualquier caso, la difusión, desde Parma en 1261 y desde Bolonia y San Gimignano en 1274 (donde se registran nuevas referencias), se realizó con una rapidez considerable. Hacia finales de siglo, se utilizaban imágenes infamantes en, por lo menos, doce ciudades. El periodo de máximo apogeo se alcanzó en los cien años posteriores, destacables asimismo por una preocupación obsesiva por las imágenes asociadas a la brujería. En el siglo xv, la práctica perduró y se dispersó geográficamente; a continuación, fue cayendo progresivamente en desuso y encontramos los últimos, aunque espectaculares, ejemplos en la Florencia de los años 1530. A partir, aproximadamente, de esta fecha el uso de la *executio in effigie* se extiende no sólo por Italia, sino por toda Europa.

Pasemos a examinar la práctica propiamente dicha. En 1274 se da un caso (aparentemente experimental) en San Gimignano, donde un dirigente gibelino fue castigado por el asesinato del líder del partido güelfo: una representación de su «enorme et habominabile maleficium» fue pintada en el *pieve* para que sirviera de recuerdo perenne de ese acto malévolo¹¹. Pero la fuente más rica de ejemplos es Bolonia (y no Floren-

cia, como se supone normalmente)¹². Fue también en 1274 cuando tres notarios fueron expulsados por fraude de la corporación a la que pertenecían y su retrato se dibujó en el muro del Palazzo comunale, «quia infamis et falsarius et propterea depictus in palatio»¹³. Las pruebas empiezan a hablar por sí mismas y no hay necesidad alguna de citar todos los casos que proliferaron a partir de entonces. En 1283, cinco hombres fueron castigados con *immagini infamanti*: tres funcionarios comunales por recibir y vender maíz y trigo; un notario civil por modificar el texto de una fuente; y una quinta persona por falsificar un documento. Hasta la fecha, pues, contamos con ocho ejemplos; en 1301, ya contabilizamos 108 sólo en Bolonia¹⁴.

Aunque no se conserva ninguna imagen que pueda incluirse sin reservas en esta categoría, sí se conoce el nombre de muchos de los pintores que las realizaron; nombres que lejos están de ser insignificantes. En Bolonia, para empezar, la tarea parece haber recaído en personajes indeseables. Entre 1286 y 1289, un tal Antonio (o Antolino) di Rolando, llamado Cicogna, pintó once imágenes infamantes, precisamente durante los años en que se vio envuelto en varios casos de asalto con violencia. El Gerardino Bernardi que, entre 1290 y 1299, pintó treinta y seis de estas imágenes fue juzgado en 1300 por robo a mano armada. Pero lo más revelador es, sin lugar a dudas, la estadística global: de las 112 pinturas de acusados realizadas entre 1274 y 1303, 59 fueron obra de pintores acusados de tentativa de homicidio¹⁵.

El historiador al que debemos la crónica más reciente de estos hechos evita discretamente extraer una conclusión firme al respecto, pero hay una imposible de soslayar. Incluso en esos tiempos tan remotos, la deshonra que rodeaba a estas imágenes era tal, que su creación recaía en pintores cuya situación moral era similar a la del infractor. Además, esta participación en la labor creadora debía de acentuar la degradación y la caída en desgracia implícitas en esta particular forma de castigo. Merece tal vez la pena recordar que una de las constantes de las estipulaciones teológicas acerca de las artes es la impecable condición moral del artista. No existe discusión posible acerca de lo generalizado de esta recomendación: la encontramos en Clemente de Alejandría, en Juan Damasceno, en el Hadith y en los decretos del Stoglav ruso de finales del siglo xvi. ¡Qué halo de iniquidad transmitirían, pues, personajes como Cicogna a las imágenes que pintaban y con qué deshonra recompensarían inevitablemente ellas a su creador! La lacra asociada a la labor era tal que ningún pintor decente debía verse envuelto en ella. No es de sorprender, pues, que a la hora de pintar a aquellos que en 1292 trataron de asaltar la Cassa del Camera del Commune de Florencia, tuviera que obligarse a Fino di Tedaldo a cumplir con el cometido; y Vasari escribe que, unos cincuenta años después, Giotto tuvo que ser forzado a pintar la imagen del expulsado duque de Atenas (cfr. fig. 134)¹⁶.

Las historias se suceden. En 1440, al principio de su carrera, Andrea del Castagno pintó a los Albizzi y a sus cómplices, culpables de traición en la Batalla de Anghiari, en la fachada del florentino Palazzo del Podestà y se ganó rápidamente el apodo de *degli*

⁸ Ortalli, 1979, págs. 33-34. El libro de Ortalli es un relato excelente de todas estas distinciones y aborda con especial acierto los aspectos legales de las diferentes formas de *pittura infamante*.

⁹ La situación, no obstante, está cambiando con rapidez. Escribí el primer borrador de este capítulo el año en que se publicó el libro de Ortalli; además, la contribución de Edgerton a la bibliografía de la historia del arte ha sido importantísima.

¹⁰ Ortalli, 1979, pág. 132.

¹¹ *Ibid.*, pág. 58, donde cita a Davidsohn, 1866-1927, 2, 184, n.º 1290.

¹² Como se deduce del artículo fundamental de Masi (1931).

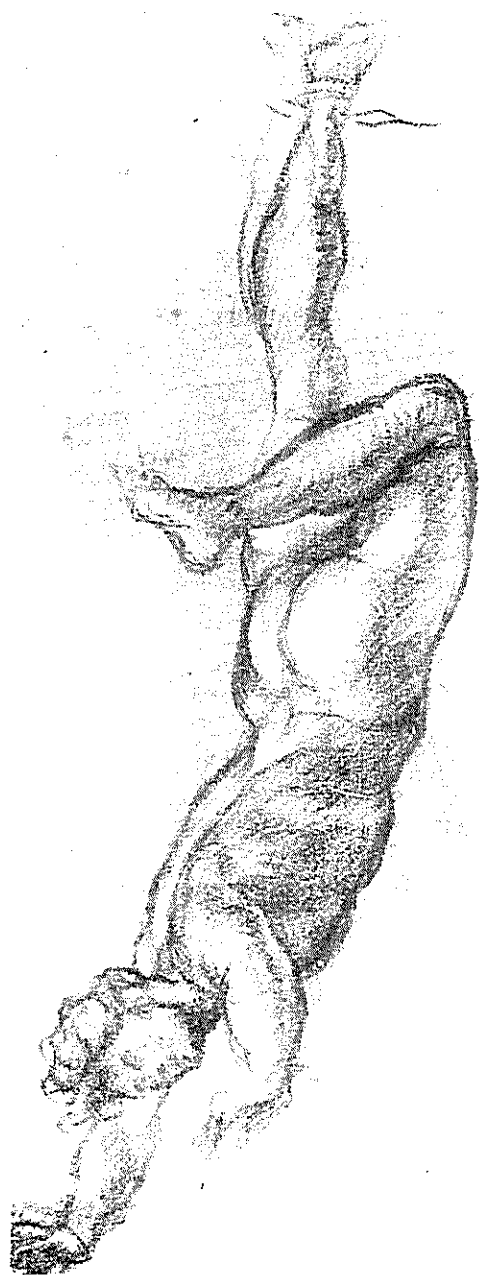
¹³ Ortalli, 1979, págs. 54-55 y nota 6, donde cita el *Libri matriculorum*, cartella 1 (Bolonia).

¹⁴ *Ibid.*, pág. 55.

¹⁵ *Ibid.*, págs. 87-88.

¹⁶ Davidsohn, 1866-1927, 2, 443; véase también 4, 329-30. Vasari-Milanesi, 1, 625-26.

133. Andrea del Sarto,
Hombre colgado por un pie
(dibujo, 1530). Floren-
cia, Galleria degli Uffizi,
Gabinetto disegni e
stampe.



impiccati. La deshonra inherente a este sobrenombre confundió incluso a los historiadores. El propio Vasari atribuyó el apodo de Andrea a la pintura, realizada en 1478, de los conspiradores Pazzi; pero el autor de esa obra fue, en realidad, Botticelli —que pintó a los tres traidores suspendidos de los pies¹⁷. Y cuando en 1530 se encomendó a Andrea del Sarto una obra similar, aceptó con reservas y, al parecer, con escasa predisposición: «Dijo que lo haría; pero para no granjearse el apodo de *degli impiccati* como le ocurrió a Andrea del Castagno, dejó claro que había asignado el trabajo a Bernardo del Buda, aprendiz de su taller.» Tomó además la precaución de protegerse literalmente y «construyó un cobertizo grande al que acudía de noche y en el que pintaba, él mismo, los personajes, que parecían estar vivos»¹⁸. Los bosquejos preliminares de Andrea del Sarto son unos de los pocos documentos que se conservan de este tipo de iconografía (fig. 133); y probablemente fuera Bernardo del Buda el que entrara en aquel cobertizo para dibujar las imágenes infamantes a partir de los dibujos realizados por Andrea¹⁹.

Resultaría prácticamente imposible exagerar la deshonra que suponía este tipo de castigo. Junto a la evidencia relativa a la actitud de los pintores, existen una serie de fuentes, fechadas en el periodo de mayor proliferación en Italia, que demuestran su enorme eficacia. Personas que ocupaban cargos influyentes luchaban para que se retiraran las imágenes de sus familiares o aliados políticos; y las personas así condenadas preferían, a veces, acatar lo que para nosotros serían penas mucho peores —en un caso, por lo menos, la de la horca—, para evitar que su nombre y su reputación fueran visible y públicamente mancillados.

Cuando esta pena azotó a aquellos que se habían confabulado con Gian Galeazzo Visconti en 1389, el anciano cronista boloñés Matteo Griffoni consiguió que no se pintara a Alberto Galluzzi entre los traidores. Uno de los familiares de Griffoni también había participado en la confabulación y probablemente quería evitar una conmemoración pública y ostentosa del hecho. Pero en cuanto Griffoni abandonó su cargo, se colocó la imagen infamante de Galeazzo en el lugar que le correspondía «contra la voluntad del susodicho Matteo, que deseaba que Galluzzi fuera condenado a la horca en lugar de pintado»²⁰.

Menos de ochenta años después, en 1465, una sección del consistorio florentino mostró su preocupación ante el creciente relajamiento en la aplicación de esta pena: «La mentada ley tenía una base excelente, puesto que se había demostrado que muchas personas rehuían esta forma de bancarrota [a saber, la bancarrota fraudulenta] ante el temor de ser representados en una imagen infamante, y no por otros motivos»²¹. Era

¹⁷ Véase G. Milanese, «Di Andrea del Castagno e di Domenico Veneziano», *Giornale Storico del Archivio Toscano*, 6 (1862), 3-10, esp. pág. 5; véase también Vasari-Milanese, 1, 681.

¹⁸ Vasari-Milanese, 5, 53-54. Cfr. J. Shearman, *Andrea del Sarto*, Oxford, 1965, 1, 160-62 y 2, 320-21 (donde se refiere a los modelos de cera de Tribolo y observa que «la descripción de Vasari acerca de la apariencia engañosamente viva de estas figuras quizá se basara en una experiencia íntima con ellas» (2, 402).

¹⁹ Ortalli, 1979, pág. 89 y nota 147 —aunque no es eso lo que se desprende de Shearman, 1965, 2, 320.

²⁰ Ortalli, 1979, págs. 36 y 76, donde cita *Matthaei de Griffonibus memoriale historicum de rebus Bononiensium*, eds. L. Frati y A. Sorbelli, *Rerum Italicarum Scriptores* 18.2, Città di Castello, 1902, pág. 83.

tan grande la deshonra que acompañaba a las imágenes infamantes que, a menudo, se extendía más allá del objetivo perseguido. El caso de Matteo Griffoni es un buen ejemplo de ello; pero las razones aducidas en Milán, en 1396, por las que se propugnaba la retirada de todas las imágenes infamantes y se prohibía su uso, son todavía más contundentes:

Concerniente a la retirada de las pinturas infamantes de los muros del palazzo y de la lista de nombres de los difamados. A la vista de las imágenes pintadas en los muros del Palazzo Nuovo de la comuna de Milán, que representan testigos falsos y notarios, comerciantes y cambiadores de moneda corruptos, y pese a que su propósito aparente sea confundir y difamar el fraude, es patente que deshonran y difaman no sólo a los autores de los delitos, sino también a la ciudad entera a los ojos de los visitantes y extranjeros que a ella acuden; puesto que cuando éstos contemplan las imágenes, se figuran e incluso se convencen de que la mayoría de los ciudadanos merecen poca confianza por estar involucrados en casos de superchería; por todo ello, decretamos que se retiren estas pinturas y que cesen de realizarse en el futuro. Dejemos más bien que el culpable sea castigado con firmeza y severidad. Y por lo que respecta a las personas ya representadas y a las que, a partir de ahora, sean condenadas por falsedad, inscribamos su nombre en un libro de la Cámara comunal de Milán²².

Menos descrédito, cabría pensar, para los condenados, pero menos deshonra para la ciudad entera —o ése era, al menos, el sentimiento imperante. La decisión adoptada en 1329 por el consistorio florentino, tras la muerte de Carlos de Calabria y la restauración de las libertades civiles, por la que se prohibió que se pintaran en edificios públicos y en las puertas de la ciudad armas o retratos que no fueran de Cristo, la Virgen, la Iglesia católica, el rey de Francia o Carlos de Anjou, no debe achacarse sencillamente a la necesidad de mantener la provincia razonablemente limpia de pinturas y de los temas tratados en ellas (aunque se trata de un factor a menudo menospreciado). Antes bien, como señaló Helene Wieruszowski, debe enmarcarse en el interés cívico despertado por el uso al que se había destinado la *pittura infamante*, y por el que se había convertido en un arma poderosa en la lucha ludiada por el gobierno democrático contra sus enemigos. Las imágenes eran un reflejo negativo de los habitantes de la ciudad y de su gobierno²³.

II

Damos por supuesta la relación entre deshonra y representación pública. La primera parece una consecuencia lógica de la segunda. Tenemos a nuestra disposición un marco de referencia perfectamente establecido para esta degradación; ¿qué necesidad hay pues de investigar la relación entre el odio y otras formas de representación? La representación visual, independientemente de su forma, parece suficiente para garan-

tizar la eficacia del castigo; máxime cuando la representación tiene apoyo legal y el castigo recibe reconocimiento público. Pero de ser así, ¿por qué no basta una sencilla inscripción? ¿Por qué la mayoría de documentos hacen referencia a imágenes y símbolos de los condenados y de su delito, además de a las letras grandes en las que se consigna el nombre del malhechor y la infracción? La deshonra que aporta un escudo de armas mancillado por un animal pintado junto a él no precisa ninguna aclaración; pero ¿cuáles son las vías por las que la representación pública genera y centraliza el odio? ¿Puede ser únicamente su condición de recuerdo público y permanente del hecho? ¿Puede atribuirse la palpable eficacia de este castigo al celo con el que se protege el nombre y la reputación? Si esto fuera cierto, sería difícil explicar por qué la forma de la representación desempeñaba un papel tan decisivo en muchos de los documentos relativos a esta particular condena.

Ninguna comuna estaba dispuesta a dedicar mucho dinero a la realización de imágenes infamantes y con frecuencia debían darse casos similares al documentado en 1301, según el cual la comuna de Bolonia exigió al pintor Bartolomeo di Maestro Gerardino que entregara dos imágenes un día después de recibir y cobrar el encargo²⁴. Los pintores trabajaban, sin duda, a una velocidad considerable y cabe suponer que la esquematización de los rasgos era superior a lo normal. «La rapidez, por encima de la calidad estética, era al parecer el factor determinante», dice un historiador²⁵. En términos generales, las imágenes podrían calificarse de estereotipadas: ¿a quién iba a importarle la precisión del retrato de un ahorcado? Y, sin embargo, era fundamental que se reconociera el delito y al delincuente, por lo cual uno de los objetivos de estas imágenes era lograr el máximo parecido posible con el original.

Algunos de los motivos son obvios. Si el criminal andaba huido era necesario contar con su presencia para que el odio lo alcanzara físicamente; debía además garantizarse que si regresaba sería reconocido; y para que el castigo no perdiera toda su fuerza era indispensable mantener vivo el recuerdo del infractor y de su acto. Si el malhechor seguía en la comunidad, sería imposible que pasara inadvertido y no podría esconder su deshonra mientras permaneciera visible una representación exacta de su persona. La incorporación de señas de identidad o *didascalía* a las imágenes no bastaba para garantizar la correcta identificación del individuo. Se buscaba a toda costa una representación exacta y se evitaba la esquematización o estereotipación excesivas en aras de la individualidad. El criminal sigue presente entre nosotros, pero su crimen lo coloca fuera del ámbito de la vida en comunidad, reconocemos que se distingue de todos nosotros, pero lo percibimos como nuestro semejante. Por esta razón, la calidad de la deshonra depende, a la postre, de la percepción de la imagen como un cuerpo presente y distinto.

Las sentencias que se conservan y las crónicas que relatan su ejecución proporcionan muchísimos datos acerca del aspecto de estas imágenes. Las que hacen alusión a delitos de bancarrota y de fraude no se describen normalmente con mucho detalle, aunque sí suele consignarse si los condenados aparecían ahorcados (o si fueron realmente ahorcados o no); pero todo lo contrario ocurre con aquellas que representan a

²¹ Nasi, 1931, pág. 655.

²² Ortalli, 1979, págs. 52-53, donde cita *Statuta civitatis Mediolani*, Milán, 1480, fol. 90 r.

²³ H. Wieruszowski, «Art and the Commune in the Time of Dante», *Speculum*, 19 (1944), pág. 487.

²⁴ Para el documento de Bartolomeo di Maestro Gerardino, véase F. Filippini y G. Zucchini, *Affiniatori e pittori a Bologna: Documenti dei secoli XIII e XIV*, Florencia, 1947, pág. 19.

²⁵ Ortalli, 1979, págs. 99-100.

traidores y a otros criminales políticos. En 1315, por ejemplo, el consistorio de Reggio nell'Emilia adoptó una serie de duras medidas contra la familia Dalla Palude. Fue desterrada, privada de sus derechos y despojada de sus bienes y propiedades. Además de todo ello, se decretó que

los susodichos Lores Jacopino y Goffredo, así como sus hijos, tanto legítimos como naturales, y las demás personas desterradas con motivo del robo *Bergenconi et Cornarie* serían pintados en el muro exterior del antiguo Palacio comunal, con sus nombres y apellidos escritos en letras grandes, de forma que se leyeran y descifraran fácilmente; y pintemos a las personas de Reggio y la forma en que destruyeron su castillo; y pintemos el ejército y las armas sitiadoras; y escribamos cómo los mentados rebeldes fueron desterrados de la comuna de Reggio, acusados de robo, traición, rebelión, incendio premeditado y otros delitos mayores; y describamos cómo se hizo fuerte el ejército y cómo la comuna y sus habitantes enviaron 1.300 soldados de infantería y una centena de soldados de caballería... de manera que la maldad, la traición y la arrogancia de la familia Dalla Palude sean de todos conocidas²⁶.

Otro ejemplo éste, en el que se exige una inscripción ostensible, pero en ningún caso suficiente. Era preciso describir visualmente los detalles del suceso, de manera que todos pudieran identificarlos. Parece evidente que el factor de deshonra más eficaz era la representación visual. De documentos como éste se deduce que la deshonra no alcanzaría (ni afectaría) a los delincuentes si los sucesos en cuestión no se dibujaban de forma que fueran visualmente reconocibles e identificables.

El caso de Reggio aporta un nuevo elemento a la tradición que estamos examinando. En lugar de limitarse a representar a los malhechores y sus crímenes, las pinturas mostraban la pena y castigo que se les imponía. A este respecto, observamos la analogía con uno de los ejemplos clásicos —el fresco de la expulsión de Florencia en 1343 del famoso, y de efímera popularidad, déspota Walter de Brienne, duque de Atenas (cfr. fig. 134)²⁷.

Esta obra es la que Vasari atribuyó a Giotto y que autores posteriores han adjudicado, sin mucha convicción, a Maso di Bianco; en palabras de Vasari, característico de este caso es el que Giotto tuviera que ser «forzado [a llevar a cabo el trabajo] por los doce Reformadores del Estado, y especialmente por las plegarias de Agnolo Acciaiuoli», arzobispo de Florencia²⁸. El fresco original del muro del Palazzo del Podestà ilustraba la huida del duque junto a sus principales seguidores en forma de animales, alusión clara a sus cualidades personales. Cada una de las figuras iba acompañada de frases satíricas. El fresco se perdió, pero se conserva una versión procedente de la *Stinche Vecchie*, la prisión de la ciudad, en la que podemos ver al duque con gesto aterrizado mientras es expulsado de la ciudad por un ángel iracundo (fig. 134). En la mano lleva un monstruo semihumano y pisotea la espada y la balanza de la Justicia. La parte

²⁶ J. Ficker, *Forschungen zur Reichs- und Rechtsgeschichte Italiens*, Innsbruck, 1874, 4, 513-14. Cfr. también Ortalli, 1979, págs. 39-40, para una discusión y referencias adicionales.

²⁷ La gloria y la desgracia del duque de Atenas se narran exhaustivamente en el libro 12 de la *Cronica* contemporánea de Giovanni Villani. Véase también C. Paoli, *Della Signoria di Gualtiero Duca d'Atene*, Florencia, 1862, y Edgerton, 1985, págs. 78-85.

²⁸ Vasari-Milanesi, 1, 625-26.



134. *La Expulsión del Duque de Atenas*, de un artista florentino desconocido (h. 1360). Florencia, Palacio Vecchio.

izquierda de la pintura está dominada por la imagen de Santa Ana, en cuya festividad y en nombre de la cual cedió la resistencia del duque, y a la cual se dedicó un altar en Or San Michele. Ella protege el Palazzo Vecchio y entrega estandartes a los caballeros que representan los distintos cuarteles de la ciudad²⁹.

Aunque la posición de Santa Ana y la del duque a la desbandada expresan una condena inequívoca, el único aspecto explícitamente ignominioso de la obra es la presencia del diablo y de sus camaradas encarnados en animales. Tal vez la ignominia sea más que suficiente, pero por lo menos se libró de que se mancillara su escudo de armas dibujándolo debajo del ano de un animal, como ocurre en muchas otras obras. El diablo, en efecto, es prácticamente el único elemento en común con la imagen fechada en 1377 en el caso de Rodolfo da Varano, lord de Camerino. Los documentos relativos a esta obra ofrecen algunos datos sobre la degradación visual que alcanzaban dichas imágenes. Rodolfo había sido capitán general de la República florentina durante la reciente guerra de los Ocho Santos, pero pasó a las filas del papa, a cuyas órdenes había servido con anterioridad. Por este acto de traición fue representado en la fachada del Palazzo del Podestà. Aparecía colgado por el pie izquierdo en el cadalso, flanqueado por una sirena y un basilisco. Iba tocado con una mitra y el diablo le asía la garganta; con los brazos extendidos dirigía un ademán obsceno a la Iglesia y a la Comuna: «e fa la fica alla Chiesa e al Comune di Firenze, com'egli à tradito il Papa e 'l Comune di Firenze». Ante el acto final de traición, también el primero resultaba censurable, y de este modo su traición doble se hacía patente para todos³⁰.

Diez años después, Bonaccorso di Lapo Di Giovanni fue pintado suspendido cabeza abajo de una cadena, con una mitra y rodeado de diablos, por haber confabulado con Gian Galeazzo Visconti³¹. La representación de personajes excomulgados, en compañía de diablos, fue una práctica eclesiástica muy extendida hasta el siglo xvi. Así aparecían en los decretos de excomunión expuestos en distintos lugares públicos, pero especialmente en las puertas de las iglesias.

Tal vez la incorporación de diablos y otros monstruos en las pinturas no requiera ninguna explicación suplementaria. Se trata de un medio convencional de representar el mal y, como tal, puede considerarse una simple indicación de la naturaleza de los pensamientos y de los actos del traidor o del hereje. Pero probablemente también se

percibiera como la objetivación de la deshonra que se deseaba comunicar a las personas retratadas. En este sentido, facilitan la degradación del acusado, eludiendo la responsabilidad de la participación individual. De este modo se cristaliza una violencia ya canalizada, pero que en otros casos surge tanto en el plano personal como en el colectivo. Ha llegado el momento de examinar estos casos.

III

Los acusados de fraude o de traición, como ya hemos visto, solían ser representados en la horca³². Pero en ocasiones incluso las imágenes (en dos o en tres dimensiones) se exhibían colgadas (cfr. figs. 135 y 136). Además, en otros casos, la imagen se sometía al ritual completo de ejecución, no sólo ahorcándola, sino también condenándola a la picota, a la hoguera, descuartizándola o decapitándola. Naturalmente, todas las imágenes infamantes eran a menudo objeto de demostraciones personales de odio por estos medios o por otros; pero el castigo de las imágenes por parte de personas aisladas —que con frecuencia las construían con este solo propósito— pertenece a otra categoría. Aquí abordaremos los casos de profanación pública e institucionalizada de un cuerpo ausente. Estos actos nos acercan un poco más a los límites del discurso acerca de la eficacia atribuida a estas imágenes.

Schlosser sacó mucho partido de una nueva forma de *iniuria*, documentada por Trebelio Polio, que se infligió al usurpador Celso: «Su imagen fue crucificada y la multitud la insultó como si el propio Celsus estuviera en el cadalso»³³. Pero Brückner obtuvo que las circunstancias que rodearon a este caso aislado no estaban del todo claras³⁴. En Roma encontramos varios ejemplos de estatuas destruidas por pertenecer a personajes declarados, después de su muerte, enemigos del estado, y en los albores de la Edad Media, tanto en Roma como en el Norte de Italia, se profanaron cuerpos de enemigos (por ejemplo, en tiempos del Papa Esteban VI, en el año 897, el juicio y posterior ahogamiento en el Tiber del cuerpo exhumado de su acérrimo adversario Formosus)³⁵. Pero hasta el fin de la Edad Media no encontramos ejemplos reales de *executiones in effigie*, en los cuales se construye una efigie para ejecutarla públicamente, siguiendo prácticas más o menos públicas e institucionalizadas.

El estudio complejo e innovador de Brückner incluye distinciones sutiles, pero importantes, entre un amplio abanico de ejemplos relacionados entre sí. Al especificar el contexto jurídico-histórico de cada uno de ellos, evita agruparlos bajo el epígrafe

²⁹ En más de una ocasión se ha señalado que, estrictamente hablando, este cuadro no pertenece a la categoría de las imágenes jurídicas; pero sí constituye un ejemplo de este tipo de imágenes, si tenemos en cuenta que su función era la de condenar *a posteriori* una figura y unos actos que se consideraban contrarios al bien público. El cuadro no aparece en un contexto legal, como ocurría con el ejemplo de Reggio de 1301, aunque su forma y su función sean similares (salvo que en este caso la figura de Santa Ana tienen un carácter ideológico y propagandístico más acentuado). Afirmar que era una obra puramente conmemorativa equivaldría a menospreciar la carga de deshonra que acompañaba a todas estas imágenes.

³⁰ A. Gherardi, ed., *Diario d'Anonimo Fiorentino dal 1358 al 1389*, en *Cronache dei secoli XIII e XIV*, Documenti di Storia Italiana, 6, Florencia, 1876, pág. 340 (cfr. también *ibid.*, págs. 232-33; Ortalli, 1979, págs. 40-41 y Edgerton, 1985, págs. 85-86).

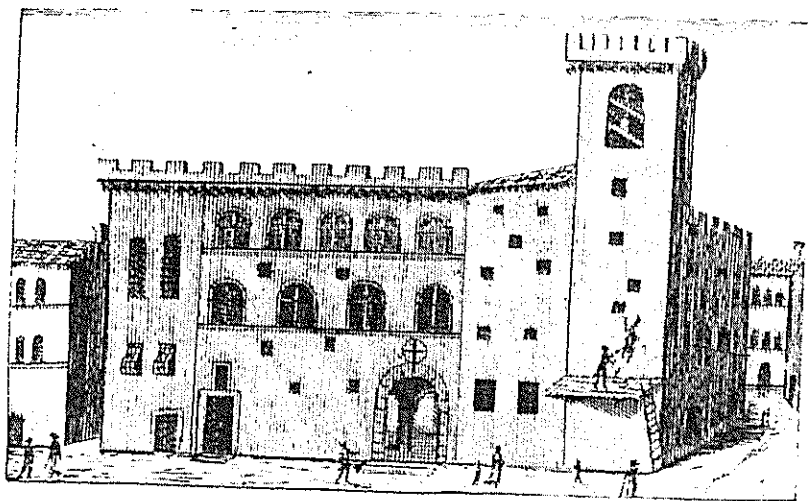
³¹ G. B. Uccelli, *Il Palazzo del Podestà: Illustrazione storica*, Florencia, 1865, pág. 169 y Masi, 1931, pág. 645. Edgerton, sin embargo, reproduce una versión del Trecento del cronista anónimo apodado Pseudo-Minerbetti, en el cual Bonaccorso está erguido, con los pies en el agua y con una variedad de animales insultantes y una inscripción difamatoria en letras grandes (Edgerton, 1985, páginas 88-89).

³² Como el relato anterior se refiere sobre todo a ejemplos italianos, he omitido los pocos ejemplos franceses, en particular el encargo de la comisión de 1477 a Gabriel le Fèvre de Evreux de cinco retratos de Juan, Príncipe de Orange: «est peint et pourtrait la stature et epitaffe de messire Jehan de Chaulon, prince d'Orange, pendu la teste en bas et les pies en hault» (Laborde, 1850, 1, 50-51; para más detalles, véase Keller, 1939, pág. 289 y Edgerton, 1985, pág. 92).

³³ *Scriptores historiae Augustae*, Trebelio Polio, *Triginta tyranni*, De Celso, 29.4; discutido en Schlosser, 1910-11, pág. 184.

³⁴ Brückner, 1966, pág. 192.

³⁵ J. Hofer y K. Rahner, eds. *Lexikon für Theologie und Kirche* (segunda ed.), Freiburg im Breisgau, 1957-65, 4, 214; y H. von Hentig, *Die Strafe, 1: Frühformen und kulturgeschichtliche Zusammenhänge*, Berlin, 1954, pág. 20.



135. Superior: Ejecución de una imagen infamante en Florencia (de A. Poliziano, *Conjuratio pactane commentarium* [Nápoles, 1769], pág. 140).

136. Derecha: Ahorcamiento en efigie del Presidente Mitterrand de Francia en Teherán (1987).



único de magia. Hace hincapié, asimismo, en que la institución jurídica de las imágenes infamantes en frescos y en documentos se dio entre el siglo XIII y el siglo XVII, como máximo, mientras que del siglo XVII en adelante sólo se aplicó la *executio in effigie* en casos de crimen de lesa majestad (el origen de esta práctica data probablemente del siglo XV)³⁶. Además, normalmente sólo se aplicaba a personas ya fallecidas. Hasta el siglo XIX, existen formas similares a este último tipo de castigo en el código militar y en las penas dictadas por delito de duelo³⁷.

Pero no pretendemos aquí clasificar ejemplos históricos sino más bien hacer constar la importancia de la respuesta de todos los castigos infligidos a imágenes. Por este motivo, debemos agrupar una variedad representativa de ejemplos que tal vez constituyan fenómenos jurídicos diferentes, pero que tienen en común el ahorcamiento o ejecución real de una imagen o efigie. Así pues, tenemos el caso del *Meier* de Rijmenam que, en 1490, liberó intencionadamente a un ladrón recluido en Mechlin: fue entonces obligado a montar y costear un cadalso, en el que se colgó un retrato del ladrón³⁸. Brückner tiene sin duda razón al afirmar que éste no es un ejemplo de *executio in effigie*, sino más bien una prueba de la autoridad y del poder del *Vierschaar* local, infringidos por el *Meier* al dejar escapar al ladrón³⁹. Por el momento, sin embargo, la cuestión que se plantea no es meramente de clasificación; va más allá: ¿cómo se explica la presencia de una imagen en la condena penal de un delito? Examinemos otros ejemplos de prácticas penales donde aparecen imágenes.

En 1575, Pierre Ayrault, el primer escritor francés sobre temas criminales que abordó la *executio in effigie*, escribía lo siguiente: «certes si on peult estre honoré par effigie, apposition et erection d'image: on peult bien aussi y recevoir de la punition et de la honte»⁴⁰. Difícilmente podría haber sido más acertado el paralelismo entre honor y castigo. A simple vista, todos los castigos de esta índole emanan de la hipótesis —articulada o no— de que si uno puede ser honrado a través de una imagen, también puede ser deshonorado a través de ella. La evidencia de esta afirmación es clara. ¿Por qué llegar, pues, al extremo de quemar o ejecutar una imagen? ¿Por qué los legisladores no consideraron suficiente exponer la imagen para descargar sobre ella la antipatía, la cólera o el desprecio? Una de las razones quizá sea que la *executio in effigie*, en tanto que institución, corrobora el poder de los instrumentos legales de la justicia a través de una reconstrucción de los hechos. Constituye la confirmación social y visual de los medios legales puestos a disposición de aquellos que dictan y ejecutan las leyes. En su estado ideal, pone de manifiesto el papel de la autoridad jurídica, que está por encima de la antipatía privada o la controla. Ello facilita la manifestación espontánea de sentimientos individuales a través de estructuras y expresiones de control —aunque, por supuesto, también puede concebirse como un medio de canalizar o cristalizar un sentimiento generalizado de cólera. Pero, con bastante frecuencia, no ocurre así; sino que

³⁶ Brückner, 1966, págs. 245-46.

³⁷ «Ehrenrührige Zwangsmitteln», es el término utilizado por Brückner.

³⁸ L. T. Maes, *Vijf Eeuwen Stedelijk Strafrecht: Bijdrage tot de Rechts- en Cultuurgeschiedenis der Nederlanden*, Amberes y La Haya, 1945, pág. 465.

³⁹ Brückner, 1966, pág. 224.

⁴⁰ *Ibid.*, pág. 249, donde cita a P. Ayrault (Aerodius), *L'ordre formalité et instruction judiciaire, dont les Grecs et Romains ont usé ès accusations public: Conferé au stil et usage de nostre France*, Lyon, 1642 (primera ed. 1575/6), págs. 437-38.

se convierte en un intento por parte de la autoridad de dar forma a una serie de actitudes informes o de obligar a las personas a prestarles atención. A este respecto, la *executio in effigie* es una confirmación simbólica. Ejemplifica el tipo de castigo que el delincuente habría recibido si estuviera vivo o presente, o incluso lo amplifica. No debe desconcertarnos, pues, que se ejecute la imagen de un difunto. No obstante, si consideramos el asunto desde el punto de vista de la percepción de estas formas de castigo, debemos atribuirle, además, un componente afectivo. Al estudiar ejemplos históricos, prestemos atención a los factores que deberán ser tenidos en cuenta cuando valoremos su eficacia.

Existe una práctica que todavía no hemos mencionado, pero que constituye un antecedente significativo de la ejecución pública de imágenes: la ejecución y quema de cadáveres de criminales y herejes ordenada por la autoridad civil y eclesiástica. Aunque es claramente anterior al florecimiento de la *executio in effigie*, perdura junto a esta última hasta bien avanzado el siglo XVIII e incluso después. Como si de ceremonias fúnebres se tratara, el cuerpo presente es reemplazado por imágenes y efigies, que reúnan los ya citados requisitos de parecido y presencia (y no sencillamente de sustitución). El castigo infligido a cadáveres se generalizó en el siglo XVI, recibió una atención privilegiada en tratados de criminología y se utilizó con frecuencia durante la Inquisición. Pero ya a finales de siglo, se expresaron algunas dudas acerca de su utilización, al principio aduciendo que los cadáveres no debían ser castigados (sino más bien ahorcados) y luego poniendo en entredicho la práctica en su conjunto⁴¹. El éxito del castigo y de la ejecución de imágenes no puede atribuirse por completo a la pérdida de vigencia de la práctica anterior, pero la relación entre ambas merece ser tenida en cuenta. En realidad, hasta el siglo XVII no encontramos un número considerable de ejemplos de *executio in effigie* para condenar el *crimen laesae majestatis*, la herejía y otros delitos menores, como por ejemplo los duelos.

Aunque Francisco I ya había instaurado la ejecución *par figure* en el derecho militar y Robert Etienne fue sometido a esta pena tras huir de Ginebra en 1551, fueron Luis XIII, Mazarino y Luis XIV los que generalizaron su uso. Existen muchos ejemplos procedentes de otras regiones europeas⁴². La práctica fue, al parecer, menos frecuente en el sur que en el norte de Europa, pero existen pruebas de la utilización de un retrato, «contemplado y reconocido por todos», en la ejecución póstuma de Marcantonio de' Dominis, el que fuera arzobispo de Spalato, que, tras convertirse al anglicanismo y abrazar de nuevo el catolicismo, fue juzgado por hereje durante el papado de Urbano VIII y falleció en 1624, antes de que finalizara el juicio⁴³. Brückner relata este y otros sucesos afines y observa que la quema de efigies de hombres ausentes (o difuntos) no constituye una *vera executio*, si nos atenemos a la terminología jurídica. Si el sospechoso se encontraba huido, la Inquisición carecía de autoridad legal para demostrar la acusación y, por consiguiente, para ejecutar la sentencia que se habría aplicado de haberse aportado las pruebas necesarias. La quema de efigies ordenada por el brazo secular de la Inquisición no debe equipararse, pues, con la aplicación de una sentencia, sino con un «espectáculo para el público».

Probablemente ésta sea la definición más acertada de este tipo de pena, pero no nos ayuda a comprender el porqué de su utilización. Debemos, para ello, examinar las aplicaciones legales y cuasi-legales, pero además aquellas que ilustran el paso de una práctica legal a una práctica de simulación. Los ejemplos recogidos en el norte de Europa son muy esclarecedores. En 1660, se erigieron en Dorset imágenes de Cromwell y de Bradshaw:

Los jueces preguntaron a las imágenes inanimadas si acatarían la resolución del tribunal; y a la vista de su silencio, fueron acusadas de alta traición por el asesinato de Carlos I. La multitud presente gritaba ¡justicia! ¡justicia!..., tras lo cual fueron condenadas a la horca instalada en un cadalso de cuarenta pies de altura⁴⁴.

Antes de que se subieran las imágenes al cadalso, la gente las atacó con picas, dagas, alabardas y otras armas, hasta destrozarlas.

Un año después en Copenhague, Kai Lykke fue declarado culpable de traición. Dado que se encontraba fuera del país, los jueces resolvieron una *executio in effigie* en toda regla, según la práctica marcada por la entonces refinada tradición francesa. Pero llevados por la ilusión fueron mucho más lejos. Modelaron una efigie de cera lo más parecida posible al original, dotada de una estructura móvil de madera, ataviada con una peluca y un atuendo completo, sin olvidar siquiera un par de guantes blancos. Transportaron la efigie desde la Torre Azul hasta el lugar de la ejecución, donde aguardaban cuatrocientos mosqueteros y doscientos jinetes. Colocaron la imagen de rodillas en la arena, le quitaron la corbata, le pusieron una venda sobre los ojos y el cabello, y la decapitaron. El ayudante del verdugo asió entonces la cabeza por el pelo. El cuerpo decapitado se arrastró por delante del palacio real, mientras que la cabeza y las manos se clavaron en la picota del mercado. Antes de enterrar la imagen debajo del cadalso, el verdugo conservó el torso durante varios días para mostrarlo al público, previo pago de una entrada⁴⁵.

Este episodio ilustra claramente la relación entre la deshonra y el afán de verosimilitud. Una vez más nos topamos con una imagen de cera, y la recreación ritual de una sentencia sobre un cuerpo que se considera realista, si no real, recuerda el horror compasivo y la indiferencia férrea que inspiran a menudo los museos de cera. Si este tipo de castigo se basa en la creencia colectiva en su fuerza disuasoria, no es difícil imaginar su eficacia cognoscitiva. Dos años después de la ejecución del cuerpo sustituto (la palabra alemana *Scheinleib* es más expresiva) de Kai Lykke, se desplegaron los mismos recursos de una forma incluso más espantosa, cuando el canciller Christian IV, Conde Cortiz Uhlfeldt, fue juzgado en rebeldía y condenado a muerte por Frederick III —«das nächste Schauspiel gleich perfektionierter Regie», es la expresión utilizada acertadamente por Brückner⁴⁶. Una vez cortadas la cabeza y las manos, se descuartizó el cuerpo para dejar al descubierto las entrañas de animal con las que habían

⁴¹ Cfr. Brückner, 1966, págs. 234-35.

⁴² *Ibid.*, págs. 246-49.

⁴³ *Ibid.*, pág. 290, con referencias a otras fuentes.

⁴⁴ *Ibid.*, págs. 294-95., donde cita a J. Döpler, *Theatrum poenarum suppliciorum et executionum criminalium oder Schauplatz derer Leibes und Lebens-Straffen*, Leipzig, 1697, 2, 629ss (vol. 1 publicado en 1693).

⁴⁵ Grøn, 1934, págs. 329-32.

⁴⁶ Brückner, 1966, pág. 304.

rellenado la imagen. La cabeza y las manos permanecieron clavadas en los muros de la casa consistorial durante sesenta y cinco años, hasta que en 1728 fueron destruidos por el gran incendio de Copenhague⁴⁷.

Si los casos de *executio in effigie* se limitaran al castigo y a la ejecución de representaciones tridimensionales, sería fácil explicar su uso y permanencia por simple derivación del castigo infligido a cuerpos vivos, primero, y a cadáveres de verdad, después. Su función de sustitutos proporcionaría una base sólida para su justificación. Pero el peso de las cuestiones cognoscitivas se modifica ante el uso de pinturas bidimensionales con esos mismos fines, como ocurría con la *pittura infamanti*. Unos pocos ejemplos ilustrarán este punto.

En 1673 el general francés Jean Barton de Montbas (yerno de Grotius) fue acusado en rebeldía de *crimen laesae majestatis*; en este caso se pintó un retrato de tamaño real con el nombre inscrito en diagonal en letras grandes. Apenas acababa de ser colocado cuando una banda de jóvenes lo apedrearon, no como si fuera un cuadro, dice la crónica, sino como si se tratara de un cuerpo de carne y hueso. No contentos con su acción, lo asieron con sus propias manos, lo destrozaron y cada uno de ellos conservó un pedazo del cuadro⁴⁸. ¿Era acaso un simple linchamiento o lanzamiento de bolas de nieve como el que los niños dirigen a los muñecos de nieve? Tal vez sí. Pero precisamente éste es el tipo de respuesta que no debemos pasar por alto cuando examinamos el significado y el poder de la representación.

La pregunta que surge ahora de forma natural es: ¿en qué términos podemos hablar y hacer una valoración del proceso mental que siguen las personas cuando ejecutan o atacan la imagen de un enemigo, de un infiel? Es preceptivo referirse aquí al uso de imágenes en el contexto de la brujería y de otras prácticas mágicas. Es cierto que con frecuencia se hace hincapié en la necesidad de separar estos dos tipos de prácticas, y con razón. La práctica jurídica se encuentra formalmente institucionalizada; la otra, normalmente, no lo está. La primera empieza con manifestaciones socialmente controladas; la segunda es más idiosincrásica e individualizada o va ligada a un complejo proceso ritual más o menos formalizado. Pero si pensamos en términos de la descarga espontánea y personal de sentimientos de antipatía sobre las imágenes jurídicas, por lo demás bastante frecuente, es posible discernir una cierta continuidad analítica entre las formas institucionales y las personales; entre las toleradas, incluso fomentadas por la ley y las totalmente ilícitas. En el caso de las imágenes legales, poco sabemos de su supuesta eficacia; en el caso de *envoûtement* sí sabemos bastante. En la mayoría de las ocasiones, se reconoce haber alcanzado algún objetivo específico. Si hubiéramos preguntado a aquellos que apedreaban una imagen legal desfigurada qué esperaban conseguir con ello, habrían respondido con una actitud de desconcierto o de confusión; en los casos de *envoûtement*, habrían contestado con absoluta claridad.

⁴⁷ Grøn, 1934, págs. 332-33. En ese siglo los modeladores de cera siguieron fabricando cabezas y manos (por no mencionar el florecimiento de modelos anatómicos de cera). Pero también cabe recordar aquí que, desde el siglo xv en adelante, en los Países Bajos se representaba a las personas declaradas culpables de determinados delitos, de violencia física por ejemplo, en figuras con las extremidades de metal, incluso de oro, que se exponían públicamente como recuerdo condenatorio de su delito. La obra fundamental al respecto es J. B. Cannacht, *Bijdragen tot de kennis van het Oude Strafrecht in Vlaenderen*, tercera ed. ampliada, Gantes, 1835.

⁴⁸ Brückner, 1966, págs. 306-7 con textos.

En el gran compendio de la vida política y judicial de mitad del siglo xii, el *Policraticus*, Juan de Salisbury definió a los practicantes del *envoûtement* como personas «que con vistas a manipular la mente y el cuerpo de otras personas, construyen efigies con un material frágil, como la cera o el barro, que representan a aquellos que desean atacar (*eorum quos pervertere nituntur*)»⁴⁹. Lo directo de esta definición habría complacido a todos aquellos que practicaban lo que normalmente se denomina magia por imágenes. Se habría considerado una explicación bastante clara de la finalidad de crear una imagen y tratarla de una forma que repercutiera en la persona que supuestamente encarnaba. También es una formulación concisa del fenómeno que vamos a discutir seguidamente —excepto en un aspecto. Aunque normalmente se recurría a un «material frágil», se dan casos de utilización de sustancias más sólidas; y no podemos afirmar que Juan de Salisbury contemplara en su definición el dibujo y realización en arena de la imagen de la víctima —pero aun así, estos dos tipos de imágenes merecen ser incluidos en nuestra discusión.

La práctica del *envoûtement* ha sido durante mucho tiempo uno de los temas favoritos de los etnógrafos, antropólogos, folcloristas y de todos aquellos interesados en la magia y en la brujería. Comprendemos fácilmente el porqué. Esta práctica aparece ya en los inicios de la cultura occidental y ha perdurado hasta nuestros días, extendiéndose además por múltiples culturas⁵⁰. Todos los niños norteamericanos han oído hablar de ella, ya sea en cuentos ambientados en Nueva Inglaterra o en relatos apócrifos sobre la práctica del vudú en Haití. Al parecer, durante toda la historia, el ser humano ha construido imágenes de distintos materiales para después agujerearlas, pulverizarlas, mutilarlas y destruirlas, con objeto de perjudicar a la persona que representan o —con menos frecuencia— para obligarla a actuar de una determinada manera. Sería ocioso iniciar una enumeración de ejemplos probados; además Frazer utilizó este fenómeno como eje de su influyente ensayo sobre magia por simpatía. Encontramos también numerosas referencias en poetas clásicos y en muchos autores más recientes⁵¹. Ovidio describió la alegación de Hipsípila, según la cual Medea, al ser despreciada por la persona que amaba, utilizó esta práctica con el fin de darle muerte. En este caso se añaden dos de los motivos más comunes: «Maldice a hombres ausentes, construye efigies de cera y clava alfileres muy finos en el hígado del maldito»⁵². Acude de nuevo a nuestra memoria el caso del legendario Ku K'ai-chih. Enamorado de una chica del lugar, cuenta la historia, la pintó en la pared y atravesó su corazón con un clavo⁵³. Los ejemplos literarios y anecdóticos son infinitos, pero ¿qué ocurre con los ejemplos materiales y documentados?

⁴⁹ Ioannes Saresberiensis, *Policraticus sive de nugis curialium et vestigiis philosophorum*, lib. 1, cap. 12 (ed. C. C. I. Webb, Oxford, 1909, I, 51-52).

⁵⁰ Para una nota bibliográfica espléndida y muy amplia sobre el tema véase Kittredge, 1928, págs. 412-13, n. 4.

⁵¹ Para otra serie muy completa de referencias, desde Virgilio a Gerald of Wales, véase *ibid.*, pág. 75.

⁵² Ovidio, *Las Heroidas*, 6.91-92.

⁵³ Acker, 1974, pág. 43. Cfr. Kittredge, 1928, pág. 93, acerca de retratos de amantes infieles a los que se les saca los ojos.

Empecemos por la antigua práctica de la *defixio*. Se trata de una forma primitiva y relativamente rudimentaria. El nombre de la víctima se grababa en una tablilla de plomo, que acto seguido se enterraba acompañada de los correspondientes conjuros y ceremoniales. El nombre de esta práctica procede del latín *defigo* (en griego *katadō*), «Yo te maldigo», vocablo que a menudo se añadía a la inscripción. La finalidad de este acto consistía en perjudicar a alguien, maldiciendo o dañando ceremoniosamente un objeto que lo identificaba claramente. En ocasiones se invocaba, además, a los dioses del infierno, como se pone de manifiesto en muchas de las *defixionum tabellae* que se conservan; a veces se perforaban las tablillas con un clavo; otras se grababa incluso la imagen de la víctima y en ocasiones se enterraban imágenes de ésta junto con la tablilla⁵⁴. La identidad de la víctima quedaba así garantizada, máxime si se combinaban varias de estas prácticas.

Wünsch, en su ya clásico artículo de 1902, relata el descubrimiento que realizó de una imagen de plomo (de unos 6 cm. de altura) de un joven, procedente a su parecer de una tumba ática del siglo III a.C. La cabeza de la imagen parecía haber sido arrancada deliberada y violentamente. Aunque no es imposible que este hecho fuera debido al paso del tiempo, otras características de la imagen demostraban una similitud innegable con las tablillas de *defixio* (la mayoría de las cuales datan igualmente del siglo III). Las manos y los pies estaban doblados hacia atrás y atados con bandas de plomo, mientras que dos clavos de hierro atravesaban el cuerpo —uno a través del pecho y otro casi directamente en el ombligo (cfr. fig. 137)⁵⁵. Wünsch evocaba para sus lectores un milagro narrado por Sofronio en la vida de San Ciro y San Juan. La historia cuenta que Teófilo quedó súbita e inexplicablemente paralizado de pies y manos. Cuando recurrió a los santos, éstos le aconsejaron que realizara un viaje por mar. Siguiendo sus indicaciones, durante el viaje lanzaron una red al agua, con la cual recogieron una cesta que contenía una figura de bronce que guardaba un parecido asombroso con Teófilo. Las manos y los pies de la imagen estaban atravesados por clavos, y cuando éstos fueron retirados, las extremidades de Teófilo recuperaron su movilidad⁵⁶.

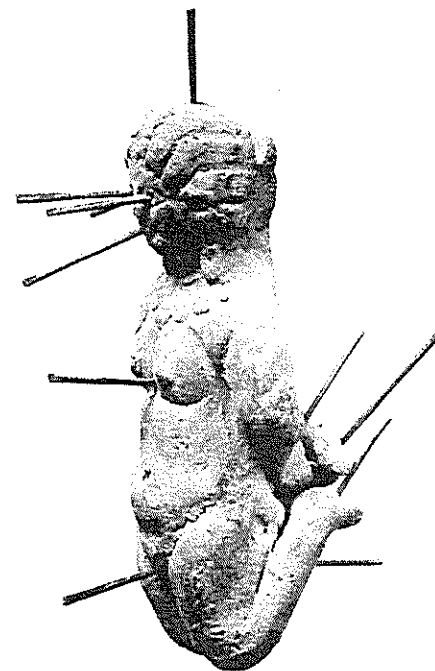
Se trata pues de un caso clásico de *envoûtement* y el hallazgo de Wünsch proporcionó una prueba material de sus características. En este rompecabezas de pruebas sólo faltaba uno de los elementos que, por lo general, se encuentran en estos casos: el bautismo o consagración ritual de la imagen. Podemos realizar una imagen de la persona a la que deseamos perjudicar y ponerla así a nuestra merced; si establecemos la identidad entre la imagen y la víctima, podemos manipular la primera de una forma que repercuta físicamente en la segunda. Pero para todo ello, es preciso ungir, bautizar, lanzar conjuros, invocar a los dioses, hechizar o llevar a cabo un rito determinado con el fin de desencadenar el proceso deseado.

En el caso de la estatuilla egipcia del siglo III o IV, conservada en el Louvre, que representa a una mujer atravesada por once alfileres (fig. 137), conocemos detalles sobre su uso gracias a la inscripción de la tablilla de plomo que originalmente se enterró con

⁵⁴ Audollent, 1904, págs. XLIX-LIII, LV-LVI y LXXVI-LXXVII; y WUNSCH, 1898, PÁGS. 6-13, 16, 20, 23ss, para figuras en tablillas.

⁵⁵ Wünsch, 1902, pág. 27.

⁵⁶ *Ibid.*, págs. 26-27, donde cita a Sofronio, *De Theophilo* (i.e., San Sofronio, SS. Cyri et Joannis miracula, 35, *De Theophilo qui a magia manibus et pedibus victus est*, en PG, 883, cols. 3541-48.



137. Estatuilla de mujer atravesada por alfileres (Egiptia, siglo III o IV). París, Musée du Louvre.

la imagen⁵⁷. Se trata de un hechizo de amor. Sarapammon, hijo de Area, invocó al espíritu de un difunto y a varios dioses del infierno para que lo ayudaran a conseguir el amor de Ptolemais, hija de Aias y de Orígenes. Invocó al espíritu para que volviera al mundo de los vivos y buscara a Ptolemais y le impidiera comer, beber, dormir y obtener cualquier otro placer, incluido el de amar, hasta que se enamorara de él⁵⁸. Esta práctica se ve corroborada por el descubrimiento de un papiro mágico, conservado en el Louvre, en el que se lee una receta para lograr el mismo fin; además, en el Cairo y en Colonia se conservan varias inscripciones similares a las de la tablilla de plomo⁵⁹.

Todos estos elementos, y muchos más, aparecen con profusión en los documentos, extraordinariamente numerosos, relacionados con la brujería fechados a partir del siglo XIV⁶⁰. Encontramos, en particular, muchísimas referencias a prácticas basadas en

⁵⁷ La figura procedía de Antinópolis y probablemente en un principio estuviera atravesada por más de once agujas; para más detalles, véase el artículo citado en la nota siguiente.

⁵⁸ S. Kambitsis, «Une nouvelle tablette magique d'Égypte. Musée du Louvre Inv. E. 2714-IIIe/IVe siècle», *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale*, 76 (1976), 213-23.

⁵⁹ Véase L. Preisendanz, *Papyri Graecae Magicae*, Leipzig, 1973, 12, n.º IV, y Kambitsis, 1976 (véase nota 60), pág. 216, para estos textos y otros.

⁶⁰ Consideremos por ejemplo, las numerosas entradas del índice de Hansen, s.vv. *Zauberei* (*mī*)

imágenes en la primera mitad del siglo XIV. Recordemos que fue precisamente por aquel entonces cuando asistimos a la instauración y al florecimiento del uso de imágenes con fines jurídicos. La notable expansión de las pinturas y efigies en ese periodo es uno de los grandes fenómenos de la historia del arte que aún quedan por explorar. Tampoco se ha prestado la suficiente atención a los factores históricos que favorecieron dicha expansión. Resulta pues imposible ofrecer aquí una explicación más detallada, pero cabe destacar la importancia de dos acontecimientos, que sin duda no fueron estrictamente casuales. Los personajes que intervienen en ambos casos estaban por entonces en la cumbre de la fama.

En 1309, Felipe el Hermoso abrió el juicio contra Bonifacio VIII, seis años después de su muerte. La decimotercera de las veintinueve acusaciones dictadas contra él era realmente grave. Lo acusaban de idolatría, no únicamente por haber colocado estatuas suyas de plata en las iglesias, sino por haber erigido esculturas de mármol en lugares —por ejemplo, sobre las puertas de la ciudad— «donde en otros tiempos solía haber ídolos» (es decir, estatuas de la antigüedad pagana)⁶¹.

Parece probado que Bonifacio repartió una cantidad excesiva de imágenes suyas por lugares públicos⁶². En otros círculos este hecho se habría interpretado como un acto propio de un personaje conocido por su vanidad, orgullo y arrogancia, pero Felipe se sirvió con astucia de una sospecha de iconografía visual inspirada no sólo en escritos teológicos, sino también en la práctica civil. Apenas veinte años después, como ya hemos visto, el consistorio florentino prohibió que se pintaran en centros oficiales y en las puertas de la ciudad cuadros que no representaran a Cristo, a la Virgen, a la Iglesia, al rey de Francia o a Carlos de Anjou. De nuevo las imágenes pasaban a ser no simples *adiaphora*, sino reconstrucciones muy significativas de las personas que representaban; y el vínculo que unía la imagen al original era cada vez más fuerte.

El segundo ejemplo es más ilustrativo. Se refiere también al papa y a un famoso personaje público. En él existe también, de forma muy específica, una alegación de magia por imágenes. En 1320 Matteo y Galeazzo Visconti, como ocurriera con Luis de Baviera unos años después, fueron acusados de intento de asesinato en la persona de Juan XXII, en un juicio cuyo eco perduraría en la historia de esta suerte de fenómenos. Se les imputó la realización de una estatuilla de plata con los rasgos de la víctima y con su nombre inscrito en ella, y su posterior exposición a la intemperie durante setenta y dos noches⁶³. Y todo ello, en un periodo en que el *envoïtement* constituía la prueba más segura e ineludible de brujería. Precisamente en ese mismo año, Juan XXII hizo pública la segunda de sus dos bulas en las que daba indicaciones a los prelados so-

Bilder/Bleibilder/Wachsbilder (Atzmänner). Véase también en Kieckhefer, 1976, págs. 50-55 un buen estudio y selección de ejemplos.

⁶¹ C. Sommer, *Die Anklage der Idolatrie gegen der Papst Bonifaz VIII und seine Porträtstatuen*, Inaug. Diss., Freiburg im Breisgau, 1920, pág. 5.

⁶² *Ibid.*, págs. 60-62.

⁶³ K. Eubel, «Vom Zaubereienwesen anfangs des 14. Jahrhunderts», *Historisches Jahrbuch*, 18 (1897), 608-31, esp. págs. 609-25, para documentación; R. Michel «Le procès de Matteo et de Galeazzo Visconti», *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 29 (1909), esp. págs. 307-27; Kieckhefer (1976, pág. 52) observa asimismo que, antes de exponer la estatuilla «con genitales» a la intemperie, la incensaron durante nueve noches e inscribieron en ella no sólo el nombre de Juan, sino además los nombres y símbolos de los demonios del mal. El sobrino preferido de Juan había fallecido víctima de los poderes mágicos de las imágenes de cera (Kieckhefer, 1976, pág. 53 y nota 28).

bre el modo de responder a la creciente ola de herejía y brujería; y como consecuencia de ello salen a la luz la mayoría de las pruebas de magia por imágenes que tenemos. Diecisiete años más tarde, Benedicto XII tuvo que examinar otras alegaciones, según las cuales algunos miembros del clero y seglares de la diócesis de Béziers habían atentado contra la vida de Juan XXII a través de «unas imágenes de cera bautizadas»⁶⁴.

Aunque los Inquisidores del sur de Francia ya habían recibido en 1270 órdenes de asegurarse de que los acusados de idolatría o brujería no habían recurrido a imágenes ni objetos bautizados, como monedas⁶⁵, unos cincuenta años después encontramos uno de los relatos más completos de una abjuración de un crimen de esta índole en Toulouse:

Yo... abjuro plenamente de todos los errores y herejías... y particular y expresamente abjuro del bautismo de imágenes y otras cosas irracionales... Abjuro igualmente del arte y del oficio de construir imágenes de plomo, o de cera, o —en honor a la verdad— de cualquier otro material⁶⁶.

Los sacerdotes culpables de este delito eran sometidos a una forma especial de degradación pública, que servía de castigo disuasorio «in detestationem factionis ymaginum»⁶⁷.

La práctica del *envoïtement* se extendió por toda Europa occidental hasta bien finalizado el siglo XVII. Muchas de las acusaciones fueron sin duda pura invención (la imputación del descubrimiento de una imagen de cera en casa de un sospechoso de brujería le valía una condena inapelable) y los motivos por los que se fabricaban estas fáciles acusaciones no faltan. No obstante, dado que se creía realmente que las imágenes producían los efectos descritos en las actas de los juicios, debemos prestar atención a lo que se dice que sucedió en cada caso.

El ejemplo fiable más antiguo de Inglaterra data de 1324-25. En noviembre de 1324, Master John de Nottingham, un nigromante de Coventry, fue acusado junto con veintisiete de sus clientes de haber construido siete figuras de cera del rey y otros cortesanos, contra los cuales esas veintisiete personas albergaban una serie de rencores. Con objeto de probar la eficacia de las imágenes, eligieron al azar a un cortesano, Richard de Sowe. El nigromante fabricó una imagen a su semejanza y le clavó un alfiler de plomo en la frente. Inmediatamente, Sowe enloqueció y falleció a los tres días⁶⁸.

Las historias de este tipo abundan y no sólo en Inglaterra. Imágenes construidas con cera y plomo; alfileres clavados en ellas; imágenes pulverizadas o enterradas. Pero la cera no era el único material utilizado. Otras imágenes se dibujaban en lienzos, en pergaminos o en papel, o se grababan o tallaban en madera. Algunas se coloreaban, se cocían o se dejaban para que se pudrieran.

Pero sería erróneo creer que este tipo de iconografía sólo se utilizaba para causar

⁶⁴ Hansen, 1901, doc. 19, pág. 11.

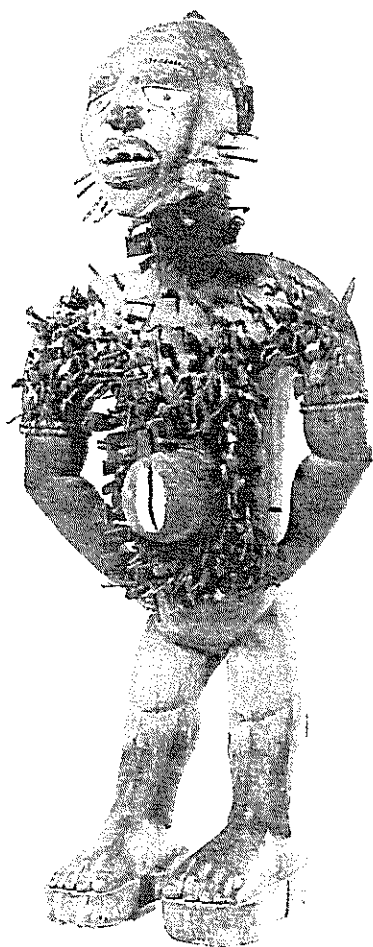
⁶⁵ *Ibid.*, doc. 3, págs. 42-44.

⁶⁶ *Ibid.*, doc. 5, pág. 49.

⁶⁷ *Ibid.*, pág. 51.

⁶⁸ Numerosas pruebas en *ibid.*, págs. 91-93 y en el capítulo 3 en general. Véase también C. L. Ewen, *Witchcraft and Demonism: A Concise Account Derived from Sworn Depositions and Confessions Obtained in the Courts of England* (1933). Todas estas pruebas pueden ampliarse fácilmente.

daño a terceros. De ser así, nuestra teoría sobre la eficacia imputada a las imágenes se vería minada por lo convencional del motivo y del efecto. En realidad existen otras aplicaciones que ilustran con mayor claridad la supuesta eficacia de las imágenes. Consideremos por ejemplo la minuciosa investigación ordenada por Benedicto XII, basada en alegaciones de prácticas de magia en la diócesis de Mirepoix. Algunos clérigos y monjes del monasterio cisterciense de Boulbonne poseían al parecer una imagen de cera para que les ayudara a localizar y a «extraer» un tesoro escondido. No se especifica qué aspecto tenía la imagen, pero más datos salieron a la luz como resultado de la in-



138. Figura de clavo de Zaire (*n'kondi*) (madera con tornillos, clavos, conchitas de cauri y otros materiales). Detroit, Institute of Arts, Founders Society Purchase, Eleanor Clay Fund por African Art.

vestigación del abad Durandus. La imagen fue llevada al monasterio y colocada sobre el altar en la capilla de Santa Catalina. Allí pasó inadvertida durante varios días, incluso durante la celebración de la misa. Para muchos eso bastaría para «consagrar» la imagen, pero fue trasladada de nuevo a casa de un tal Pierre Garaud, que preguntó si había sido bautizada. Tras recibir una respuesta negativa, uno de los miembros del grupo clavó nueve alfileres en la imagen; se sacó entonces un libro «en el que estaba escrita la forma tradicional del sacramento del bautismo»⁶⁹.

No queda del todo claro en qué forma ayudaría esto a encontrar el tesoro oculto, pero parece que en casos similares el *envoûtement* activaba en cierta manera la imagen en beneficio del grupo involucrado en el acto. La creencia de que una imagen podía ser «activada» se encontraba muy extendida fuera de Europa, como muy bien saben los antropólogos. En el caso de los denominados fetiches de clavos del bajo Zaire, por ejemplo (fig. 138), el objeto no se utiliza únicamente en procedimientos judiciales, sino que puede prestar servicios especiales que se desencadenan pinchándolo con un clavo⁷⁰. Esto es exactamente lo contrario de lo que ocurre cuando se extraen objetos punzantes o se deshacen las ataduras de imágenes maléficas.

Otra alegación relativamente común contra los acusados de brujería revela otro aspecto del potencial de las imágenes utilizadas en prácticas de *envoûtement*: la utilización de las imágenes como medio de seducción. Como ocurre en la mayoría de casos similares, las mujeres fueron las autoras por excelencia de esta práctica, aunque no siempre. Veamos dos documentos ilustrativos al respecto.

En 1375, Monna Caterina di Agostino, «una mujer cuya vida, condición y reputación estaban marcadas por la maldad», fue condenada por un tribunal florentino, tras ser acusada por Vieri di Michele Rondinelli:

Motivada por un espíritu diabólico, Caterina cometió numerosos y variados actos de brujería y magia. Invocó asimismo a los demonios para que las almas castas de los hombres, en particular el alma de Paolo di Michele Rondinelli, de la parroquia de San Lorenzo de Florencia, hombre honesto y honorable, participaran con ella en actos libidinosos. Con el fin de atraer a Paolo, de convertirlo en persona incapaz y sonsacar le dinero, Caterina colocó una figura de cera de un hombre... en una de las camas de su casa hasta la que condujo a Paolo... En esa figura había clavado previamente varios alfileres de hierro. Y en esa cama, hasta la que llegó Paolo víctima de diversos embrujos y sortilegios, así como otros actos y conjuros, la poseyó en varias ocasiones. Como consecuencia, Paolo —hombre serio y honesto de 45 años de edad— se desvió y sigue desviándose de todos los senderos del bien, abandonó esposa, hijos y trabajo, y todos sus asuntos por esta malvada mujer llamada Caterina⁷¹.

He aquí un ejemplo de libro, en el que simpatizamos totalmente con la mujer, condenada (en rebeldía, ya que afortunadamente había huido) a ser quemada en la ho-

⁶⁹ Hansen, 1901, doc. 22, págs. 14-15.

⁷⁰ Pero el clavo puede utilizarse para dañar al espíritu que supuestamente habita en el «fetiche». Véanse también los ejemplos de W. Muensterberger, «Roots of Primitive Art», en *Anthropology and Art: Readings in Cross Cultural Aesthetics*, ed. C. M. Otten, Garden City, 1971, págs. 115-18.

⁷¹ Ed. G. Brucker, *The Society of Renaissance Florence: A Documentary Study*, Nueva York, 1971, pág. 260. Texto en Archivo di Stato Firenze, *Atti del Esecutore*, 751, fols. 25 r-26 r, 5 de noviembre de 1375.

guera. Este caso, como otros muchos, es claramente un montaje, sobre todo si nos atenemos a la última parte del documento, donde Caterina es acusada por haber recibido regalos de Paolo, por haber desgraciado a la familia y por el «desorden, tumulto y escándalo» que surgió entre los familiares de Paolo⁷². Pero a nosotros no nos incumbe comprobar la veracidad de las pruebas, sino considerar el papel de las imágenes en testimonios como éste.

Otros muchos casos confirman este cometido de las imágenes. En 1472 se leyó ante el tribunal de Courtrai un alegato relativo a un tipo de imagen algo inusual, aunque no sin precedentes:

Un sacerdote [de Tournai] deseaba seducir a una joven. Para conseguir su propósito, bautizó una imagen pintada con tiza en una baldosa, según las formalidades del bautismo y la roció con agua bendita mientras pronunciaba el nombre de la muchacha. Luego bautizó de forma similar una imagen de cera y, a continuación, profirió una serie de conjuros e invocaciones a los demonios, pronunciando nombres desconocidos, que había escrito en una hoja de papel. Estos nombres figuraban en algún libro y los había extraído y copiado él mismo en un pedazo de papel⁷³.

Un cómplice, de nombre Egidius, fue también acusado, por haber asesorado al sacerdote en lo referente al bautismo de las imágenes, así como a su realización y consagración, basándose en lo prescrito en algunos libros que trataban supuestamente sobre las *dampnatas scientias*. El caso es prácticamente idéntico al de Sarapammon de Antinópolis.

La mayoría de estos ejemplos de magia por imágenes y de imágenes infamantes datan del siglo xiv. En este periodo, en efecto, especialmente Europa central e Italia asistieron a la expansión del uso de imágenes en general, pero no olvidemos que la edad de oro de las *executiones in effigie*, en particular en el norte y oeste de Europa, corresponde a los siglos xvi y xvii. La mayoría de los juicios por brujería a través de imágenes, por su parte, se sitúan desde finales del siglo xvi hasta finales del xvii. Ciertamente es que en todas esas épocas, la condición atribuida a la imagen era objeto de una batalla muy peculiar. En el siglo xiv cristalizó la crítica contra el uso generalizado de imágenes en iglesias y lugares públicos; en los siglos xvi y xvii la crítica desembocó en iconoclasia. No debe extrañarnos, pues, que el uso degradante e ilícito alcanzara tales dimensiones y se detectara e hiciera constar con tal esmero. No obstante, los periodos que he decidido estudiar sólo encuadran y facilitan la exposición de unas prácticas analíticas que se extienden más allá de los límites marcados por los ejemplos aquí expuestos. ¿Cuáles son, pues, los términos que sirven para explicar el poder que tienen supuestamente las imágenes de afectar a las personas que representan, ya sea perjudicándolas física o moralmente?

⁷² *Ibid.*, pág. 261. Cfr. también la historia de Ku K'ai-chi'h ya mencionada, y Kris y Kurz, 1979, págs. 73-74.

⁷³ Ed. P. Fredericq, *Corpus Documentorum Inquisitionis Haereticae Pravitatis Neerlandicae*, Gantes y La Haya, 1889, 1, n.º 351, 428-29. Para ejemplos antiguos de *envoûtement* destinados a ganarse el corazón de una mujer, véase Clerc, 1915, pág. 78.

Las discusiones acerca del uso de imágenes en el mundo de la brujería se han basado, muy a menudo, en referencias a la aplicación jurídica de imágenes con fines de deshonra y degradación. Una vez más, Wolfgang Brückner es la persona que más ha insistido en la distinción fundamental entre las diferentes vertientes de dichos usos. En el centro, en «el nervio más íntimo» de las prácticas de mutilación y ejecución de imágenes jurídicas, sitúa el «momento difamatorio»⁷⁴. Acentúa la importancia de este momento, en detrimento de explicaciones por medios mágicos. Las prácticas no pueden contemplarse, insiste, como «la racionalización posterior de antiguos deseos mágicos y anhelos primitivos»; tampoco debe establecerse comparación alguna con el *envoûtement*. Según el autor, «la eficacia de la magia no procede del carácter representativo de las imágenes, sino que depende de otros muchos elementos de un sistema de magia tradicional»⁷⁵.

Tal vez todo eso sea cierto y, sin lugar a dudas, es muy significativo que los casos más eficaces de *envoûtement* vayan ligados a la actividad de un brujo, un nigromante o cualquier otra persona que supuesta o reputadamente sea un mago. Pero evocar conceptos o estructuras de magia no nos ayudará a explicar por qué estas imágenes dan supuestamente el resultado deseado... y a menudo lo dan. Brückner criticó acertadamente a Schlosser por incluir las imágenes infamantes florentinas en la categoría de imágenes que producen efectos a distancia (*fernwirkksam gedachten Bildnisse* es la explícita frase alemana), ya que su uso se basaba en la impugnación, sumamente específica, de la condición jurídica de la persona representada, y no en el deseo de provocar un perjuicio a distancia⁷⁶. Podemos admitir que así fuera, pero no podemos obviar la creencia que se esconde detrás de todos los fenómenos descritos; a saber, que utilizar una imagen de una determinada manera puede repercutir de un modo u otro en la persona que representa. Desde hace mucho tiempo se reconoce la enorme dificultad de explicar esta suposición y esta creencia.

Cuando en 1928 Kittredge llevó a cabo su completa compilación de material en *Witchcraft in Old and New England*, estaba en condiciones de iniciar el capítulo titulado «Image Magic and the Like» de la siguiente forma magistral y majestuosa:

Ninguna rama de la brujería ofrece muestras de continuidad más convincentes que la magia por imágenes, denominada técnicamente *invultuacio* o *envoûtement*. Desde épocas remotas de la historia de Egipto, Asiria, Babilonia y la India, desde el tiempo y el espacio clásicos, desde la Edad Media, y así hasta nuestros días, la práctica de la magia por imágenes ha prevalecido y todavía se mantiene viva en todo el mundo, en comunidades salvajes y civilizadas. *Depende por supuesto de la doctrina de la simpatía*⁷⁷.

Incluso cuando Wunsch escribía el tan citado artículo acerca del descubrimiento de la estatuilla, que aportó una prueba muy valiosa del *envoûtement*, la noción de simpatía podía darse por sentada: «Innumerables son las personas que retienen la noción

⁷⁴ Brückner, 1966, pág. 309.

⁷⁵ *Ibid.*, pág. 315.

⁷⁶ *Ibid.*, págs. 188-89.

⁷⁷ Kittredge, 1928, pág. 73. La cursiva es mía.

procedente de una cultura primitiva, por la cual la representación de un hombre cuyo nombre se ha otorgado a una imagen está ligada al prototipo [*originale*] mediante un vínculo de simpatía transmitido por el misterioso poder del nombre que tienen en común»⁷⁸. Pero ¿qué nos aporta (dejando de lado la invocación de poderes «misteriosos» y estados «primitivos») esta noción hipostática de simpatía que se acepta sin mayores reservas? Por supuesto, se impone algún tipo de explicación acerca de la eficacia hipotética de todas esas imágenes, pero como parece desprenderse de estas dos citas, la explicación se evita recurriendo a la totalmente inexplicada noción de simpatía.

Esta noción fue enunciada con especial énfasis en el capítulo de Frazer sobre la magia por simpatía, al principio de la obra *La rama dorada*. Empezaba diciendo lo siguiente:

Si analizamos los principios del pensamiento en los que se inspira la magia, distinguiremos probablemente dos tipos: en primer lugar, que cosas semejantes tienen consecuencias semejantes o que un efecto se asemeja a su causa; y en segundo lugar, que las cosas que han estado en contacto siguen influyendo una en otra, a distancia, una vez que se haya interrumpido el contacto físico. El primer principio puede denominarse Ley de la semejanza y el segundo Ley del contacto o del contagio. Del primero de estos principios, a saber, la Ley de la semejanza, el mago infiere que es capaz de producir cualquier efecto que desee con sólo imitarlo⁷⁹.

Esta «ley» es la que obviamente tiene especial relevancia en el tratamiento de las imágenes discutidas en este capítulo. «Los hechizos basados en la Ley de la semejanza pueden denominarse magia homeopática o imitadora», observa Frazer, y a continuación se adentra en sus eminentes páginas de ilustraciones específicas con la siguiente introducción:

Tal vez la aplicación más corriente del principio por el cual cosas semejantes tienen consecuencias semejantes es el deseo, demostrado por muchas personas de diferentes épocas, de lastimar o destruir a un enemigo, lastimando o destruyendo una imagen suya, con la convicción de que, del mismo modo que sufre la imagen, sufre el hombre, y de que cuando ésta perezca, también él morirá⁸⁰.

No merece la pena recordar que la seguridad apodíctica con la que Frazer se pronuncia sobre «los principios del pensamiento en los que se inspira la magia» no puede reproducirse. No es de extrañar que su ensayo sobre los principios de la magia en general haya sido superado desde entonces por otros muchos análisis, en particular el llevado a cabo por Marcel Mauss. Pero la idea de simpatía no se ha abandonado completamente y los «principios del pensamiento» en los que Frazer fundaba la magia parecen contar con una base empírica aceptable, aunque no debamos elevarlos al rango de «leyes» ni aceptar la existencia exclusiva de dos principios. Ciertamente es que empieza con una hipótesis del concepto hipostático de magia, pero no cae en la osadía de afirmar que las imágenes del tipo que hemos examinado funcionan, sencillamente, por magia. La

sutil discusión que sigue a la introducción merece toda nuestra atención, puesto que plantea con inteligencia el problema de la explicación, y ayuda a resolverlo.

Frazer reconoce que «el mago primitivo sólo sabe de magia desde un punto de vista práctico; nunca analiza los procesos mentales subyacentes, nunca reflexiona sobre los principios abstractos que intervienen en sus acciones»; pero la necesidad apremiante de explicar obliga a Frazer a seguir adelante: «El estudiante de filosofía... es quien debe discernir la ciencia espuria que se esconde tras el arte bastardo»⁸¹.

El marco de referencia no podría haber sido perfilado con mayor claridad. Tal vez no estemos de acuerdo con él, pero sabemos que es imposible abandonar el análisis sencillamente porque las personas que fabricaron las imágenes y confiaron en que funcionarían, y vieron cómo de hecho lo hacían, jamás —o en muy raras ocasiones— articularan los principios abstractos que rodeaban sus acciones. Por supuesto, no sólo los personajes primitivos y los magos pecan de tal «inarticulación»; ni nosotros nos dejamos llevar únicamente por el afán de mostrarnos filosóficos. Nos enfrentamos a un conjunto considerable de pruebas acerca de la manipulación de imágenes que, en un sentido u otro, es sin duda eficaz. Hemos decidido que su eficacia no procede de la magia; ¿cómo describir, pues, su funcionamiento? No puede tratarse simplemente de una cuestión de expresar en palabras lo que dejaron sin articular aquellos que participaron directamente en las prácticas. Es más bien un intento de establecer los términos adecuados, evitando en la medida de lo posible postulados apriorísticos, y de definir la relación entre las imágenes y las personas que intervienen en el desarrollo de los fenómenos que hemos mencionado hasta ahora.

Frazer no se contentó con explicaciones basadas en la no analizada noción de magia y recurrió a lo que para él constituye, una vez más, un proceso fundamental:

Si mi análisis de la lógica del mago es correcto, sus dos grandes principios resultan ser sencillamente dos aplicaciones incorrectas de la asociación de ideas. La magia homeopática se basa en la asociación de ideas por semejanza; la magia por contagio se basa en la asociación de ideas por contigüidad. La magia homeopática cae en el error de suponer que las cosas que se parecen son lo mismo; la magia por contagio cae en el error de suponer que las cosas que una vez han estado en contacto siempre se mantienen en contacto. Pero en la práctica encontramos a menudo una combinación de ambas categorías⁸².

¡Con esta zancada firme Frazer va superando los obstáculos del camino! ¡Qué fácil parece identificar estos «errores»! Ahora comprendemos por qué habló de «la ciencia espuria que se esconde tras el arte bastardo». Su aplicación se basaba «meramente» en inducciones erróneas de la asociación de ideas.

Pero ¿constituye la asociación de ideas una base suficiente para explicar la supuesta eficacia de las imágenes utilizadas en contextos jurídicos y de brujería? ¿Acaso no es sencillamente una racionalización propia de un estudiante de filosofía acerca de lo que para él son simples creencias primitivas? La descripción intelectualista en términos de errores —podríamos hablar de un único y enorme error— exige una respuesta afir-

⁷⁸ Wunsch, 1902, págs. 27-28.

⁷⁹ Frazer, 1913, I, 52. Hay edición española del F.C.E.

⁸⁰ *Ibid.*, pág. 55.

⁸¹ *Ibid.*, pág. 53.

⁸² *Ibid.*

mativa. Veamos si podemos mostrarnos más precisos, tomando los casos observados en Occidente presentados en este capítulo como ayuda para completar la serie de ejemplos expuestos por Frazer.

Debemos tratar de razonar sin aludir a las nociones de simpatía ni de operaciones mágicas, sin reducir la imagen operativa a su condición de símbolo, sin recurrir a ningún tipo de teoría de identificación y sin sugerir que la creencia en la eficacia de las imágenes se basa en un error epistemológico. Nuestros ejemplos —tanto las imágenes de difamación como las utilizadas en brujería—, así como los «primitivos» o «tradicionales» citados por Frazer y por otros, sugieren un modo de análisis y un conjunto de conclusiones cuya base cognoscitiva parece más admisible que cualquiera de las explicaciones apriorísticas ofrecidas hasta el momento.

VI

Cuando se difama, mancilla o insulta una imagen infamante, cuando se quema o se entierra una imagen de cera o de barro, o se clavan alfileres en ella, la víctima sufre o se supone que sufre. Hasta aquí todo está claro. Si decimos que sufre debido a la relación de simpatía entre el signo y el significante, debemos admitir que la operación se efectúa por magia, que la imagen es capaz de surtir efecto a distancia. Pero las pruebas no demuestran claramente que éste fuera el poder atribuido a las imágenes. Por lo general se pensaba que el resultado era prácticamente instantáneo. Por supuesto no siempre creemos que la persona representada se encuentre presente ya que puede existir una clara diferencia estética. Pero en el caso de las imágenes abordadas en este capítulo, los procedimientos de fabricación y acción se basan indudablemente en el esfuerzo por asegurar la presencia y la vida. Por esta razón, el modo de fabricación de la imagen es fundamental y no se limita a una cuestión puramente de simbolismo.

En un importante ataque a las dos formas de magia por simpatía de Frazer —homeopática y por contagio—, John Skorupski aduce que la eficacia de las imágenes depende sencillamente de su relación simbólica con lo que representan. A este respecto, su punto de vista coincide con el de Nelson Goodman acerca del parecido. Aun admitiendo que parece esencial que la imagen sea una imagen del enemigo, Skorupski continúa diciendo:

lo que realmente importa es la relación simbólica entre la imagen y la persona, y el parecido sólo influye en la medida en que clarifica la función del símbolo: hacer que el objetivo esté presente y pueda actuarse sobre él. Dado que suponemos que la eficacia del rito depende del parecido, ¿por qué no tendría dicho rito el mismo efecto en todas las personas a las que se asemeja la efigie (este tipo de imágenes mágicas normalmente son muy esquemáticas)?⁸³

Entre paréntesis digamos que la respuesta a la pregunta de Skorupski no plantea ninguna dificultad: el rito no afecta a otras personas con las que la efigie guarda un cierto parecido, precisamente porque no existe posibilidad alguna de que se parezca a

ninguna otra persona. En todos los casos, se adoptan medidas más o menos complejas para garantizar que la imagen represente exclusivamente a la víctima. Esto explica igualmente por qué las imágenes siempre llevan un nombre o un apodo. Pero este hecho no bastaría para corroborar el siguiente paso de la argumentación de Skorupski, donde defiende que «aunque puede existir una cierta congruencia subyacente que relacione el objeto mágico con el objeto real, no es indispensable: lo único fundamental es que se considere el primero como representante del segundo»⁸⁴. Esta afirmación se desmorona totalmente ante el continuo esfuerzo mostrado por asegurar que la imagen representa realmente a la víctima y no constituye un simple símbolo.

Nada hallamos en los numerosos ejemplos de imágenes difamatorias o de las utilizadas en brujería que corrobore estas opiniones, que Skorupski se encarga de ampliar de la siguiente manera:

Aunque un símbolo pueda poseer en ocasiones una cierta congruencia natural a adaptarse al objeto que representa, esta característica no es inherente a su condición semántica de símbolo: lo esencial es sencillamente que se tome como representativo de un objeto... Un objeto puede elegirse como símbolo de otro por distintas razones... pero también es cierto que no es indispensable que exista una razón de congruencia que vincule el símbolo con su objeto⁸⁵.

Todas las pruebas demuestran lo contrario. Puede aducirse, por supuesto, que todo depende del significado de «congruencia»: ¿Con quién?, cabría preguntarse. En cualquier caso, no parece claro el sentido del calificativo «natural» aplicado a la «congruencia», pero si podemos extraer alguna conclusión de todos los ejemplos que hemos mencionado, es que la congruencia, y a menudo la congruencia antropomórfica, es exactamente la inherente a la condición semántica de las imágenes eficaces que incluimos en el título del presente capítulo.

La semejanza que entra en juego tampoco es «completamente convencional» como argumentaba Marcel Mauss:

Lo único que tienen en común la imagen y la víctima es la convención asociada a ambas. La imagen, el muñeco o el dibujo, es una representación muy esquemática, un ideograma bastante imperfecto. Cualquier parecido es puramente teórico o abstracto⁸⁶.

Una vez más el teórico se ve desorientado por el postulado de esquematización expresado sin reservas. ¿Qué significa una imagen «esquemática»? ¿El modo de representación nos parece «esquemático» o acaso se utilizan elementos esquemáticos para representar los rasgos de la imagen? La utilización de dichos elementos esquemáticos parece evidente, pero el argumento de Mauss —y *mutatis mutandis* el de Skorupski— implica la existencia de una esquematización subjetiva en el primer sentido. Son convencionales porque se emplean elementos convencionales para personalizar las repre-

⁸⁴ *Ibid.*, pág. 139. El punto de vista es de nuevo idéntico a la noción general de similitud de Nelson Goodman.

⁸⁵ Skorupski, 1976, pág. 139.

⁸⁶ Mauss, 1972, pág. 68.

⁸³ Skorupski, 1976, pág. 138.

sentaciones, y no sencillamente en el sentido de Mauss, porque cualquier parecido sea puramente teórico o abstracto, ni en el sentido de Skorupski, según el cual su condición es la de símbolos convencionales. En realidad, todos los individuos o grupos que crean imágenes se esfuerzan por evitar la esquematización —por muy poco ideográfico que pueda parecerlos. La imagen se particulariza de formas estratégicas, aun cuando si en algunos casos el modo de particularización y personalización pueda calificarse de esquemático. Para que la imagen se parezca a la persona que representa, debemos individualizarla, asegurándonos así de que no se produce una uniformización a través de la esquematización. Se suprime por este medio la posibilidad de que se confunda con otra persona. En pocas palabras, tachar a cualquiera de las imágenes que hemos estudiado de símbolos convencionales sería hacer caso omiso del sumo cuidado que los creadores ponen en el aspecto de las mismas.

Cuando vemos la imagen semejante, la sustituimos mentalmente por el prototipo real que representa, a menos que (como ya he apuntado) se imponga una diferenciación estética por motivos de atención o abstracción. Esta tendencia a la sustitución no dimana de ningún proceso mágico. Forma parte del proceso cognoscitivo y es la raíz de la creencia en la eficacia de las imágenes «mágicas». Los creadores de imágenes mágicas son conscientes de esta tendencia a la abstracción y a la diferenciación, y por ello fomentan la sustitución y están dispuestos a sacar partido de la diferenciación. No sólo utilizan cabello y uñas de seres vivos, sino que a menudo insisten en que las imágenes se fabriquen de acuerdo con reglas muy específicas, para que funcionen correctamente, o que se empleen determinados materiales para obtener mejores resultados.

No se trata únicamente de una cuestión de uso convencional de ritos adecuados; interviene, además, nuestro conocimiento empírico sobre el comportamiento de las cosas. No es necesario recurrir al concepto de magia para explicar la eficacia de imágenes construidas según las normas. No nos interesan las concepciones a priori sobre el funcionamiento de las cosas, sino aquellas que podamos experimentar directamente; y un poco de imaginación basta para encontrar la clave de la eficacia de las imágenes difamatorias y otras imágenes «mágicas». Debemos embarcarnos, por decirlo así, en una aventura fenomenológica en busca de los parámetros sociales del conocimiento. Debemos hacer las cosas correctamente para que funcionen correctamente. Si el modelo en el que basamos nuestras reproducciones funciona, la reproducción debe efectuarse de acuerdo con una serie de reglas. Así como la reproducción de una máquina funcionará si la reproducimos correctamente y con las medidas exactas, también la imagen, copia exacta del original, funcionará correctamente, a una escala similar aunque a veces algo reducida o atenuada. No es necesario ya recurrir a explicaciones «mágicas». Por las mismas razones, podemos dar vida a reproducciones de seres vivos, siempre y cuando cumplamos los requisitos necesarios y procedamos a un acto —de consagración o bautismo, por ejemplo— que transmita dicha vida.

Por consiguiente, cuando poseemos una imagen de un ser vivo, poseemos también al ser vivo y podemos influir en su comportamiento de la forma que deseamos. Si queremos que se vean afectadas determinadas zonas de su cuerpo, debemos asegurarnos de intervenir en la zona adecuada, tal como expresan claramente todos los documentos acerca del uso de imágenes por parte de brujos y hechiceros. La imagen no surtirá efecto alguno si no se identifica específicamente con la víctima, en cuyo caso será imposible poseer a un tercero. Pero no podemos hablar de la imagen como de un simple sím-

bolo de esa tercera persona. Se convierte en esa persona, aunque sea de una forma temporal o efímera. En virtud de este hecho, las imágenes «actúan a distancia» y producen los efectos deseados.

No podemos exigir una explicación basada en vínculos simbólicos ni en la resonancia evocadora de los símbolos, como se ha sugerido recientemente. Tal vez pudiera afirmarse que lo único que consiguen las imágenes mágicas es crear círculos de evocación cada vez más amplios que facilitan la impugnación de algunos de los componentes evocados. Este razonamiento no contempla el efecto de sustitución entre reproducción y prototipo.

La disertación de Skorupski sobre magia se basa en dos principios. Afirma (1) que gran parte de la magia se asienta en consideraciones de simbolismo y (2) que su «lógica última» es la de la identificación. Pero estas explicaciones, como él mismo reconoce plenamente, sólo pueden mantenerse desde lo que él denomina punto de vista intelectualista: sólo si contemplamos los fenómenos «mágicos» desde una perspectiva externa a la conciencia socialmente compartida, dentro de la cual desempeñan un papel reconocido, estaremos en condiciones de evaluar la noción de la identidad real entre el símbolo y el objeto simbolizado que, según él, «se opone a la estructura categórica, en el interior de la cual interpretamos (por lo menos oficialmente) el mundo»⁸⁷.

En esta cláusula restrictiva —«por lo menos oficialmente»— reside el *quid* de la cuestión. «Oficialmente», tal vez ahora podamos, por supuesto, identificar la fusión de los elementos combinados en la identificación, pero cognoscitivamente no podemos: la fusión precede a la suspensión analítica. Aquí no interviene para nada la magia. Skorupski admite, finalmente, que la «identificación simbólica ya no se considera como una mera identidad convencional: el símbolo, en cierto sentido, es la identidad convencional o participa en ella»⁸⁸. Pero si hablamos de identidad en estos términos ¿qué necesidad tenemos de la noción de imagen o de objeto en tanto que símbolo? «Símbolo» implica polaridad y, como hemos visto, la polaridad desaparece en el caso de las imágenes eficaces. La identificación en sí misma depende de la hipótesis de polaridad y por eso es igualmente posible calificar esta noción o admitir que, en el proceso de identificación, la imagen o el objeto pierde instantáneamente su calidad simbólica. Pero el elaborado argumento de Skorupski tiene el mérito de desviar la discusión y ponerla acertadamente a salvo de la noción de «doble» (según la cual la imagen eficaz sería un doble del prototipo, punto de vista imperante en el caso de las imágenes egipcias de los difuntos), y, por consiguiente, a salvo de los requisitos que encierran los conceptos analíticos de simpatía, asociación de ideas y, más recientemente, evocación⁸⁹.

⁸⁷ Skorupski, 1976, págs. 141ss. y 159.

⁸⁸ *Ibid.*, pág. 143.

⁸⁹ Salvedades similares a éstas se aplican también a las nociones tradicionales de contagio en lo que respecta a la eficacia de objetos visuales que reproducen un prototipo poderoso y divino. Véase también capítulo 6, secciones II y III.

La crónica de Galland, sobre la expedición de Napoleón a Egipto, relata la tentativa de pintar al jefe de una caravana nubia recién llegada al Cairo:

Al principio, el nubio parecía satisfecho con el bosquejo de tiza: señaló los rasgos que correspondían con los suyos propios y exclamó: «*Tayeb* —bien» Pero cuando el pintor empezó a aplicar los colores, el hombre se echó para atrás y profirió un grito de espanto. Fue imposible tranquilizarlo y salió corriendo, diciendo a todo el mundo que huía de un lugar donde le habían quitado la cabeza y parte del cuerpo⁹⁰.

Durante los cien años que siguieron e incluso más adelante, los antropólogos recopilaban otros ejemplos en los que se ponía de manifiesto la creencia de que el cuerpo (o una parte de él) pasaba a la pintura que lo representaba y que, por ello, podía secarse o perecer o ser víctima de otros muchos accidentes⁹¹. Encontraron múltiples pruebas del miedo a ser retratado y de la resistencia ante tal eventualidad.

Cuando en 1911 Frazer escribió al respecto, empezó con una breve explicación acerca de la captura del alma. Se creía, afirmó, que el retrato (como en el caso de sombras y reflejos) contenía el alma de la persona representada, y por eso «las personas que tenían estas creencias se mostraban reacias a ser retratadas, ya que si el retrato es el alma, o por lo menos una parte vital de la persona, aquel que poseyera el retrato podría ejercer una influencia fatal en el original»⁹². Esta «explicación» resultó naturalmente atractiva para aquellos que creyeron haber encontrado pruebas, como en el caso del antiguo Egipto, de la creencia de que el alma era, en cierto modo, un «doble», es decir, una representación mimética de la forma física de un individuo. Pero aquí es preciso hacer gala de un cierto agnosticismo. Tal vez sea superfluo invocar una noción fundamental de transigración del alma de la persona al retrato para explicar la creencia de que un retrato otorga, en cierta manera, a su propietario o creador posesión, poder o control —incluso un control potencialmente fatal— con respecto a la persona retratada. En estos términos nunca conseguiremos llegar al fondo de la cuestión, ya que las creencias relativas a la condición del alma, o en realidad, de la mente, diferirán probablemente de un caso a otro. Por el contrario, en esta fase de búsqueda de explicaciones

generales o de intentar eliminar la capa externa de la creencia para alcanzar una noción supuestamente más profunda relativa a la reproducción y a la transmigración del alma, permanezcamos, por el momento, en la superficie de esta creencia.

De los esquimales inuit del Estrecho de Bering a los indios canelos del Ecuador y los araucanos de Chile, de los yao de las costas del Lago Nyasa (Malawi) a los bara de Madagascar, de Sikkim a Celebes y Borneo, los antropólogos han encontrado casos de miedo a ser retratado, por la posibilidad de caer así en manos de otros⁹³. Los indios mandanes creían que morirían si alguien entraba en posesión de un retrato suyo —«deseaban, por lo menos, contar con el retrato del artista como garantía»—, y los araucanos creían que la persona que tuviera su retrato podía causarles daño. No es de sorprender que sea en el caso de las fotografías donde esta creencia se manifiesta con mayor claridad. Los antropólogos y exploradores se enfrentaron con ella en cuanto empezaron a sacar fotografías. Los tepehuanes de México tenían miedo de la cámara porque creían que el fotógrafo los devoraría en su tiempo libre. Cuando James Thompson trató de fotografiar a los wateita del África oriental, éstos creyeron que si lo lograba «quedarían totalmente a su merced» (se imaginaban, según Frazer, que era un mago que trataba de entrar en posesión de sus almas). Los primeros fotógrafos que acudieron a Sikkim descubrieron que los habitantes estaban convencidos de que todo aquel que poseyera una fotografía suya era capaz de lanzar maldiciones contra ellos —y mantenían asimismo que fotografiar un paisaje equivalía a destruirlo—, y así encontraríamos muchísimos ejemplos similares⁹⁴. El hecho de que en ciertas ocasiones, los temas «primitivos» de las fotografías no se reconocieran con facilidad, por lo menos inicialmente, y de que fuera hartamente complicado adivinar qué había pretendido captar el autor, no afecta a la importancia de esta creencia en el poder de perjudicar o de controlar —el poder que acompaña al retrato que se considera la representación vital y la presencia vital de la persona retratada o de su alma».

Puede ser de utilidad apuntar una serie de casos de «actuación a distancia» más directamente ligados con el material recopilado en Occidente. Los yao tenían miedo de la cámara; creían que la transferencia de la sombra o retrato (ambos denominados *ch-wilihi*) a la fotografía provocaría la muerte o la enfermedad del cuerpo sin sombra. Un jefe yao dejó que lo fotografiasen con la condición de que el retrato fuera sacado del país lo antes posible, para evitar que alguna persona de mala voluntad lo maldijera. Cuando, poco tiempo después, cayó enfermo, su enfermedad se atribuyó a que la placa fotográfica había sufrido algún accidente en Inglaterra. Por razones similares los jefes de Minahassa, Celebes, se mostraban reacios a dejarse fotografiar: creían que si sus fotografías se perdían y la persona que las encontraba las maltrataba de algún modo,

⁹⁰ Para referencias bibliográficas acerca de este tipo de miedo, véase Kittredge, 1928, pág. 423, n. 123.

⁹¹ Frazer, 1913, 2, 96-98.

⁹² Albergó cierto escepticismo respecto a este fenómeno. Tal vez se trate en cierto modo de que así es como preferimos pensar en los «primitivos». Sea como fuere, a menudo se peca de exageración, como en el caso de Aaron Scharf (1974) cuando afirma que la supuesta dificultad es permanente y surge «en todos los casos que me ha sido dado descubrir» (es decir, entre seres humanos, por oposición a los monos de Kohler). Las fuentes citadas por Scharf son: *Origins of Civilization* de Sir John Lubbock (1870) y el trabajo de J. D. Lajoux en las altiplanicies Moi de Vietnam del Sur, descrito por M. Braive (*The Open University: Introduction to Art*, An Arts Foundation Course, unidades 16-18, preparado por A. Scharf y S. Bayley, Milton Keynes, 1978, pág. 19).

⁹⁰ A. Galland, *Tableau de l'Égypte pendant le séjour de l'armée française*, Paris, 1800, 1, 120-21. La leyenda china equivalente podría ser la siguiente: los modelos pintados por Po-shih mueren en cuanto retira el pincel del retrato, porque han perdido su fuerza vital (Meyer, 1923, págs. 131 y 260-61). Como ocurre con Alberti, la teoría y lo cotidiano parecen aproximarse a un hecho cognoscitivo.

⁹¹ Hallamos un buen ejemplo bizantino, exclusivamente dedicado a esta creencia, en la vida de San Teodoro de Sición (que vivió en el siglo VII), publicada en dos volúmenes por A. J. Festugiére, *Vie de Théodore de Sykéon*, Subsidia Hagiographica, 48, Bruselas, 1970. El capítulo 139 narra cómo los monjes compañeros de Teodoro querían tener un retrato suyo, que debía ser realizado sin que él lo supiera. Así, el pintor tenía que mirar por un agujero de la pared para conseguir el mejor parecido posible. Una vez finalizado, los monjes se lo llevaron a Teodoro para que lo bendijera: «El santo bromeó diciendo que el pintor era un ladrón... Teodoro bendijo el cuadro, pero su observación dejó entrever una cierta convicción de que un ícono que representa a una persona puede arrebatar algo al original y adquirir una realidad propia» (Cormack, 1985, pág. 39).

⁹² Frazer, 1913, 2, pág. 96.

ellos sufrirían indirectamente estos malos tratos. Por la zona centro de Borneo, los exploradores encontraron dificultades para fotografiar a los habitantes, ya que creían que si el explorador poseía una fotografía suya, sería capaz de afectar a la persona a distancia, mediante el «arte de magia», para utilizar el término de Frazer⁹⁶.

Con «arte de magia» o sin él, estos ejemplos ponen de manifiesto la relación entre el parecido percibido (y, normalmente, el realismo percibido) en el retrato y algún tipo de incorporación de características de la persona representada. Por este motivo, la persona puede verse afectada a cualquier nivel si se actúa de una forma u otra sobre el retrato. Cuanto mayor sea el parecido percibido (así lo demuestran los ejemplos de fotografías), mayor será el convencimiento de que se produce una transferencia, una atenuación o incluso una privación de las cualidades reales asociadas al original. Pero tampoco es inútil recordar, como Marcel Mauss habría defendido con respecto a las personas y objetos mágicos, que se trata de hechos más sociales que experimentales⁹⁷. Sociales y no experimentales tanto en lo que se refiere al objeto como a su supuesta eficacia. No es preciso comprobar si las imágenes son tan eficaces como se pretende, sino que basta con creer o demostrar que funcionan en sus particulares circunstancias. Esto no equivale, sin embargo, a afirmar que su elección sea arbitraria.

Esto es, en realidad, exactamente lo que sostenía Mauss en su comentario sobre lo que denominó «la idea de la eficacia mágica». «Estos juicios de valor [es decir, los de magia], observó con acierto, «no son los de espíritus individuales. Son la expresión de sentimientos sociales nacidos en torno a determinadas cosas, elegidas, en su mayoría, de manera arbitraria»⁹⁸. Pero hemos comprobado, en repetidas ocasiones, que no es siempre eso lo que sucede y que la eficacia de esas cosas —pero ante todo de las representaciones visuales— depende precisamente del cuidado con el que se elijan o construyan. Una vez comprendido este aspecto, ya no hay necesidad de recurrir a la categorización de magia. Los «juicios de valor» son, en verdad, la expresión de sentimientos sociales, pero proceden, a su vez, de la relación cognoscitiva entre el objeto semejante y el cuerpo real representado. La «expresión de un sentimiento social» no excluye, como podría deducirse razonablemente del argumento de Mauss, los síntomas de cognición, ni elimina la posibilidad de la generalidad psicológica que se encuentra en la raíz de las diferencias de conducta o de una generalidad sometida, como todas las generalidades, a las presiones sociales y culturales.

VIII

He examinado una serie de respuestas no occidentales ante los retratos, especialmente fotografías, con objeto de iluminar los casos de eficacia de las clases de iconografía occidental en las que se centra este capítulo, pero seguro que la mayoría de los lectores también se han topado con esta resistencia a ser fotografiados, en sociedades que conocen o en circunstancias que les son muy familiares. Por supuesto, esta resistencia puede tener motivos «estéticos» o el convencimiento de que la fotografía nunca

⁹⁶ Frazer, 1913, 2, págs. 97-99.

⁹⁷ Mauss, 1972, pág. 120.

⁹⁸ *Ibid.* pág. 121.

puede estar a la altura del original (como vemos a menudo, en críticas antiguas, cuando se trata de los retratos pintados); o tal vez motivos más profundos, como una preocupación aparentemente moralizadora ante la vanidad que supone prestarse a la reproducción de uno mismo. Pero incluso esto último tiene que ver con las clases de miedo que esconde esta resistencia. Y que, a la postre, constituye una base cognoscitiva, por lo menos tanto como social.

Cuando contemplamos una imagen, nos esforzamos por reconstruirla de acuerdo con formas que ya nos resultan familiares; cuando contemplamos una imagen que guarda un parecido con un ser vivo, completamos las claves que nos suministra con puntos de referencia visual adicionales, con el fin de que adquiera una vitalidad sustantiva y reconocible. De este modo, al tratar de reproducir a la persona ante nuestros ojos, extraemos la vitalidad del ser real representado. De ahí las metáforas de la presencia real de la forma representada; de ahí la lenta erosión de la metáfora en beneficio de la realidad transferida, hasta que, en algunos casos, la realidad se hace presente y real. El significado se ve pues reducido y reconstruido de forma más clara y comprensible en el significante que tenemos delante. Forzaríamos al máximo los límites del entendimiento de nuestra propia percepción si dijéramos que siempre reconstruimos de esta manera la presencia de un ser vivo, ya que somos igualmente conscientes de nuestra capacidad de percibir el significante como tal y de percibir lo que denominamos aspectos «estéticos» del signo como algo suficientemente distinto de la realidad viva del cuerpo significado.

Pero ¿se produce esta distinción con la frecuencia y facilidad que pretendemos?; y ¿hasta qué punto confiamos en la constancia y en la fuerza de nuestra capacidad de diferenciar el signo del significado? ¿Cómo sabemos que cuando vemos una imagen no se produce un momento de suspensión, un momento en que la lucha por reconstruir la forma significante como realidad representada borra todo conocimiento de que el ser representado es, también, una cosa aparte, una presencia que existe en otro lugar? Ni siquiera los partidarios más fieles de la opinión según la cual la cultura nos ha llevado a percibir el objeto como objeto, a aceptar la imagen como representación, están en condiciones de afirmarlo. Podría pensarse que la evolución y reconocimiento de un canon garantiza la diferenciación: vemos el objeto canónico específicamente como una obra de arte y no como parte de la vida de lo que representa. Esto es, no obstante, la postura histórica que descansa en la seguridad del arte. Pero si nosotros o nuestros antepasados o nuestros contemporáneos en culturas similares a la nuestra —aunque sean más «primitivos» o menos sofisticados— sustituyen la forma representada por el ser vivo, en el caso de imágenes que no se califican exactamente de artísticas, ¿cómo podemos estar seguros de que no se produce un cambio brusco y radical de los modos de percepción ante la intervención de la conciencia de cualidades estéticas que, al parecer, fomentan la diferenciación? Tal vez deberíamos mostrarnos más flexibles al respecto, también en el caso del arte. No podemos rechazar de plano la tendencia a intercambiar prototipo e imagen y a investir a esta última con las cualidades del primero. En caso de hacerlo, también podríamos sentir miedo o excitación sexual o emociones tan fuertes que amenazaran con provocar en nosotros una conducta visible; y en el caso de retratos de nosotros mismos, un sentimiento, por remoto que fuera, semejante al resentimiento (para valorar la perturbación emocional sólo hasta este punto) que podamos sentir al transferir una parte de nuestro ser a dicha representación.

Ninguna historia del arte puede permitirse ignorar estas lecciones de una historia de las imágenes concebida en términos más generales. El que hasta ahora haya ocurrido así es un error que sólo puede subsanarse examinando con mayor atención y candidez las respuestas que en gran parte hemos suprimido. Reconocer este aspecto no equivale a reducir los placeres de la estética, sino a llevar la respuesta hasta sus límites más naturales. La percepción y el análisis, incluso de formas canónicas, sólo puede mejorar si contemplamos con la conciencia más libre y menos alienada el modo en que pueden afectarnos las imágenes. Aceptar este hecho quizá nos perturbe, pero si la candidez del análisis no amenaza el equilibrio en el que supuestamente se basa, permanece en el mismo nivel que el reforzamiento insistente e ilusorio. Los placeres de una estética formalista niegan tanto los temores como los placeres que nos sostienen en ausencia de ellos —porque emana de la alienación que oscurece el análisis y niega nuestra naturaleza. Una historia del arte que se mantiene alejada de los síntomas de la respuesta se limita a jugar con las minucias del intelectualismo.

11 Imágenes con vida: el valor de las visiones y de los cuentos

Pero si tuviésemos que designar algo que fuera la vida del signo, tendríamos que decir que es su uso.

WITTGENSTEIN, *El cuaderno azul*

Cuando un apologista del cristianismo del siglo III defiende su nueva religión, no puede dejar de señalar, con todo el fervor de una persona recién convertida, los fallos de la anterior. Hacer burla de las incoherencias de las antiguas prácticas de la religión romana se convierte en un imperativo de polémica —ya lo hemos comprobado en el caso de Minucio Félix y lo encontramos de nuevo en Lactancio, al final del primer libro de su gran tratado, las *Instituciones divinas* del año 304-11. A este respecto, cita un fragmento de Lucilio, quien había satirizado y ridiculizado la estupidez de aquellos que confundían las estatuas de los dioses con los propios dioses.

En cuanto a los espantapájaros y brujas que establecieron nuestros Faunos y Numa Pompilios, les [a los ignorantes] hacen temblar y creen que son importantísimos. Al igual que los niños pequeños creen que todas las estatuas de bronce están vivas y son hombres de verdad, ellos creen que la ficción de los sueños es real y que las estatuas esconden un corazón y un alma en su interior. Pero estas cosas son simples objetos de la galería de un pintor, no son reales, nada más que ficción y pantomima¹.

Son, pues, los campesinos y los niños quienes creen en estas cosas; de este modo es-

¹ Lactancio, *Divinae institutiones*, 1.22.13, en E. H. Warmington, *Vetera Latina*, Loeb Classical Library (1935), 3, 166, n.º 524-29.

quívamos fácilmente creencias que nos incomodan y contradicen o trastornan nuestra educación. Los campesinos, los niños y los locos. Pero ¿podemos estar seguros de que el radio de acción de este tipo de creencias no es mayor?; y en caso afirmativo, ¿de qué forma debemos referirnos a dichas creencias? La elocuente formulación de Lucilio implica que las personas inteligentes y refinadas (y los defensores del cristianismo) no confunden imagen y prototipo, y no creen que las estatuas estén vivas (ni puedan llegar a estarlo): sólo los ignorantes caen en este error. Esta afirmación no se deriva sencillamente del fragmento original de Lucilio ni de la posterior cita de Lactancio; en ella se inspira, además, la timidez actual ante la respuesta a las imágenes, en aquellos lugares en que existe.

Los antropólogos y folcloristas solían dedicar mucha energía —mucho más de la que invierten ahora— a dos fenómenos relacionados entre sí: en primer lugar, la creencia de que los objetos inertes estaban (o podían estar) dotados de alma o poseídos por espíritus (buenos o malos); y en segundo lugar, la tendencia a atribuir vida a objetos que, a los ojos de la mayoría, eran inanimados. En ocasiones, se establecía una distinción entre los dos fenómenos: el primero correspondía al animismo y el segundo era una etapa preanimista denominada animatismo. La utilización de este último término nunca llegó a generalizarse y todas estas creencias y tendencias se agruparon bajo el término general de animismo². No es de extrañar que este concepto suscitara múltiples dificultades. Sirvió de comodín para establecer una especie de vínculo explicativo global entre los muy numerosos ejemplos de imágenes que manifestaban, de una forma u otra, su condición de seres vivos. El «animismo» adquirió vida propia y se convirtió en algo susceptible de ser definido, en tanto que noción universal abstracta. Incluso los etnógrafos, poseedores absolutos de los determinantes contextuales y materiales de las creencias en cuestión, se aplicaban en definir lo esencial de su carácter. Por muy adecuada que pudiera parecer como modo de clasificación, esta iniciativa enturbió la distinción entre una amplia gama de fenómenos. Incluso cuando el animismo no se consideraba uno de los *Urdeen* de todos los sistemas religiosos, las argumentaciones al respecto eran altamente idealistas, en lugar de basarse —por lo menos teóricamente— en las realidades de la historia y del contexto, y en la relación dialéctica entre el objeto y la persona que lo percibe. Hoy en día, se evita con celo el término y todo el esfuerzo que conlleva su estudio.

Dejar de lado el concepto no significa que debamos desechar toda la evidencia en la que descansa, pero los análisis casi siempre se han visto deformados por la necesidad de asociar el material recopilado con un concepto superior al primitivo. Como resultado, los sociólogos, antropólogos y psicólogos han hecho caso omiso de los ejemplos occidentales relativos a las imágenes dotadas de vida, pese al interés que tenían para todos ellos. Sin embargo, la literatura occidental contiene un número extraordinario de referencias a pinturas y estatuas con un carácter vital demostrado de distintas formas: transpiran, sangran si las golpean o destilan aceites y otras sustancias cicatrizantes. Sus ojos captan la atención del espectador o lo siguen por toda la habitación. En pocas palabras, traicionan su naturaleza inerte y actúan como seres animados³.

² Incluso cuando se evitaba el término parecía posible explicar los poderes vitales atribuidos a las imágenes en términos de una cierta noción de metempsicosis, como en el caso de la transferencia del *ka* desencarnado de los egipcios a una imagen de él.

³ Aquí reside la paradoja inherente a muchos relatos: las imágenes parecen milagrosas precisa-

¿Qué consecuencias tiene este enorme compendio de ejemplos en la historia de la respuesta ante las imágenes?

No debe asombrarnos que los historiadores del arte no hayan prestado especial atención a todo este material: parece puramente literario, con una relación mínima con la experiencia real. Se considera una molestia demasiado infantil o trivial para ser tratada seriamente. No parece revelar nada importante —o nada en absoluto— acerca del proceso artístico ni de la forma en que hombres y mujeres reaccionan ante las imágenes. ¿Qué podemos deducir de fragmentos como el que figura a continuación? Un novicio reflexiona lo siguiente cuando un monje le recuerda la imagen milagrosa de Floreffe y otra imagen que golpeó a una monja en la mandíbula cuando trataba de reunirse con su amante: «Me siento preso de estupor», dice, «cuando escucho una voz que habla en el bosque, una mano que se alza para golpear, el cuerpo inclinado hacia delante, erguido, sentado y realizando otros movimientos vitales. Más me asombra todo esto que la escena del asno que habló a Balaam —porque se trataba de un ser vivo y dotado de movimiento, pero en la madera, la piedra y el metal no existe espíritu vivo alguno⁴. ¿Rechazamos este fragmento —y otros parecidos— alegando que la persona que habla es un ingenuo inveterado (como se dice de los novicios); o que habla por hablar; o que es perfectamente consciente de la distinción entre el significante inerte y el significado real (y la confusión aparente es un indicador más o menos deliberado de lo que constituye el carácter milagroso de la imagen)? Esto es sin duda lo que sugiere el texto. ¿O debemos tomar más en serio la respuesta del novicio?

Antes de pasar a examinar con más detalle el material recopilado en Occidente, debemos aclarar dos puntos. El primero es el siguiente: por una parte, existen prácticas que sólo implican la vida (en el sentido de *ánima*) de la imagen; por otra parte, la imagen puede cobrar verdaderamente la vida o dar esa impresión. Es importante que no olvidemos la diferencia entre ofender algo a una imagen y adornar su cabeza con guirnaldas (como si pudiera responder de la misma forma que un ser humano o un dios antropomórfico), y ver cómo realmente cobra vida. Por supuesto, la respuesta a la pregunta de si las personas creen realmente que las imágenes pueden estar vivas y si verdaderamente las perciben como seres vivos potenciales, depende de la interpretación de estos dos adverbios: ¿es realmente posible distinguir entre creer verdaderamente algo y pensar que uno cree algo? ¿O acaso esta distinción implícita no existe? Pero nuestro propósito no reside en contestar interrogantes de esta índole, sino en desvelar por qué se insiste en que estas cosas ocurren.

En segundo lugar, a diferencia de los antropólogos que desentierran el animismo, mi principal interés se centra en la atribución de vida a imágenes y no a otros tipos de objetos inanimados, excepto los que se muestren directamente relacionados con ellas. Si pensáramos que las cualidades formales de los objetos no tienen nada que ver con su

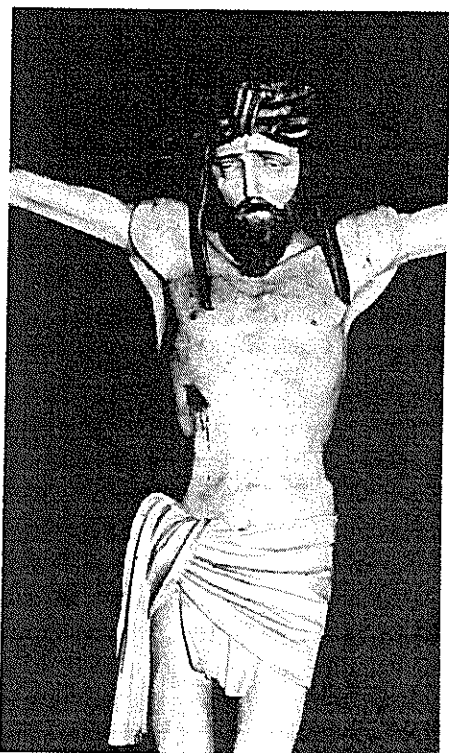
mente por trascender su calidad terrestre; pero normalmente lo hacen adoptando comportamientos familiares incluso para el espectador más sencillo: cuanto mayor es la familiaridad con la que se comporta la imagen, más milagrosa parece. Para un breve relato de estos fenómenos, con fuentes del *Acta Sanctorum* y del *Analecta Bollandiana* (punto de partida de todas las investigaciones de esta índole), véase C. G. Loomis, *White Magic: An Introduction to the Folklore of Christian Legend*, Cambridge, Mass., 1948. Para otro estudio etnográfico más extenso acerca de las variedades de imágenes animadas, véase P. Sebillot, en *Revue des Traditions Populaires*, 2 (1887), 16-23.

⁴ Cesáreo, *Dialogus*, dist. 7, cap. 45.

modo de funcionar, gran parte de la argumentación se desmoronaría, pero una vez más prefiero inclinarme por el carácter fundamental de la relación entre las cualidades formales y la eficacia de los objetos.

I

Ni los *sacri monti* del norte de Italia ni la escultura policroma de la Península ibérica están dotados de ingenios comparables con los que sirvieron para animar los crucifijos, con brazos y cabezas móviles, de los siglos XIV al XVI. En 1969 Gesine y Johannes Taubert catalogaron treinta y cinco piezas aún conservadas —y cinco documentadas— procedentes tanto del norte como del sur de Europa⁵. Dado que dichos



139. Izquierda: Crucifijo con brazos móviles de Sankt Veit an der Gail, detalle (h. 1510). Klagenfurt, Diözesanmuseum.



140. Crucifijo con brazos móviles de Grancia in Tessin (principios del siglo XVI). Zurich, Schweizerisches Landesmuseum.

⁵ Taubert y Taubert, 1969, págs. 80-91.

mecanismos se encuentran a menudo ocultos por los ropajes u otro tipo de accesorios realistas, no es aventurado afirmar que podrían existir muchos más. Algunas de las obras que han llegado hasta nuestros días pertenecen a grandes artistas, como la atribuida a Donatello en la Santa Croce de Florencia, así como el crucifijo de Giovanni di Balduccio, realizado a principios del siglo XIV y conservado en el Baptisterio; pero la gran mayoría se reparten entre una panoplia de artistas de talento desigual. Aunque no todos se construyeron de la misma manera, la cabeza y los brazos suelen ser móviles y se encuentran unidos al cuerpo por juntas de rótula o esféricas, que a su vez están cubiertas por ropa pintada (véanse figs. 139 y 140). En algunas ocasiones se utiliza pelo natural y existe una sonda entre la herida del costado y la espalda, de forma que al mover la cabeza y las extremidades la herida sangra⁶. Uno se imagina fácilmente las oportunidades que todo ello ofrecía a clérigos sin escrúpulos dispuestos a explotar la credulidad (y, por consiguiente, los bolsillos) de sus feligreses⁷. Pero ahora cabe preguntarse de qué forma y en qué contexto se empleaban estos crucifijos.

Desde principios de la alta Edad Media, su principal función residía en desempeñar un papel muy específico durante las celebraciones litúrgicas del periodo pascual. Estas celebraciones contaban con la participación activa de personas e imágenes. El Viernes Santo, se sacaba el crucifijo en procesión solemne. Durante la *Adoratio Crucis* lo adoraban directamente y, luego, delante de todo el mundo, se descendía a Cristo de la cruz y se colocaban los brazos pegados al cuerpo (fig. 140). A continuación amortajaban el cuerpo y lo depositaban en el altar del Santo Sepulcro (la *Depositio*); hasta que el Domingo de Resurrección, deshacían la mortaja y Cristo salía de la tumba (la *Elevatio*). No merece la pena hacer hincapié en las ventajas de los crucifijos móviles en tales ceremonias⁸.

La primera narración de esta ceremonia litúrgica con la utilización de un crucifijo con brazos móviles se sitúa en el convento de religiosas benedictinas de Barking, Essex, en 1370, pero la crónica más detallada es el *Ordo*, de 1489 aproximadamente, en la abadía benedictina de Prüfening, cerca de Ratisbona. Cabe resaltar (y todas las crónicas insisten en ello) la participación conjunta de actores reales y de este tipo de imágenes. A menudo eran monjes o seglares los que desempeñaban los papeles de José de Arimatea, Nicodemo y el ayudante que transportaban al Cristo de madera de la cruz al regazo del hombre que encarnaba a la Virgen María⁹. Esculturas con estas características podían reemplazar a los actores que hasta entonces habían encarnado a Cristo y seguían haciéndolo en muchos lugares; y si unas imágenes podían moverse de verdad, ¿por qué no podían hacer otras lo propio?

⁶ Véase el buen ejemplo de Döbeln en Sajonia, ilustrado en *ibid.*, fig. 3 (n.º 3, págs. 80-81). Compárese también con los crucifijos de Altheim y Memmingen (en *ibid.*, cat. n.º 2 y 17, con ilustraciones en láminas 1 y 2 respectivamente).

⁷ Como en el uso a menudo engañoso y como tal reconocido de ingenios mecánicos similares para dar la impresión de que se produce un milagro. Un ejemplo entre muchos es el de la famosa estatua de la Virgen de Berna que lloró y habló para fascinación de los piadosos. Los tubos ocultos a través de los cuales hizo ambas cosas fueron descubiertos en 1508, después de su actuación más famosa (cfr. Baxandall, 1980, págs. 59-60). Véase también capítulo 9, sección III y notas, para más ejemplos de trucos con imágenes.

⁸ La obra clásica es Young, 1933, pero véase también N. C. Brooks, *The Sepulchre of Christ in Art and Liturgy*, University of Illinois Studies in Language and Literature, 7, 2, Urbana, 1921.

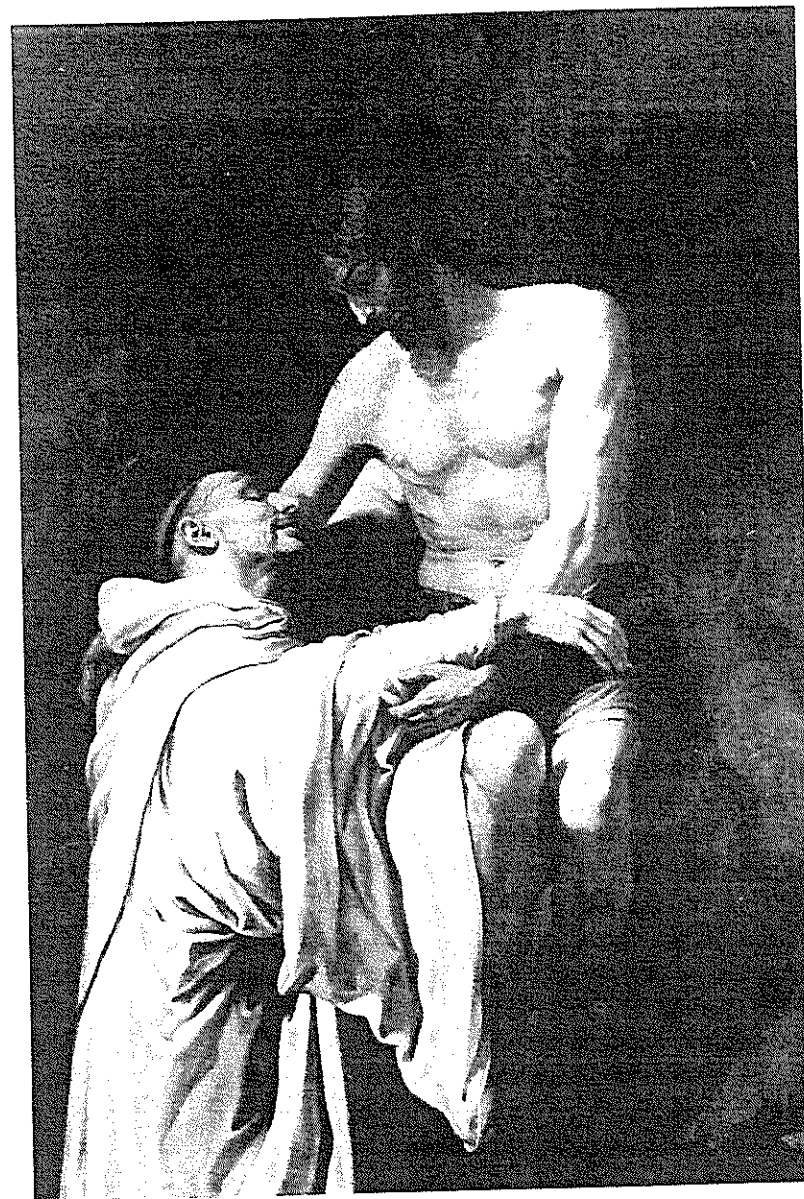
⁹ Taubert y Taubert, 1969, págs. 92-96, acerca de Prüfening; págs. 96-98 acerca de Barking.

141. Bartolomé Esteban Murillo, *Visión de San Francisco* (1668). Sevilla, Museo provincial.

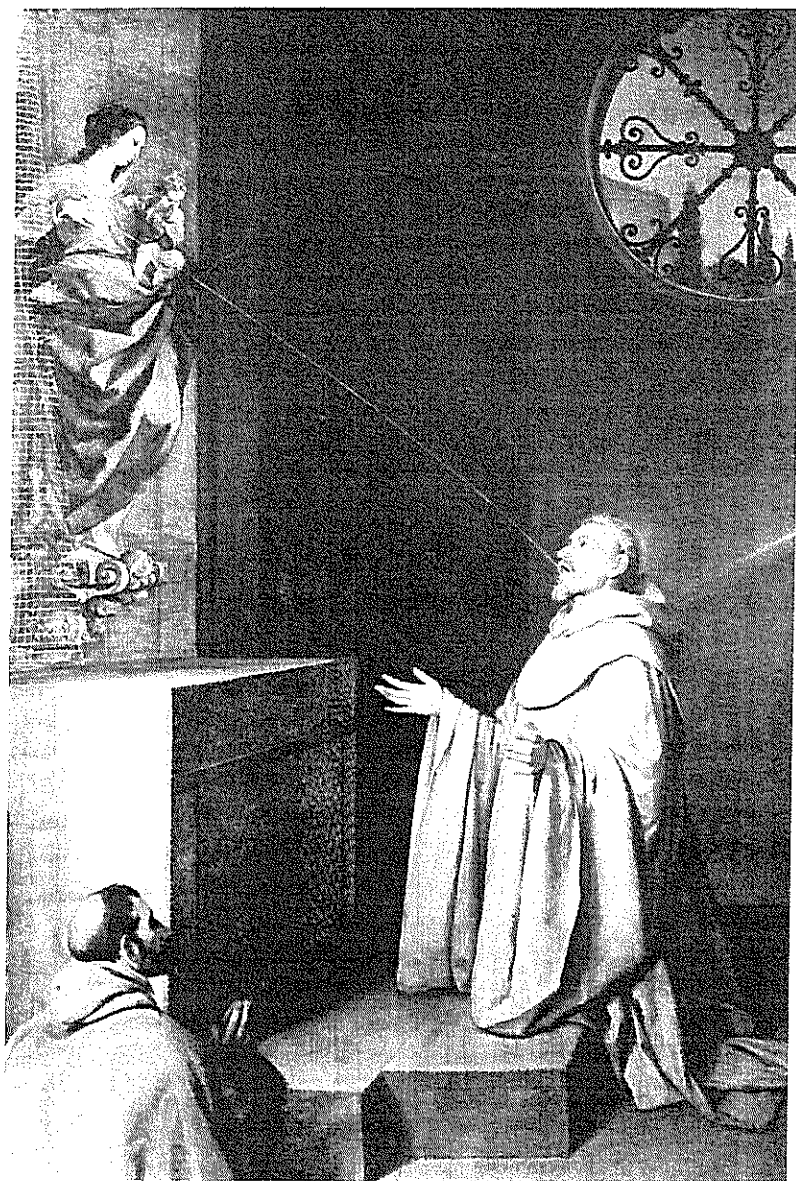


Estos ejemplos ofrecen una nueva visión de esas representaciones del Cristo crucificado que se inclina para abrazar al personaje histórico que se encuentra junto a él, como muestra la escultura del siglo xvi, en la que Cristo abraza a San Bernardo, conservada en Oberschönfeld; o como vemos en el extraordinario cuadro de Murillo *Visión de San Francisco* (donde Cristo rodea al santo con el brazo); o en el cuadro más intimista de Ribalta *Cristo abrazando a San Bernardo* (figs. 141 y 142)¹⁰. También cabe citar cuadros más toscos que se presentaban ante los *afflito* justo antes de ser ahorcados — así como las numerosas imágenes de la Virgen rociando con su leche los labios de San

¹⁰ Cfr. el destacado cuadro de Gaspar de Crayer en el que Cristo abraza a Santa Lutgarda (fig. 148); o la escultura de Gregorio Fernández para el Altar principal de Las Huelgas en Valladolid, con posibles influencias de Ribalta; así como muchas representaciones alemanas más antiguas.



142. Francisco Ribalta, *Cristo abrazando a San Bernardo* (h. 1620-25). Madrid, Museo del Prado.



143. Alonso Cano, *La Visión de San Bernardo* (h. 1658-60). Madrid, Museo del Prado.

Bernardo (fig. 143)¹¹. La visión que inspiró esta popularísima escena (que alcanzó su máxima popularidad en la España del siglo xvii) tuvo lugar, curiosamente, delante de una estatua de la Virgen¹².

Pero, mientras que muchos de los crucifijos con brazos móviles todavía pueden parecernos razonablemente reales, la mayoría de las esculturas de la Virgen con el Niño, que reciben el nombre de *Thronum majestatis*, nos parecen ahora solemnes e inamovibles (fig. 32). Si nos llaman la atención es por su formalidad notablemente arcaica y austera. Y, pese a ello, estas estatuas eran las más utilizadas en la celebración epifánica del *Officium Stellae*. Contamos con un antiquísimo texto al respecto, fechado en el siglo xi: procede de Nevers y explica de qué forma los clérigos se disfrazaban de Reyes Magos, se acercaban a Herodes y a las parteras para preguntar por el Niño Jesús. «Aquí está el Niño que buscáis, *Ecce puer adest quem quaeritis*», respondieron las parteras, señalando al recién nacido. ¡Quién se extraña de que, a ojos de muchos de los presentes, el Niño se moviera e inclinara la cabeza!¹³.

En Aurillac, Bernardo de Angers describió la *Majestad* de San Gerardo realizada con el oro más puro y las piedras preciosas más valiosas (cfr. fig. 30), pero pese a toda su artesanía y esplendor, era tan fiel a la forma humana que «los campesinos que oraban frente a ella creían que los observaba, escuchaba sus plegarias y les daba ánimos a través de su expresiva mirada, e incluso imaginaban que la figura asentía para responderles»¹⁴. No se trata únicamente de la ilustración de un escritor culto y elitista de tipos de comportamiento, creencias y sentimientos propios de clases inferiores, destinada a potenciar el efecto polémico y dogmático de sus argumentos. No podemos calificarlo de pura invención. Es más probable, por el contrario, que, aunque sin pregonarlo, Bernardo reconociera en sí mismo modos de conducta, creencias y sentimientos similares, pero como otros muchos después de él, se sintió más cómodo atribuyendo estas reacciones, aparentemente irracionales e inexplicables, a personas menos cultas y, por ende, menos críticas en su forma de razonar. No podemos saberlo con exactitud, pero tampoco podemos negar esa posibilidad. Cuando pensamos en las imágenes que aún se conservan y en los usos a los que eran destinadas, escuchamos el eco de múltiples leyendas de milagros que narran cómo las imágenes se movían, hablaban, lloraban, propinaban golpes y comían. No es únicamente psicología popular —aunque sin lugar a dudas también lo sea—, sino el testimonio histórico de un hecho cognoscitivo. No son simples prácticas extrañas y cuentos recordados por su especial encanto, sino que nos hablan de los poderes esenciales de hombres y mujeres. En todo ello estriba su importancia, por lo menos tanto como en la historia interna del teatro, de la literatura y del auge y evolución de los objetos figurativos.

¹¹ Entre otras representaciones españolas del tema cabe citar los famosos cuadros de Roelas de 1611 (Sevilla, Hospital de San Bernardo) y de Murillo de 1650-55 (Museo del Prado) —pero existen muchos más procedentes de otros países mediterráneos y del norte de Europa.

¹² Véanse las fuentes en las notas 44 y 45 *infra*.

¹³ Forsyth, 1972, pág. 49; pero véase también el artículo anterior de Forsyth en el que ofrece más detalles sobre estas escenas: «Magi and Majesty: A Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama», *AB*, 50 (1968), 215-22.

¹⁴ Forsyth, 1972, pág. 12.

Recordemos que la leyenda clásica de Dédalo se ha interpretado de dos formas: una tradición se limita a hacer constar que fue el primero en liberar las extremidades de las estatuas y hacerlas tan reales que parecían moverse, incluso echar a correr; la otra dice que sus estatuas eran autómatas con capacidad de movimiento. La última tradición parece encajar perfectamente con la reputación de inventor que se forjó Dédalo y probablemente procede de la primera; pero innumerables cuentos ponen de manifiesto, desde tiempos muy remotos, la relación entre percibir un objeto como si fuera real y atribuirle poderes vitales. Poco tiempo después, se instaura una forma convencional para expresar la admiración ante la obra de un artista, que penetra en la cultura grecorromana y se incorpora a la corriente occidental de literatura y filosofía del arte. Si valoramos el talento de un artista en función de su capacidad de transmitir la ilusión de realidad, rendimos tributo a dicho talento diciendo que sus obras son tan reales que parecen estar a punto de moverse o de hablar, o —mejor aun— que están vivas de verdad¹⁵. ¿Se trata únicamente de un halago convencional o, una vez más, lo convencional se ha convertido en un signo de cognición?

Muchos son los ejemplos que encontramos en la Antología Griega sobre la retórica del halago y con una frecuencia inusitada en epigramas sobre las estatuas de Mirón, especialmente en su famosa Vaca¹⁶. Estas dos líneas son perfectamente representativas: «Si contemplaras la Vaca de Mirón, exclamarías al instante: ¿es una naturaleza sin vida o arte imbuido de vida?» Todos los demás epigramas de esta índole son variaciones del mismo tema. «Me parece que la vaca está a punto de postrarse. En verdad Prometeo no es el único que moldea criaturas con vida; también tú lo haces, Mirón»¹⁷. El tono elogioso es en este caso bastante suave, pero en cuanto se examina de cerca la idea de postración, entra en juego la extravagancia literaria. «Ternero, por qué te acercas a mi flanco y por qué te postras. El artista no puso leche en mi ubre»¹⁸. ¿No son estos versos algo más que tropos literarios? Aunque parezcan simples figuras retóricas, muestran afinidades notables con las creencias, aparentemente ingenuas, relativas a las imágenes inanimadas que ya hemos apuntado y que seguiremos examinando con mayor detalle. Pero veamos, antes que nada, cómo se desarrolla y extiende la noción de imagen hablante en estos contextos literarios.

El inicio del poema de Crístodoro de Tebas dedicado a una estatua de Homero es más comedido que algunas de las ocurrencias rebuscadas sobre la Vaca de Mirón, pero alude, asimismo, a una forma que se ha convertido en uno de los clichés de las descrip-

ciones mediocres sobre arte: «La estatua de Homero parecía estar viva, no le faltaba pensamiento ni intelecto, se diría que tan sólo su voz ambrosiaca»¹⁹. Aquí, en lo que puede parecer una copla carente de interés, el halago convencional funciona de dos formas, tal como encontraremos en repetidas ocasiones hasta bien finalizado el siglo xvii²⁰. La estatua transmite una ilusión digna de encomio, pero ¿cómo podría capturar la esencia de Homero, su voz? La especial ironía en el caso de una imagen de Homero es, por supuesto, que era ciego, y habría sido imposible recurrir a esa otra expresión de halago que no se centra en el movimiento de las extremidades ni en el don del habla, sino en la fuerza de la mirada.

No fue otro que Plinio quien dijo lo siguiente sobre un cuadro de Fámulo, que vivió presumiblemente bajo el imperio de Nerón: «Pintó una Atenea que miraba al espectador se encontrara donde se encontrara»²¹. Pocos comentarios acerca de imágenes —ya sean pinturas o esculturas— son tan frecuentes como los de esta índole. La tradición de este tipo de alabanza estaba tan arraigada que no era necesario aludir al parecido que guardaba la pintura con la realidad (aunque tal vez éste sea uno de los motivos por los cuales se haya sugerido que el fragmento sobre Fámulo daba por supuesta la utilización de un ingenio mecánico)²². No nos extenderemos en citar otras descripciones similares escritas por Plinio, pues las abundantes pruebas que aportó sobre el engaño habilidoso encerrado en las obras de artistas como Apeles, ya forman parte de la gran cultura de Occidente.

Ha llegado el momento de abordar la cuestión real que plantea este material procedente de la antigüedad, que parece ser exclusivamente literario. Cabe preguntarse, pues: ¿qué tiene que ver con la realidad del comportamiento y de la respuesta, excepto indirectamente? Y aunque las personas reaccionaran tal como sugiere esta literatura, ¿no podría tratarse sencillamente de eso, de una respuesta sugerida por la literatura? Esto merecería por sí solo toda nuestra atención, pero hallamos mucho más sobre estos manidos temas en la literatura de la crítica del arte. Si el material refleja una respuesta real, quizá sea sólo en términos de la mayor o menor sofisticación en el juicio de obras concretas y, por consiguiente, más lejos, si cabe, de la conducta natural y espontánea.

Tal vez nos decantemos por la posibilidad de que fragmentos como los citados hasta aquí no reflejen experiencias reales; que sean meramente descriptivos, meros clichés literarios, meras metáforas convencionales dedicadas al talento artístico. Una vez más, la cuestión gira en torno a «meramente». La atención que he prestado a este tipo de manifestaciones escritas (y orales) acerca del arte lleva implícita la imposibilidad de ignorarlas por simples catacrexis y por defender que cuando las personas hablan de imágenes vivas o reales en estos contextos, se refieren a imágenes que *parecen* estar vivas²³. Suponer que la continua alusión a imágenes vivas no tiene más importancia que

¹⁵ Para un estudio extraordinario de esta clase de material, con referencias especiales a retratos tan buenos que parecían hablar, o tan malos que eran incapaces de hablar, o tan inferiores a la realidad que deseaban poder hablar, etc., véase J. Emmens, «Ay Rembrandt, Maal Cornelis Stem», *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 7 (1956), 133-65. El punto de partida de este artículo son los célebres retratos pintados por Rembrandt del orador menonita Cornelis Anslu, pero ofrece datos excelentes sobre material clásico. Para más información sobre las estatuas hablantes de Egipto, véase G. C. Maspero, «Les statues parlantes dans l'Égypte antique», en *Causeries d'Égypte*, París, 1907.

¹⁶ Originalmente se encontraba en el Agora de Atenas pero se trasladó al Templo de la Paz de Roma. Acerca de este grupo de epigramas, véase *The Greek Anthology*, libro 9, traducida al inglés por W. R. Paton (ed. Loeb Classical Library, 1917), 3, n.º 713-42.

¹⁷ *Ibid.*, n.º 724 (Antipater)

¹⁸ *Ibid.*, n.º 721 (también Antipater)

¹⁹ *The Greek Anthology*, libro 1, (traducción de Paton de 1916), n.º 82.

²⁰ Véase especialmente el artículo de Emmens citado en la nota 15 *supra*.

²¹ Plinio, *Historia naturalis*, 45.120.

²² Véase O. Rosshach en *RE*, 6, col. 1985.

²³ Pero cuando se dice que la estatua del atleta Ladas de Mirón estaba *emproos*, llena de aliento, viva, el asíndeton utilizado para traducir este término es deliberado y muy adecuado, ya que no establece ningún salto semántico entre «llena de aliento» y «viva» (*Anthologia Planudea*, traducida al inglés

la de expresar algo puramente descriptivo sobre ellas, requiere un enorme esfuerzo de credulidad y plantea demasiados interrogantes. Es posible aducir que ninguna persona inteligente ha pensado nunca que una estatua tuviera vida y que toda la confusión al respecto se circunscribe a ambientes populares. Pero ésta no es la cuestión; en primer lugar, porque si una persona inteligente hubiera sospechado que una estatua estaba viva, la sospecha habría bastado; en segundo lugar, porque la distinción intelectualista parece ser, en este caso, totalmente errónea (la gente «corriente» es tan capaz, si no más, de interpretar correctamente una norma que diga que la materia inerte está dotada de «vida»); y, por último, porque debemos asumir que el discurso convencional, incluida la crítica, desempeña un papel, por pequeño que sea, en el trazado de los límites de la cognición. Todo esto se reduce, al fin y al cabo, a la importancia de utilizar palabras concretas como *zōon* (en un principio, «cosa viva») para estatua, *zōgraphos* para pintor (con la que podemos comparar el vocablo egipcio más explícito incluso para escultor, *s'ankh*, «el que crea vida») y *andrias* (de *anēr*, «un hombre») para estatuas sobre todo masculinas —por muy oscuro que resulte con el paso del tiempo su significado etimológico²⁴.

Pero si las pruebas sobre la descripción y percepción de imágenes se limitaran a estas palabras concretas y a la forma de discurso específica a la que me he referido, no quedaría mucho por decir. Existe, en realidad, una enorme compilación de material que no es crítico ni teórico, pero que aborda directamente los tipos de vínculos que unen la metáfora persistente con la cognición que ya hemos esbozado. A menudo el convencionalismo es similar al de las conversaciones sobre crítica del arte, pero en su mayoría son, o se supone que son, descripciones e informes basados en experiencias reales. Se distingue de la conversación crítica, «estética» y explicativa por estar con frecuencia basada en la experiencia y en la conducta observada ante las imágenes. Pasemos a ocuparnos seguidamente de los informes sobre imágenes que cobran vida y a centrarnos en cómo se comporta la imagen propiamente dicha.

III

Empecemos, no obstante, por considerar las ilustraciones de las figuras 144-147. En numerosos libros bizantinos de los siglos IX al XIV, denominados «salterios marginales», encontramos una imagen de Cristo que ofrece su mano extendida, más allá del marco, a los creyentes, o en la mayoría de los casos, a David; o parece estar conversando con ellos o bendecirlos. En el llamado Salterio de Teodoro, conservado en el Museo Británico, Cristo aparece a menudo representado en un icono que extiende la mano para bendecir o hablar a un personaje que se encuentra frente a él o para señalar un acontecimiento, como el ángel que destruye a un hombre malvado (fig. 144)²⁵. En

por W. R. Paton «ed. Loeb Classical Library, 1918», 5, 54 y 54a; cfr. los comentarios de Gordon, 1979, pág. 10).

²⁴ Para una discusión más elaborada, ligeramente distinta de la mía, del modo en que estas palabras se convierten en una catacrexis, véase Gordon, 1979, págs. 5-17. Gordon aporta además un examen sutil de la importancia del material clásico en la historia del arte.

²⁵ Encontramos escenas similares aunque con menor frecuencia en los salterios anteriores de Khludov y Barberini. Soy consciente del importante papel que desempeñan las ilustraciones de actos



144. Izquierda: Imagen de Cristo hablando a David y señalando la destrucción del hombre malvado. Theodoros Psalter (Bizantino, siglo XI). Londres, British Library.

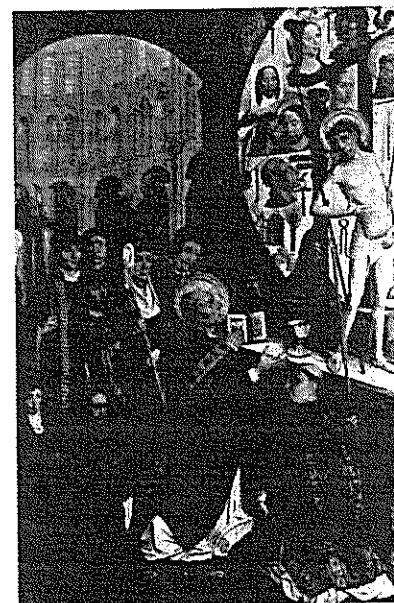
145. Inferior: Comentario a Toulete... (de J. Miélot, *Milagros de Nuestra Señora*; h. 1456). Oxford, Bodleian Library.

146. Superior izquierda: Un niño que dio de comer... (de J. Miélot, *Milagros de Nuestra Señora*; h. 1456). París, Bibliothèque Nationale.



«...la nre despit est d'ing ymaige de la glorieuse vierge marie tenant son filz entre ses bras. Lymaige fut au premier mis si bds que lon y touchoit bien ala main Adunt que une femme sen ala a celle estise ocellus ymaige qtoit et quelle mena d'ing sien poit filz avec elle d'nsi comme celle femme se fut mise en oraison son filz print d'ing morceau de pain et le mist a la bouche de lymaige de ihesus que fa mercedoit

147. Derecha: Maestro de la Holy Kinship, *La Misa de San Gregorio* (Colonia; h. 1500). Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts.



un manuscrito francés del siglo xv que relata los milagros de la Virgen, la Virgen asoma de la parte trasera del retablo para hablar a los cristianos de Toledo (fig. 145); éste es el único modo que tiene el artista de representar la capacidad de hablar de que está dotada la imagen. En otra página, un atractivo muchacho entrega una manzana al Niño Jesús representado en un cuadro, que se incorpora del regazo de su Madre para cogerla (fig. 146); en una tercera, un pintor da los retoques finales a un demonio que a continuación le empuja del andamio²⁶. Documentos como éstos, al igual que los textos que los acompañan, han sido deliberadamente ignorados por considerarlos demasiado infantiles e insignificantes (excepto tal vez en lo que a la maestría de la realización se refiere). Una de las representaciones más corrientes en la pintura devota occidental de los siglos xiv al xvi es la Misa Mística de San Gregorio, donde el propio Jesucristo es el penitente que se aparece en el altar ante el cual reza San Gregorio de rodillas (fig. 147). En el siglo xvii, encontramos imágenes tan notables como la de Cristo crucificado rodeando cariñosamente con el brazo a Santa Lutgarda (fig. 148), así como múltiples cuadros en los que el Cristo crucificado se inclina para abrazar a San Francisco. Sin olvidar todos los cuadros, esculturas y grabados que representan una aparición visionaria del Cristo supuestamente vivo, de la Virgen o de alguno de sus santos.

En todas estas imágenes tiene importancia no sólo la fuente doctrinal o narrativa —sus bases textuales—, sino el motivo aparentemente decisivo, en muchas de ellas, de que la figura central esté dotada de un aspecto claramente real. No puede tratarse sencillamente de la creciente maestría en las representaciones naturalistas; sino que resaltar las cualidades vitales de la imagen inerte es algo absolutamente consciente y, en ocasiones, sumamente deliberado. «Imagen inerte» en dos aspectos, pues es evidente que los ejemplos pertenecen a dos categorías distintas: la primera comprende las representaciones de imágenes que cobran vida o están animadas; en la segunda, la propia representación —o por lo menos, una parte de ella— parece estar viva. En ambos casos existe un espectador, ya sea dentro de la representación o el que la observa desde el exterior, de cuya respuesta depende el carácter animado de la imagen.

Más aún, al igual que en las numerosas ilustraciones, en manuscritos y lienzos, de la Misa de San Gregorio, el lugar del altar en el que esperaríamos encontrar un cuadro o una escultura de Cristo está ocupado por un Cristo viviente (fig. 147). Este tipo de imágenes son siempre, obviamente, comparables a un cuadro o a una escultura, pero también se realizan de forma que parezcan palpables y vivas, tal como dicta la historia. Durante la celebración de la misa, Gregorio Magno vio cómo la santa Hostia se con-

iconoclastas en la mayoría de salterios marginales y es posible que exclusivamente por este motivo se haya manifestado la necesidad de mostrar las imágenes como encarnaciones explícitas de Cristo (él sufrió como hicieron sus imágenes; atacar los cuadros de Cristo equivale a atacarle a él; etc.). Supongo que podría alegarse que colocar a Cristo en un medallón o en un lienzo cuadrado es sencillamente un modo de representarlo. Pero esta elisión es muy significativa. Si representar a Cristo como en un cuadro es algo convencional, debemos asumir el sentido en el que los cuadros llevan en ellos al Cristo vivo. Esos medallones —y el cuadrado o el rectángulo del lienzo— no constituyen sencillamente modos de mostrar a Cristo, son sin duda imágenes reales —como ocurre precisamente en las escenas iconoclastas.

²⁶ Acerca del último ejemplo, véase la nota 50 *infra*. Las personas que hayan visitado Canterbury recordarán la vidriera de Santo Tomás Becket saliendo de su santuario para aparecer ante un monje dormido —aunque en este caso quizá sea más fácil argumentar que el santo está en el santuario porque una parte de él se encuentra obviamente ahí.



148. Gaspar de Crayer, *Santa Lutgarda abrazada por Cristo crucificado* (1653). Amberes, Zwartusters.



✕
V. L. P. 1516

149. Lucas Cranach El Viejo, *Federico el Sabio adorando a la Virgen* (h. 1516). Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

vertía en Cristo. No cabe duda alguna de que fue una visión y de que la Hostia, y no el cuadro, se convirtió en Cristo (ya que esta particular transformación es más probable). Pero basta que reflexionemos unos instantes para apreciar lo que significa conocer el efecto de la representación del Cristo penitente, sabiendo que se trata del propio Cristo en carne y hueso. Lo que realmente llama la atención en casi todas las representaciones de la Misa de San Gregorio es el enorme esfuerzo desplegado por el artista para asegurarse de que se percibe a Cristo como un personaje real y no como una imagen; y esto nos lleva a considerar toda la iconografía votiva en la que un personaje histórico real ora ante una visión de Cristo o de la Virgen (por ejemplo, fig. 149)²⁷. La naturaleza de la visión nos obliga a imaginar a la Virgen de verdad y, sin embargo, es una pintura. Después de tantos siglos de experiencias semejantes, ¿cómo vencer la tentación de infundir vida a figuras inertes?

Una vez más se trata de una lección del uso convencional de tropos y metáforas. El

²⁷ El problema de las relaciones entre la devoción ante la imagen real y la devoción ante una visión —discutido detalladamente en este mismo capítulo— queda perfectamente ilustrado en las páginas del devocionario de James IV de Escocia (en la «*sterreichisches Nationalbibliothek*», Col. 1897) donde James aparece en oración ante un tríptico que representa a Cristo y su esposa Margaret en oración ante lo que, sin lugar a dudas, es una visión de la Virgen y el Niño. La ilustración figura en el artículo excelente de Ringbom (1969, figs. 6-7); véanse también las páginas 164-66.

definitivo tributo a la excelencia artística es, tal vez, afirmar que la obra se ha realizado con tanta perfección, con tanta viveza que parece a punto de moverse o de hablar. Estas convenciones en materia de alabanzas son muy útiles, pero si se repiten con mucha frecuencia, si se recurre inevitablemente a ellas, la convención llegará probablemente a condicionar la respuesta, pues nos predispone a aprehender la imagen de ese modo. La simple sugerencia de que existe vida en potencia desencadenará el proceso por el cual el tropo se convierte en una realidad cognoscitiva.

Pasemos ahora a examinar los equivalentes textuales de estas imágenes. ¿Cómo podemos explicar su comienzo y posterior evolución? De nuevo, existe una forma destructiva de contestar a esta pregunta. Aunque los escritos *ekfrásticos* siempre incluían y desarrollaban el tema clásico de la imagen tan perfecta que parece estar viva, las nuevas doctrinas del cristianismo aportaron una nueva perspectiva y esencia al respecto. Las imágenes de Cristo podían justificarse por el hecho de que su Encarnación en hombre facilitaba la representación de lo divino con formas humanas, por lo que las imágenes de Cristo también debían parecer humanas. Pero las imágenes de la Virgen y de los santos también eran, a menudo, ejemplos de vitalidad; y para entender este punto era preciso recurrir a otro factor: la necesidad de que lo divino fuera accesible, adoptara formas familiares, reconocibles, asibles. Así era precisamente como debían contemplarse y de ahí que, desde los primeros siglos de la era cristiana hasta nuestros días, se atribuya emoción y sentimientos humanos a tantas figuras.

En Bizancio, las pruebas no proceden únicamente de los tipos de manifestaciones *ekfrásticas* y laudatorias que hemos citado en la antigüedad clásica. Hay ejemplos mucho más directos y menos metafóricos, como el *Parastaseis syntomoi chronikai* del siglo VIII, relativo a imágenes poseídas por espíritus benignos o malignos. A este respecto, se trata de un material más extenso y abiertamente popular que el grecorromano, y parece reflejar actitudes y prácticas populares de una forma más directa que las fuentes literarias. Por último, desde el advenimiento del cristianismo en adelante, tenemos el tema de los milagros, no sólo en Bizancio, sino en todo Occidente. Las imágenes que cobran vida se consideran un ejemplo más del tipo de acontecimientos milagrosos que sostienen la veracidad de la fe cristiana y justifican las prácticas de aquellos que la profesan. Desde el principio, la mayoría del material, cuando no pertenece a la categoría de lo puramente literario y *ekfrástico*, se inscribe en colecciones de milagros. Muchas de las historias que tienen lugar en la Edad Media, tanto si están adaptadas a los intereses locales como si no, se hallan recopiladas en guías bizantinas y en libros que narran la vida de santos y hombres ejemplares. Además, el origen de determinadas estatuas de culto y la devoción de que son objeto, se justifica a través de relatos cada vez más complejos sobre los milagros que se les atribuyen; y una gran proporción de estos milagros se refieren, como era de suponer, a la capacidad de pasar de ser materia inerte a adoptar cualidades humanas, propias de seres vivos. Todo ello aparece ya en el siglo IV, y, progresivamente y con muchas variaciones, encontramos ejemplos hasta en el siglo XX. La mayoría de las historias recopiladas desde entonces presentan un núcleo que encierra la clave de su temprano origen.

Existen historias acerca de estatuas ubicadas en determinados santuarios y muchas acerca de crucifijos, pero la mayoría se refieren a imágenes de la Virgen. Encontramos ejemplos de todo tipo en Pedro Damian (988-1072), quien escribe al respecto en sus cartas y en *De apparitionibus et miraculis*, así como en la obra *De gloria martyrum* de Sigebert-

to de Gembloux (antes de 1112). De la mano de este autor y de Guiberto de Nogent, con las obras *De laude S. Mariae* y *De pignoribus sanctorum*, entramos en la primera mitad del siglo XII, un periodo crucial en el que encontramos nombres como Gautier de Cluny, Honorius Augustodunensis y Pedro el Venerable, uno de los que más alusiones hizo a imágenes milagrosas. A finales de ese siglo, el tema se había generalizado y era ya bastante repetitivo. En ese momento es cuando aparecen las primeras grandes colecciones. Las primeras de todas proceden, al parecer, de Inglaterra, notablemente de la pluma de Anselmo el Joven (que se trasladó de Normandía a Inglaterra alrededor de 1120) y de William de Malmesbury (que falleció en 1143); pero a mediados del siglo XIII ya habían invadido toda Europa²⁸. Las mayores compilaciones son, sin duda, las de Cesáreo de Heisterbach (1180-1240) y de Gautier de Coinci (1177-1236), pero muchos de estos ejemplos figuran también en los escritos de autores de sermones como Jacques de Vitry (1181-1240)²⁹. Aparecen en tratados con temáticas muy variadas de Etienne de Bourbon (m. hacia 1261), Umberto de Romans (m. 1270), en el *Liber Mariae* de Gil de Zamora (1282) y el *Scala coeli* de Jean Gobi de Alais (1301), aparte de numerosos sermones y tratados anónimos y maravillosas obras en verso como las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio (m. 1284) y el *Altus Passional* escrito en medio alto alemán. Vincent de Beauvais (1190-1264) enriqueció su gran enciclopedia, *Speculum Maius*, con innumerables leyendas y lo mismo hizo, lógicamente, Jacobo de Voragine en la *Legenda Aurea*. Los nombres ofrecen por sí solos una idea de la importancia y del alcance geográfico de esta temática a finales del siglo XIII³⁰.

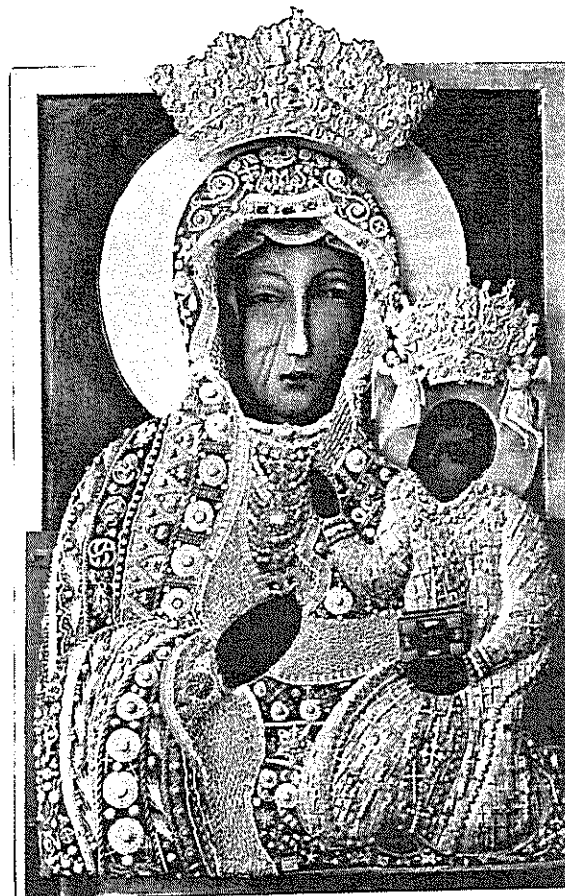
La onda expansiva continúa durante el siglo XIV, tanto en la alta como en la baja literatura. Encontramos historias de imágenes milagrosas en Dante y en Ruteboeuf, en los interesantes *exempla* de Johannes Herolt (m. 1418) y en las efusiones místicas de Heinrich Suso. Con el tiempo, aumenta el número de relatos ilustrados, sobre todo en los manuscritos de mitad del siglo XV realizados y probablemente supervisados por Jean Miélot, secretario de Felipe el Bueno de Borgoña. Pero, para entonces, como hemos observado, existen ya representaciones en lienzos y esculturas. Las historias echan raíces profundas en la cultura occidental y reaparecen en los siglos XVI y XVII con un seguimiento especial en los cien años, aproximadamente, posteriores al Concilio de Trento. Wichmans escribe su gran *Brabantia Mariana* (1632) sólo para esa provincia, con innumerables relatos acerca de las imágenes milagrosas y con vida existentes en casi todos los santuarios; en Venecia se sitúa la densa *Historia universale delle immagini mira-*

²⁸ Véase R. W. Southern, «The English Origins of the "Miracles of the Virgin"», *Medieval and Renaissance Studies*, 4 (1958), 176-216. La obra fundamental sobre estos temas es, sin embargo, el gran estudio de Mussafia, que examinó una cantidad extraordinaria de manuscritos muy importantes; pero véase también la valiosa edición de T. F. Crane del *Liber de Miraculis Sanctae Dei Mariae*, published at Vienna, in 1731 by Bernard Pez, O.S.B., Ithaca y Londres, 1925. Gran parte del trabajo de Mussafia está basado en la edición de 1731 de Pez.

²⁹ Acerca de Cesáreo, véase *infra*; muchos de los textos importantes de Gautier se editaron por fragmentos en los *Annales Académiae Scientiarum Fennicae*, Helsinki, entre 1932 y 1963, y fueron recogidos en la edición crítica de Koenig de 1955-70.

³⁰ Para más información, véase Mussafia, *Studien*, 1, 918-36 y E. Levi, «I Miracoli della Vergine nell'arte del medioevo», *Bollettino d'Arte*, 12 (1919), 1-30. Omite otras colecciones más extensas como las etíopes recogidas por Wallis Budge en 1923 en *One Hundred and Ten Miracles of Our Lady, translated from Ethiopic Manuscripts for the most part in the British Museum, with extracts from ancient European versions...*, Londres, Liverpool y Boston, 1923.

colose del Gran Madre di Dio (1624) de Felice Astolfi; y de Ingolstadt surge el inmensamente útil *Atlas Marianus* del jesuita Wilhelm von Gumppenberg, que dedica una especial atención a los santuarios de Europa central (1659)³¹. El propósito de todos estos libros, ante los cuales es difícil imaginar ejemplos más concisos (el libro de Gumppenberg incluye uno de los índices más largos de toda la historia), consiste en reunir el máximo de referencias posibles sobre los milagros asociados a determinados santuarios y cultos. Hacia finales del siglo XVIII, se instauró un escepticismo oficial considerable, pero no por ello las historias dejan de ser rememoradas, a veces bajo formas sor-



150. La Virgen de Czestochowa.

³¹ Compárense con el libro de Wichmans otros trabajos más locales, como el estudio detallado de Samperi acerca de la Madona de Messina, citado en la nota 25 del capítulo 6.

prendentes pero perfectamente reconocibles. A finales del siglo XIX, los ejemplos eran ya más escasos, pero su influencia se detectaba aún en relatos asociados a lugares de peregrinación y culto popular. En cualquier caso, encontramos todavía todas estas historias en las incontables guías y en todos los folletos locales y nacionales, desde la historia de San Wenceslao, grabada en caracteres minúsculos en el tronco de un árbol en Nove Sobotak en los Montes Tatra, hasta la de la Virgen negra de Czestochowa en Polonia (cfr. fig. 150); o en los informes procedentes de un pueblecito de Sri Lanka acerca de la estatua de una Virgen que mueve los ojos; o el caso de una iglesia albanesa de Chicago, que un día de 1986 fue invadida por cinco mil personas dispuestas a presenciar cómo manaba de los ojos y las manos de un icono una sustancia oleaginosa³².

IV

Cesáreo de Heisterbach fue un monje cisterciense de la abadía del mismo nombre, cerca de Colonia. Pese a lo abrumador de las pruebas que demostraban lo contrario, se sostenía que los cistercienses se mostraban recelosos con el arte —en gran medida debido a la famosa carta de San Bernardo al Abad Guillermo de San Thierry. Pero esa carta no demuestra, en ningún modo, ese supuesto rechazo; se trata más bien de una advertencia contra el excesivo boato en los adornos de las iglesias y de una insistencia moral en la conveniencia de mantener una proporción adecuada entre las limosnas y los gastos destinados al arte; en otras palabras, que era preferible gastar el dinero en los pobres (la imagen viva de Cristo) que en decoraciones superfluas³³. Esta actitud se recrudesció en decisiones posteriores del cabildo general de Cîteaux, pero como Meyer Schapiro, entre otros, ha demostrado claramente, hay pocos indicios de que en el siglo XII el Cister diera la espalda a la sensibilidad artística³⁴. En efecto, si necesitáramos más pruebas que mostraran lo desatinado de tal afirmación, bastaría con leer el *Dialogus miraculorum* y otras obras de Cesáreo de Heisterbach³⁵, donde hallamos múltiples y detalladas referencias al arte y a la iconografía. Una parte, por lo menos, de la importancia que sus escritos tienen para nosotros reside en el gran interés que demuestra para con características visuales específicas de las imágenes, en torno a las cuales giran sus relatos. Pero cuanto más intensa es la experiencia de las cualidades estéticas de la

³² Véase el penúltimo párrafo de capítulo 3 acerca de la Virgen de Sri Lanka. Para más detalles sobre la Madona de Chicago, véase *New York Times*, 22 de diciembre, 1986: «La Iglesia ortodoxa griega no prevé analizar la humedad que el padre Koufos calificó de «una finísima capa de sustancia suavemente oleaginosa muy parecida al crisma que empleamos para bautizar a los niños o para ungir a los enfermos. Analizarla más de cerca sería casi una blasfemia», afirmó. «En la Archidiócesis opinan que no deben someterla a ningún análisis científico, pues se trata de un procedimiento muy poco religioso»».

³³ *Apologia ad Guillelmum Sancti Theoderici Abbatem*, en *PL*, 192, cols. 915-17.

³⁴ M. Schapiro, «On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art», en *Romanesque Art: Selected Papers*, Nueva York, 1977, 1, 1-27 (esp. págs. 6-10).

³⁵ Además de la edición de *Dialogus miraculorum* de Strange (Cesáreo, 1851) y de la traducción inglesa de Scott y Bland (Cesáreo, 1929), véase también la edición de Meister de los fragmentos de los *Libri miraculorum* (Cesáreo, 1901) y la edición de los dos primeros libros, sobre los milagros y los *exempla*, de A. Hilka, *Die Wundergeschichte des Caesarius von Heisterbach*, 1: *Einleitung Exempla und Auszüge aus den Predigten* y 3: *Die beiden ersten Bücher der Libri VIII miraculorum*, Publikationen der Gesellschaft für Rheinischen Geschichtskunde, 43, 1, 3, Bonn, 1937.

imagen, mayores parecen ser los poderes que trascienden de la naturaleza inanimada, conclusión a la que se llega tras haber leído varias de estas historias. Esto bastaría para rebatir la opinión gratuita de que las leyendas sobre milagros presentan poco interés para el historiador de las imágenes y de que la aparente falta de especificidad en muchos de los autores significa que las leyendas no constituyen pruebas válidas de la respuesta o sensibilidad ante las imágenes.

Pese a todo, Cesáreo se ha visto relegado más que ningún otro por los historiadores del arte³⁶. Tal vez sus cuentos sean a menudo simples derivados, pero, incluso en ese caso, están basados en imágenes concretas que él conocía o sobre las cuales había oído hablar directamente. Para Cesáreo, esta especificidad de las imágenes constituye, en parte, una prueba de los milagros. Pero no sólo eso; se esfuerza, además, por hacer constar el lugar, las circunstancias y los protagonistas de los sucesos que narra³⁷. En estos detalles descansa precisamente el interés etnográfico y merecen que les dediquemos un poco de espacio en nuestra discusión, antes de emprender un análisis más general y un estudio de la relación que mantienen con otros escritos similares.

En el capítulo setenta y seis del octavo libro del *Dialogus miraculorum*, Cesáreo describe un retrato de San Nicolás expuesto en el monasterio de Burscheid, cerca de Aachen. Medía unos 46 cm., «el rostro luengo y demacrado, muy serio y venerable, el ceño osado, el cabello y la barba completamente blancos». Se decía de este santo que facilitaba los partos. Un día se llevó el retrato a la casa de una mujer de la nobleza que se encontraba encinta y cuando llegó el momento del parto, ante los ojos de todos los presentes, el cuadro se giró hacia la pared, como si quisiera evitar la visión de la parturienta³⁸.

El relato presenta, por supuesto, un gran interés psicológico y sociológico, pero ahora debemos ocuparnos de otro tipo de consecuencias que de él se derivan. La situación que evoca tiene varias explicaciones racionales, por ejemplo basadas en el desplazamiento físico de la imagen por parte de un agente humano o en la cristalización simbólica de la polaridad entre imagen divina y suceso mundano. Pero lo importante es que no se menciona ninguna explicación de esta índole. Se da por supuesto que las imágenes se mueven, ¿por qué tendríamos entonces que racionalizar? Ciertamente es que una explicación en términos lógicos resultaría totalmente superflua. Existe un modo reconocido por el cual las imágenes se mueven naturalmente. Ir más allá de sus propiedades físicas forma parte de su propia naturaleza.

Siete capítulos más adelante, reaparece el mismo fenómeno, pero en esta ocasión de una forma más espectacular. Se refiere a una talla de madera de Santa Catalina situada en el altar de San Lintilo en la abadía de Hovene.

Sucedió un día que una honorable matrona llamada Alicia, esposa de Wiric, caballero de Guzene, rezaba de pie ante la imagen, en presencia de su doncella. Se da la cir-

³⁶ Constituye una ligera excepción E. Beitz, *Caesarius von Heisterbach und die bildende Kunst*, Augsburg, 1926, con material interesante acerca de la actitud cisterciense en las págs. 8-12.

³⁷ La selección de A. Kaufmann, *Wunderbare und Denkwürdige Geschichten aus den Werken des Caesarius von Heisterbach*, Colonia, 1888, está dividida de forma muy práctica según el lugar del milagro. Contiene asimismo mucho material comparativo de gran interés.

³⁸ Cesáreo, *Dialogus*, dist. 8, cap. 76. La traducción inglesa está basada en la de Scott y Bland.

cunstancia de que la imagen se había colocado, por descuido a mi parecer, de manera que miraba casi directamente a la pared. Pero mientras las mujeres la contemplaban, giró sobre sí misma con clara renuencia y la sirvienta exclamó: «Mire, señora, mire, la imagen se da la vuelta.» Su ama contestó: «Sí ya lo veo». Otras mujeres que estaban ahí presenciaron el hecho. Hace apenas un año que se produjo esta extraordinaria visión (*visio*)³⁹.

Tal vez todos estos detalles resulten un poco excesivos, pero Cesáreo estaba dispuesto a demostrar la absoluta veracidad histórica del acontecimiento milagroso. Hasta aquí no hay nada que objetar: los motivos están claros. Pero observamos, una vez más, que no se conforma con describir el movimiento de la imagen, sino que le atribuye emociones y sentimientos, al igual que otros muchos escritores y narradores de esta suerte de historias. En el relato de la mujer parturienta de Aachen, la indignación de la estatua es implícita, pero en este caso el sentimiento es totalmente explícito: la estatua de Santa Catalina se gira «con clara renuencia» (*multum morose*). Sería un error considerar esta frase como un mero ornamento literario. En los siglos XII y XIII, por lo menos, las personas eran capaces de ver imágenes dotadas de un amplio abanico de características emotivas y expresivas. Este fragmento es perfectamente coherente con la tendencia a atribuir a las imágenes emociones y características físicas propias de los seres humanos. Y si bien debemos descartar que se trate de descripciones puramente literarias, también sería un error explicar estos fenómenos en tanto que proyecciones psicológicas o deliberadas del espectador. Cuando estas nociones acerca del movimiento y emotividad de las imágenes se plantean con mucha frecuencia, aunque sea en formas diversas, es probable que adquieran la condición de creencia, y esta incorporación de anécdotas y tropos a la realidad percibida ha sido motivada, sin ninguna duda, por la multiplicación de representaciones de sucesos como los descritos por Cesáreo y otros escritores.

Pero observamos que el segundo relato de Cesáreo se refiere a una visión; y el octavo libro, del cual proceden ambos relatos, se titula «De visiones diversas». De hecho, muchas de las situaciones recreadas en los demás libros se denominan visiones y así seguiríamos llamándolas actualmente se mire como se mire. Pero volvamos al asunto que nos ocupa. Aunque no queramos distinguir entre experiencias «reales» y «visionarias» para evaluar la calidad de las experiencias, esta distinción podría resultar útil para hablar de niveles de realidad. Una clase de historias trata sobre imágenes que se mueven o de las que se dice que se mueven; la otra relata concretamente casos en los que se percibe una imagen de Cristo, de la Virgen o de un santo en el contexto de una visión o de un sueño (no me refiero aquí a una tercera categoría en la que Cristo, la Virgen o los santos aparecen en persona en la visión o en el sueño). Cabría decir que cada clase posee su propia realidad. Además, numerosas historias sugieren que las visiones o los sueños se basan en experiencias reales o narradas (tal como indica el sentido común). Sería una tarea relativamente fácil reconstruir la influencia de pinturas y esculturas reales a partir de los relatos de visiones y sueños: éste es precisamente el planteamiento del único tratado disponible sobre Cesáreo de Heisterbach y el arte. Pero la condición demostrativa de los sueños y de las visiones va mucho más allá. Si bien es evidente que

³⁹ Cesáreo, *Dialogus*, dist. 8, cap. 83; traducción inglesa de Scott y Bland.

las experiencias conscientes y en estado de vigilia, y las cosas que vemos mientras andamos por ahí, pueden inspirar la sustancia de las visiones y de los sueños, menos obvio resulta comprender de qué forma influyen éstos en la percepción de la realidad no visionaria y real, y en nuestra reacción ante ella —en particular una vez incorporados al saber popular o convertidos en un género literario (como ocurre, por ejemplo, con Cesáreo).

Muchas más cosas son posibles en los sueños que en la realidad, pero los relatos y recopilaciones suelen exagerar el potencial de la experiencia cotidiana (así como su extraordinaria variación) y constituyen un índice del potencial atribuido a las imágenes. En casi todos los relatos, la visión o el sueño se inspira en una imagen real, y si sabemos que la imagen puede cobrar vida, moverse y hablar en sueños, ¿cómo podemos estar seguros de que no lo hará también durante el estado de vigilia? Si oímos hablar o leemos con frecuencia acerca de sueños sobre imágenes animadas, tal vez lleguemos a atribuir este potencial también a las imágenes reales. En cualquier caso, ¿quién estaría dispuesto a sostener que la experiencia visionaria es menos real que la consciente? Ciertamente, alegar que muchas de las historias recrean experiencias visionarias, no constituiría una objeción válida. Las visiones y los sueños sobre imágenes que se mueven, hablan, sufren o actúan con generosidad, demuestran de forma contundente —más aún al ser inconscientes— de qué modo calibran las personas el potencial de las imágenes y, por consiguiente, de qué modo responden ante ellas.

Hasta el momento, las historias giran en torno a una imagen que se da la vuelta, pero las manifestaciones de movimiento son a menudo más espectaculares e influyen más activamente en el espectador. Los ejemplos más corrientes proceden de imágenes que inclinan la cabeza en dirección a los fieles que las contemplan, que pasan frente a ellas, o a una persona concreta elegida por una razón u otra. Un crucifijo inclina la cabeza ante un caballero que ha salvado la vida de su enemigo por amor a Dios. San Irmgard de Zutphen es aclamado y felicitado por un crucifijo cuando entra en San Pedro de Colonia, y así sucesivamente⁴⁰. Desde el inicio del cristianismo, este tipo de imágenes, al igual que las que sangran al ser golpeadas, desempeñan un papel fundamental en la conversión. Merece la pena destacar que Cesáreo compiló su obra apenas unos años antes de la conversión de San Francisco como consecuencia de una serie de sucesos en los que intervino un crucifijo, sin olvidar aquella ocasión en que vio cómo los labios de Cristo se movían mientras el crucifijo le hablaba⁴¹. Ante la popularidad que alcanzaron las historias sobre San Francisco —y el propio santo—, tal vez no sea de sorprender que se multiplicaran otras similares, ni tampoco que aumentara el número de hombres y mujeres que tuvieron visiones como la suya y la de Santa Clara. Pero sería una equivocación contemplarlas únicamente en términos de moda y convencionalismo.

Las historias de Santa Catalina que surgieron a finales del siglo XII, pero fueron es-

⁴⁰ Cesáreo, *Dialogus*, dist. 8, cap. 21, y *Libri VIII miraculorum*, lib. 2, cap. 35. Cfr. *AA.SS.* (septiembre), 2, 277, col. 1.

⁴¹ Véase Tomás de Celano, *Legenda antiqua*, cap. 5, y *Tractatus secundus super Vitam Santi Francisci de Assisi cum miraculis*, cap. 6: *De ymagine crucifixi, que sibi locuta fuit et bonore quem ei impendit* disponible en la edición de la vida de San Francisco de Tomás de Celano de H. G. Rosedale, *Legenda Antiqua*, pág. 13, *Tractatus secundus*, pág. 11, Londres, 1904. Véanse también ilustraciones como las que muestran la Visión de Santa Catalina de Siena, en *Dialogo della divina providentia*, Venecia 1494, fol. x.

pecialmente populares en el siglo xv (y luego pasaron a ser recordadas con frecuencia), dan testimonio de la existencia de vínculos más profundos entre la convención, la meditación y las visiones. Cuando Catalina era todavía una jovencita, preguntó a un santo eremita cuál era la mejor manera de ver a Cristo y a la Virgen. El eremita le entregó un icono de una Madona y le aconsejó que lo contemplara y rezara a María para que le mostrara a su Hijo. Por la noche, se le apareció la Virgen, pero Catalina no era digna aún de ver el rostro de Cristo. Siguiendo las indicaciones del eremita, tuvo otra visión, en la que Cristo «volvió con dulzura su glorioso semblante hacia ella»⁴².

Ya un siglo antes de las visiones de San Francisco, San Bernardo tuvo experiencias parecidas que alcanzaron una popularidad similar. Oró ante una imagen del Cristo crucificado, que se inclinó para abrazarle (fig. 142)⁴³. Esta escena recibió mucha atención en la pintura del siglo xvii e inspiró una gran variedad de representaciones en las que un devoto recibía el abrazo de la figura de Cristo, que se separaba para ello, en mayor o menor medida, de la cruz (figs. 141-42, 148).

Pero existe otra historia relacionada con San Bernardo y una imagen, en la que el contacto físico y el consuelo adquieren mayor importancia. Tras haber orado con más fervor del habitual ante una estatua de la Virgen, ésta le ofreció la leche de su pecho para consolarlo, socorrerlo y alimentarlo (fig. 143)⁴⁴. Este regalo de la Virgen también aparece de forma manifiesta en el relato que varios escritores hacen de la conversión de un sarraceno y de sus compañeros.

Un sarraceno poseía una imagen de la Virgen, pintada con gran decoro (*decentissime*) en un pequeño lienzo; y a pesar de ser pagano, amaba profundamente esta imagen. La veneraba tanto que nunca permitía que se posara en ella una mota de polvo ni de suciedad. La limpiaba con frecuencia y con mucho cuidado; y todos los días se arrodillaba y juntaba las manos para adorarla.

Sin embargo, no tardó en empezar a dudar. ¿Cómo era posible que Dios naciera de una Virgen? ¿Cómo era posible que Dios se hiciera hombre?

⁴² Como en H. Varnhagen, *Zur Geschichte der Legende von Katharina von Alexandrien: Nebst lateinischen Texten nach Handschriften*, Erlangen, 1891, págs. 20-23. Para una descripción con una sensibilidad y singularidad poco frecuentes de la imagen que causó la visión, véase H. Knust, *Geschichte der Legenden der h. Katharina von Alexandria und der h. Maria Aegyptiaca*, Halle, 1890, pág. 27: «Dedanz sa capelle est assise/ sor un alter de marbre bisse/ Un ymage estrainement fine/ E a forme d'un raine/ Qui en ses braiz teint un enfant/ Colore vermeil et riant...»

⁴³ La fuente básica es *De vita et gestis Bernardi*, lib. 7, cap. 7 (*Exordium magnum Cisterciense*, lib. 7, cap. 7). Para ejemplos narrados por Cesáreo de Cristo bajando de la cruz para abrazar a un devoto, véase —además de los ejemplos citados en este capítulo— *Dialogus*, dist. 8, caps. 13 y 16.

⁴⁴ Véase A.A.Jf. (agosto), 4, 206-7. Se trata de un tema posterior y derivado obviamente de las numerosas referencias en la propia obra de San Bernardo a la dulzura y a la leche de la Virgen (p. ej., «omnibus flerens lac et lanam», en *PL*, 183, col. 430, así como la frase «monstra te esse matrem»). Véase también L. Dewez y A. van Iersson, «La lactation de Saint Bernard: légende et iconographie», *Citeaux in de Nederlanden* 7 (1956), 165-89. Para la relación con los numerosos casos de Vírgenes con el pecho descubierto o lactante en otros contextos de conversión, compasión, intercesión o auxilio, véanse por ejemplo las páginas sobre el tema en Knipping, 1974, esp. 2, 264-73. Véase también A. Poncet, «Index Miraculorum B. V. Mariae quae saccula VI-XV latine conscripta sunt», *Analecta Bollandiana*, 21 (1902), 359, donde se citan otros muchos casos.

Y mientras pensaba en todo esto, de pronto vio dos hermosos pechos que sobresalían de la imagen... y vio que de ellos manaba aceite, como si de una fuente se tratase⁴⁵.

Gran parte de la historia es simple proselitismo, propio de cuentos para niños. Pero no por ello deja de ser un índice revelador del potencial que encierra la interacción entre un espectador atento o fetichista y una imagen considerada atractiva por algún motivo⁴⁶.

Cesáreo evoca en varios capítulos esta experiencia de San Bernardo ante la cruz, y en una ocasión, por lo menos, el relato alude lacónicamente a las implicaciones sexuales, no sólo del episodio descrito, sino de la relación profundamente arraigada en la tradición cristiana. De esta manera, sin ambages: «Nuestro Señor Jesucristo, Esposo de toda la Iglesia, se apareció a otra de las hermanas de nuestra orden, cuyo nombre no deseo revelar, en un momento en que sentía una fuerte tentación y, a través del abrazo que recibió, toda su confusión se tornó en paz absoluta»⁴⁷. Es cierto que no se menciona ninguna imagen, pero es fácil evaluar la eficacia de un vínculo psicológico similar en una representación física atractiva, bella y conmovedora de un Jesucristo hermoso y patético. De esta manera, en un contexto similar de tentación, los detalles del abrazo se recrean más que de costumbre: un monje de Hemmenrode llamado Pedro («originario de Coblenza», añade Cesáreo, para centrar como siempre la precisión histórica del relato) solía meditar con especial empeño sobre la Pasión de Cristo. Un día cayó de rodillas bajo la lámpara del altar de los hermanos seglares, y

vio ante él al propio Jesucristo —o mejor dicho a Jesucristo como si bajara de la cruz. Todo misericordioso separó luego los brazos de la cruz y abrazó a su siervo, estrechándolo contra su pecho como a un ser querido, como muestra de amistad. Lo atraía hacia Él y este abrazo destruyó incluso sus tentaciones más fuertes⁴⁸.

Al leer esta historia es difícil olvidar la existencia de crucifijos móviles. Ya he comentado ejemplos en los que la interacción entre la imagen y la persona representa teatralmente la relación esbozada en las leyendas de milagros. Así, además de los intensos momentos litúrgicos descritos en este mismo capítulo, citaremos ese Viernes Santo en una abadía de Lambach, cerca de Wels, en que un actor que encarnaba a la Virgen María estrechó una imagen de Cristo en sus brazos y dijo: «Awe Kind», escena similar a la que sucedió en Ratisbona con una estatua de madera⁴⁹.

⁴⁵ Mussafia, 1896, pág. 37; cfr. también Ringbom, 1965, pág. 14; 1968, pág. 160. En París, Bibliothèque Nationale, MS fr. 2593, n.º 31, los pechos que aparecen en la imagen se describen de un modo más explícito como *carneae mamillae* (Mussafia, *Studien*, 1, 963). Un suceso muy similar tiene cabida en las diversas versiones del Milagro de Sardenai. Véase Gautier, 1959, págs. 23-24 (fuente latina) y versos 457-86 (versos de Gautier).

⁴⁶ Más extravagante aún es el relato de *Libri VIII miraculorum*, lib. 3, cap. 23, según el cual un monje iletrado se convirtió en un erudito al mamar del pecho de la Virgen. Mientras oraba vio «pulcherrimam virginem ante altare stantem, quae eum blande leniterque vocavit et sacratissima sua ubera ad sugendum dulciter porrexit».

⁴⁷ Cesáreo, *Dialogus*, dist. 8, cap. 16.

⁴⁸ *Ibid.*, dist. 8, cap. 13.

⁴⁹ Taubert y Taubert, 1969, pág. 120. Acerca de la ceremonia de Ratisbona, véase Young, 1933, 1, pág. 505.

Si los fenómenos que hemos considerado sólo afectarían a crucifijos, tal vez no serían tan significativos en la historia y en la teoría de la respuesta ante las imágenes. Puede afirmarse que los crucifijos han centrado durante tanto tiempo la atención fervorosa de los creyentes, que se han convertido en objetos fetichistas, más que cualquier otro tipo de imágenes, y que su forma resultaba por tanto bastante irrelevante a la hora de evaluar la respuesta que provocaban. Además, tal vez fueran más bien amuletos y talismanes, en el sentido general de estas palabras, por oposición a otras imágenes. Pero aparte de que parece totalmente imposible emitir juicios hipotéticos sobre la «indiferencia estética», ni siquiera en el caso de amuletos y talismanes, las leyendas de milagros se centran con frecuencia en imágenes de otra índole. Las descripciones de dichas imágenes son, en ocasiones, muy detalladas y, cuando así ocurre, se despliega una gran panoplia de material iconográfico para representarlas con exactitud.

Pasemos ahora a movimientos más complejos que los mencionados hasta el momento. Existen formas de movimiento más espectaculares y explícitas, que nos permiten profundizar en las relaciones emocionales de objetos que constituyen el núcleo de estos relatos. Aparte de crucifijos, las historias más corrientes tratan de imágenes de la Virgen que se mueven, hablan o actúan de un modo que denota la capacidad vital que poseen. Nada debe sorprendernos si pensamos en la proliferación por toda Europa de imágenes de culto a las que se atribuía un comportamiento milagroso. Una de las historias más improbables es la que encontramos con bastante frecuencia en varios autores de los siglos XIV y XV, entre ellos Vincent de Beauvais, y recreada con mucho encanto en la gran adaptación que hace Jean Miélot de los *Milagros de Notre-Dame*, de Gautier de Coinci.

Érase una vez una abadía en honor a Nuestra Señora, bellamente adornada con pinturas y esculturas. En la fachada que daba al camino había un pórtico pintado ante el cual la gente solía detenerse para contemplarlo. Un monje lo pintaba con todo esmero *car il estoit moult expert en entailleure*. Ya había pintado a la Virgen y al Niño en el centro del pórtico, y sobre ellos pintó la escena del Juicio Final. Llegado el momento de pintar el demonio en el infierno, el resultado fue tan repugnante que jamás existió pintura ni escultura tan horrenda. En un ataque de cólera, el demonio lo empujó del andamio, pero en ese momento la Virgen alargó el brazo derecho y, con ayuda del Niño, evitó que cayera. Todos acudieron a presenciar el milagro, el monje descendió por una escalera y, una vez a salvo, la Virgen volvió a poner el brazo en su lugar⁵⁰.

Este relato es uno de los más extravagantes de la forma de actuar de una imagen que cobra vida y, aunque resulte encantador, parece más infantil que la mayoría. Pero, una vez más, pone de manifiesto el problema de la relación entre la supuesta eficacia

⁵⁰ Oxford, Bodleian Library, MS Douce 374, fols. 92 v-93 r (*Miracles de Notre Dame*, n.º 64, ilustrado; Miélot ed. 1885, pág. xxxiv); Paris Bibliothèque Nationale, MS fr. 9199, fol. 95 v (ilustrado). Para otra ilustración valiosa, véase la página de las *Cantigas* de Alfonso X reproducida en V. W. Egbert, *The Medieval Artist at Work*, Princeton, 1967, pág. 49 (reproducción de Escorial, MS T1.1, fol. 109 r). En Vincent de Beauvais, *Speculum historiale*, lib. 7, cap. 104, hallamos un relato casi idéntico al de Gautier. Cfr. también Cesáreo, *Libri VIII miraculorum*, lib. 3, cap. 43 (donde el diablo trata de arrojarle al mar).

de la imagen y la forma en que se realizó y modeló. Se insiste incluso más que de costumbre en el aspecto estético de la imagen —«la gente solía detenerse a contemplarlo», el escultor experto trabajaba «con todo esmero», el demonio era «repugnante y horrendo», etc. A este respecto, el tono del fragmento alcanza un refinamiento superior al de Cesáreo, pero merece la pena recordar que Gautier, a diferencia de Cesáreo, escribió en verso, y que la mayoría de sus relatos procedían de fuentes identificables. El latín de Cesáreo, por su parte, no era ni elevado ni complejo, por lo que autores como Gautier y sus adaptadores, como Jean Miélot, ofrecen más ejemplos de la importancia de este material en todos los segmentos de la sociedad. Y todos ellos siguen interesados por la singularidad, no sólo de la historia, sino también del aspecto y de la forma.

De este modo garantizan la veracidad necesaria, pero ponen además de relieve el interés que parece residir en la intersección entre contemplación y fusión o reconstrucción. El otro aspecto se refiere a la relación entre meditación y percepción de la imagen como algo capaz de moverse. En casos como el de la Virgen que se asoma por un retablo para dirigirse a los cristianos de Toledo (fig. 145), siempre interviene un elemento de devoción a la imagen⁵¹. Pero existen ejemplos más reveladores de las consecuencias de intensificar la devoción a través de la concentración y la meditación. En la adaptación que hace Miélot de otro relato de Gautier de Coinci, encontramos una de las formulaciones más conmovedoras de una historia que tiene cabida en la mayoría de las colecciones, en el *Altes Passional* escrito en medio alto alemán, en el místico Heinrich Suso y en el orador dominico Johannes Herolt:

Un monje joven y casto, gran devoto de la Virgen, poseía una hermosa imagen en su celda. Cada día ornaba la imagen con una guirnalda de rosas y, al hacerlo, la Virgen parecía inclinar la cabeza hacia él. Pero cuando acabó la estación de las rosas, se sumió en la tristeza y melancolía: ¿dónde encontraría flores para adornar su adorada imagen? Ante su desesperación, el abad le instó a pronunciar todos los días una plegaria de veinticinco *Ave Marias* ante la imagen y, al hacerlo, vio cómo tras cada *Ave*, la Virgen creaba una rosa, hasta que con la vigésimoquinta *Ave María* completó la guirnalda⁵².

No podríamos desear un ejemplo más claro de la relación entre atención devota a una imagen y la fusión de imagen y prototipo, pero se conocen otras historias en las que la meditación desempeña un papel, en apariencia, insignificante.

Imágenes que se mueven íntegramente, o figuras determinadas que salen del conjunto en el que se enmarcan, o personajes que cambian de posición. Cesáreo narra la visión de un carpintero en el recientemente fundado (hacia 1216) convento de Essen, cerca de Groningen. Durante la lectura del evangelio en una misa, el Niño Jesús, representado en un cuadro, se incorporó del regazo de su Madre, le quitó la corona de la cabeza y la colocó sobre la suya propia; pero cuando el sacerdote pronunció las palabras «Et factus homo» del credo, el Niño devolvió la corona a su Madre⁵³.

⁵¹ Como en Oxford, Bodleian Library, MS Douce 374, fol. 12 (Miélot ed. 1885, pág. xii).

⁵² Oxford, Bodleian Library, MS Douce 374, fol. 59 (Miélot ed. 1885, pág. xxviii); Paris Bibliothèque Nationale, MS fr. 9199, fols. 61r-61v (Miélot ed. 1828-29, págs. 185-86). Cfr. Rieckert, 1965, pág. 86, para la versión del *Altes Passional* y de Cesáreo, *Libri VIII miraculorum*, lib. 3, cap. 37.

⁵³ Cesáreo, *Dialogus*, dist. 7, cap. 46.

La historia tiene, por supuesto, un trasfondo doctrinal y el propio Cesáreo, tras relatarla, ofrece una interpretación basada en los textos adecuados, ninguno de los cuales atenúa el vigor de la visión en tanto que imagen concreta que efectúa acciones concretas de la vida misma. Existen, sin duda, otras formas de llegar a las mismas conclusiones doctrinales, ¿por qué se recurre entonces con tanta frecuencia a las imágenes vivientes? La interpretación de Cesáreo no pretende demostrar que la imagen se mueve, sino que se mueve en cuanto se pronuncian las palabras «Et factus homo»; y, aunque esto pueda ser un medio de hacer hincapié en el milagro de la Encarnación, no explica el movimiento, ni siquiera se lo propone.

Una relación semejante existe con el grupo de historias, de cariz humorístico, en las que una imagen propina un golpe en la cabeza o un bofetón a un hombre o mujer que se muestran recalcitrantes. Estos cuentos se repitieron con frecuencia hasta el siglo xviii. El relato más extenso ofrecido por Cesáreo es el de una monja arrojada de desecho por un empleado. En lugar de recogerse en su celda, por las noches intenta, comprensiblemente, abandonar la iglesia, pero todas las puertas están bloqueadas por un Cristo crucificado y cuando, por fin, toma conciencia de su pecado, acude a una imagen de la Virgen en busca del perdón. Y, entonces,

la imagen la golpeó con fuerza en la mandíbula y le dijo: «¿Adónde, quieres ir, oh estúpida mujer? Regresa a tu dormitorio». El golpe fue tan fuerte que la derribó y allí permaneció hasta la mañana siguiente. [Pero] aunque el golpe fuera doloroso, la libró de todas las tentaciones, pues una enfermedad grave precisa medicinas duras⁵⁴.

Ahora tal vez sea fácil apreciar esta anécdota como una simple racionalización moralizadora del encuentro entre una monja traviesa y una imagen, la simple racionalización de un accidente. Pero la negligente combinación de moral y humor ofrece, en este nivel de respuestas cotidianas, la indicación más reveladora de la fácil confusión entre significado y significante —es decir, más reveladora que algunos modos supuestamente explicativos. Pero dejemos estas formas y pasemos a otras más serias; centrémonos, antes de concluir, en aquellos casos en los que la imagen posee poderes que superan los que normalmente adscribimos a agentes humanos, en casos en los que las funciones físicas observadas (como el sangrar de una herida) van más allá de la provocación del dolor conjunto.

Existe un tipo de movimiento que no hallamos en Cesáreo, pero que aparece en otras muchas compilaciones, así como en las historias que han surgido alrededor de determinadas imágenes de culto. Se trata de la creencia de que una imagen es capaz de ser trasladada, o incluso trasladarse por sí misma, de un lugar a otro —*velut aliquod volatile animale*, «como si fuera un animal alado», según dice un manuscrito francés del siglo xv al describir de qué manera una imagen, que el Papa Sergio había tomado de Santa Maria de Templo, regresó volando a su lugar de origen⁵⁵. Existen otras muchas histo-

⁵⁴ *Ibid.*, dist. 7, cap. 33; cfr. Mussafia, 1896, pág. 53, para la fuente de un relato similar de Gautier de Coinci 1.35.

⁵⁵ Mussafia, *Studien*, 1, 965, donde cita Bibliothèque Nationale, MS fr. 12593, n.º 56. Esta capacidad de movimiento de algunas estatuas que desean regresar al lugar que les corresponde es muy común; la Virgen de Ocatlán ofrece un ejemplo concluyente. Tras el descubrimiento de esta imagen se decidió colocarla en la capilla de San Lorenzo en las afueras de Tlaxcala, donde ocupó el

lugar de una imagen predilecta del santo. El sacristán retiró la Virgen y volvió a poner el santo en su lugar. A la mañana siguiente, la Virgen había recuperado el lugar que se le había asignado y el santo estaba junto a ella. Lo mismo sucedió en tres ocasiones seguidas. Cfr. Turner y Turner, 1978, pág. 59.

rias similares; tal vez la más famosa sea una que no se refiere a una imagen sino a un edificio entero, la Casa Santa de Loreto, que la propia Virgen ayudó a trasladar de Nazaret a Loreto y donde —no hace falta decirlo— fue acogida con todo el extraordinario esplendor que merecía⁵⁶. Pero este caso particular debería atraer nuestra atención sobre la diferencia entre historias como ésta y las referidas hasta ahora. El movimiento que nos ocupa va más allá del propio de los seres humanos (como indica claramente la frase *velut aliquod animale*); y, por consiguiente, se trata de milagros totalmente distintos. El carácter milagroso de algunas imágenes no reside en salir de su estado inerte y actuar como seres humanos. Están dotadas de una capacidad de movimiento asombrosa porque deben realizar la perentoria función de expresar claramente su divinidad —no siendo como nosotros sino distintas a nosotros. Este es precisamente el contexto en el que debemos considerar las imágenes, supuestamente creadas por San Lucas (como la que robó el Papa Sergio)⁵⁷. Tienen un origen divino o semidivino y, por consiguiente, pueden ir más allá no sólo de sus cualidades puramente materiales, sino de todas las cualidades humanas normales. La mayoría de las historias de Cesáreo (y prácticamente todas las de los demás compiladores) tratan de demostrar que la imagen está dotada de características humanas. La imagen se asimila al ser humano o está dotada de cualidades que nos resultan sumamente familiares. Esa imagen semejante a nosotros o a personas que conocemos no sólo se mueve, sino que alberga sentimientos, experimenta dolor y siente emoción.

Cabe efectuar una distinción similar con respecto a otro gran grupo de historias. Ya he mencionado en distintas ocasiones los vínculos de compasión y empatía que nacen de una intensa concentración y meditación ante imágenes de Cristo en la cruz. Precisamente en este contexto se inscriben la mayoría de las visiones de crucifijos sangrantes. Pero los numerosos ejemplos de imágenes que muestran su desazón al ser golpeadas, mutiladas o estropeadas, pertenecen a una categoría totalmente distinta (por ejemplo, fig. 150). Y con el relato de este tipo de sucesos y con los casos de intimidad que consideraremos más adelante, abordamos algunos de los aspectos más profundos y delicados de la respuesta ante las imágenes.

Como deducimos perfectamente de las circunstancias que rodearon al encargo de la *Madonna della Vittoria* encomendado a Mantegna, los judíos pagaron por maltratar las imágenes cristianas. Pero tenemos que revisar numerosos relatos para empezar a apreciar el impacto y el eco de este tipo de situaciones. La historia que se repite con mayor insistencia es la de un judío de Constantinopla que robó un cuadro de Cristo, lo golpeó

lugar de una imagen predilecta del santo. El sacristán retiró la Virgen y volvió a poner el santo en su lugar. A la mañana siguiente, la Virgen había recuperado el lugar que se le había asignado y el santo estaba junto a ella. Lo mismo sucedió en tres ocasiones seguidas. Cfr. Turner y Turner, 1978, pág. 59.

⁵⁶ Una leyenda encantadora y poco conocida es la de la imagen voladora de Genazzano cerca de Roma. Se dice que este cuadro (atribuido a Antonio Vivarini) fue transportado en abril de 1467 desde Albania por unos ángeles. Una muchedumbre de personas que acudían al mercado lo vio llegar por el aire y posarse en la iglesia agustina de la ciudad (G. Sangiorgi, «Discovery at Genazzano», *Augustinus*, 25 [1975], 43-47). Hay una adaptación moderna nada sorprendente de F. Grimaldi, «La Madonna di Loreto patrona degli aeronauti», en Kriss-Rettenbeck y Möhler, 1984, págs. 300-5.

⁵⁷ Mussafia, *Studien*, 1, 965.

y lo llevó a su casa para quemarlo. Fue entonces cuando empezó a sangrar donde había sido golpeado. La historia se cita ya en fuentes muy antiguas, desde Gregorio de Tours en adelante, por lo que en todas las compilaciones posteriores aparece alargada, ampliada o transformada, como por ejemplo en las de Cesáreo y Gautier de Coinci⁵⁸. Cesáreo observa, en particular, que se trataba de un cuadro atravesado por una espada que se conservaba en Hagia Sophia, Constantinopla, y que todavía podía contemplarse en su tiempo⁵⁹.

Otro relato clave, recogido por Gautier y por Cesáreo, es el de la famosa imagen de Sardenai en Damasco, con una herida de la que manaba aceite. La historia se incorporó a la tradición y se evocaba en cuanto surgía la oportunidad, citando a menudo los casos similares más recientes. Gautier, en su acalorada defensa de la veracidad del milagro de Sardenai, recuerda a sus lectores la imagen mutilada y sangrante de Chateauroux, una de las múltiples imágenes que sangraban, ya fuera como resultado de un golpe asestado por un judío o por un sarraceno, o por otro motivo⁶⁰. Todas estas historias de imágenes que sangran o despiden cualquier otro tipo de sustancia tienen un elemento moralizador muy fuerte: el iconoclasta se muestra confundido ante la sangre que brota de la herida que ha causado; ante el milagro, el judío o el pagano se convierte. El motivo es normalmente manifiesto⁶¹.

Pero la eficacia del motivo depende de la fe —real o ficticia— en el milagro. Por esta razón, historias de esta suerte fortalecen el tipo de sustitución que hemos examinado ante las insistentes alegaciones de racionalismo. Cuando unos años después de Gautier, Vincent de Beauvais narra la historia de un *brabançon* que lanzó una piedra a una imagen de la Virgen con el Niño, escribe que la sangre manó de los brazos de Cristo *ac si esset hominis viventis*, «como si fuera un hombre vivo»⁶². Esta frase sugiere claramente que Vincent sabía perfectamente que la estatua no estaba viva sino que actuaba como si lo estuviese. El milagro residía precisamente en esta aclaración. El cronista, a diferencia del espectador directo, es consciente de la distinción entre imagen y prototipo. Pero esto sucede *a posteriori*, y es importante que el cronista insista en esta distinción. Si se considerara que las imágenes participan en la vida en un sentido normal y cotidiano, la aparición de sangre o de otras sustancias no sería un milagro ni un medio para convertir a los infieles. Pero, una vez más, comprobamos que estos milagros ocurren y se describen con tanta frecuencia que, en algunos casos, es probable que desaparezca la conciencia de la distinción, implícita en el símil, entre objeto inerte y ser vivo. De esta manera, es posible que la familiaridad que rodea a ciertas imágenes esconda un intento por circunscribir la representación trascendente de la imagen, o su capacidad

⁵⁸ PL, 71, cap. 21 (*De iudaeo qui iconicam Christi furavit et transfudit*), pág. 724; cfr. Cesáreo, *Libri VIII miraculorum*, lib. 2, cap. 39.

⁵⁹ Cesáreo, *Libri VIII miraculorum*, lib. 2, cap. 39 (ed. 1901, pág. 117).

⁶⁰ Véase Gautier, ed. 1959, versos 640-50. Véase el relato completo de Chateauroux en Mussafia, *Studien*, 5, 21-23. Encontramos casos de imágenes bizantinas sangrantes en los diversos ejemplos de *Letter of the Patriarchs of Alexandria, Antioch, and Jerusalem to the Emperor Theophilus in 836*, publicada en L. Duchesne, «L'iconographie byzantine dans un document grec du IXe siècle», *Roma e l'Oriente*, 5 (1912-13), 222-39, 273-85 y 349-66; discutido en Cormack, 1985, esp. págs. 126-27.

⁶¹ Kretzenbacher (1977) ofrece un estudio excelente y profundo acerca de esta panoplia de historias y leyendas.

⁶² Vincent de Beauvais, *Speculum historiale*, lib. 7, cap. 110a; cfr. Mussafia, *Studien*, 2, 55.

de trascender, a los límites de la experiencia humana. Pero la atribución de sentimientos y sensibilidad a una imagen, así como la articulación de una relación personal, se ven a menudo coronadas por el éxito: desciende lo trascendente al plano terrenal y lo sobrenatural al reino de la experiencia cotidiana. Pero todo ello conlleva sus propios sinsabores.

Ya hemos explicado el efecto calmante de las imágenes de la Virgen que ofrece su pecho al confuso espectador, y ahora podemos pasar a examinar la relación con todas las historias en las que interviene la destilación o flujo de sustancias corporales, ya fuera de forma natural o como consecuencia de un esfuerzo o un dolor. Las frecuentes alusiones a imágenes que transpiran que encontramos ya en Plinio y Plutarco justifican la atención que les prestamos. Una imagen de la Virgen suda con tal violencia («por temor al juicio divino», dice Cesáreo) que las personas que la contemplan quedan asombradísimas; y algunas matronas entre los presentes secan diligentemente las gotas de sudor con sus velos⁶³. Pero en muchos casos, las sustancias segregadas, especialmente aceite del pecho, una vez recogidas, resultan tener poderes curativos⁶⁴. En este caso la cognición se topa con la psicología del deseo. Basta recordar las palabras utilizadas por Miélot para narrar un relato muy antiguo.

Un monje era especialmente devoto de una imagen de la Virgen, ante la cual solía rezar sus oraciones. Un día enfermó y le salió un bulto terrible en la garganta. No podía hablar, estaba pálido y dolorido. Cuando más dolor padecía tuvo una visión particularmente hermosa de la Virgen, que le limpió las heridas con un paño, asíó uno de sus pechos y lo colocó en la boca del monje, «et puis en arousa toutes ses playes»⁶⁵. La connotación sexual de la visión no podía quedar más patente, al igual que en el relato menos explícito de San Bernardo recibiendo en sus labios la leche de la Virgen.

Por supuesto, se trata de una visión y no de una imagen real. Pero una vez más, lo importante es la disposición directa de la imagen y de la visión, con la clara implicación, como ocurre con tanta frecuencia, de que la atención que el monje presta a la imagen es la causante de la visión. Comprendemos así más fácilmente por qué los monjes que deseaban que las imágenes de sus iglesias y monasterios fueran objeto de culto —a menudo por motivos pecuniarios—, ideaban trucos mecánicos para que la imagen destilara un líquido cualquiera con facultades curativas. Pese a que la mayoría de las alegaciones de esta índole eran falsas (aunque no siempre lo fueran), no es difícil comprender las imputaciones de que sucedieran realmente estas cosas. La eficacia de los resultados era demasiado palpable.

V

Encontramos en Cesáreo un fragmento poco corriente en el que refleja la respuesta de una mujer ante una antigua imagen de la Virgen en la capilla de Velden, cerca de Bernkastel. Le echó una mirada e «indignada contra la escultura» exclamó: «¿Qué

⁶³ Cesáreo, *Dialogus*, dist. 7, cap. 2.

⁶⁴ Como, por ejemplo, en el caso de la imagen de Sardenai (Gautier, ed. 1959, págs. 23-25 y versos 457-86).

⁶⁵ Miélot, ed. 1928-29, págs. 126-27 (Paris Bibliothèque Nationale, MS fr. 9198, fol. 124). Cfr. Cesáreo, *Libri VIII miraculorum*, lib. 3, cap. 23.

hace ese montón de basura vieja ahí de pie?» (*Ut quid hic stat vetus haec rumbula?*)⁶⁶. El hecho de que la mujer recibiera de inmediato merecido castigo por su insolencia tiene menos importancia que la forma en que Cesáreo describe el contexto de la historia. La inicia explicando que, aunque la imagen no estaba realmente bien conseguida, estaba «dotada de mucha virtud»⁶⁷. Hay aquí una conciencia clara de la calidad estética de la imagen, como la que hallamos en las leyendas de milagros, por oposición a la creencia en un potencial inherente. Así pues, el fragmento plantea dos cuestiones.

La primera es obvia. Como ya he defendido, una concepción de la imagen en términos familiares (en este caso en términos de un desprecio familiar), la vuelve accesible (y en este caso la despoja totalmente, o se cree que la despoja totalmente, de su potencial trascendente). Pero la segunda cuestión es más problemática. Aunque Cesáreo no parece proclive a confundir imagen y prototipo (en esta historia se trata sencillamente de una imagen de la Virgen y en ningún caso puede interpretarse como la propia Virgen), la imagen está dotada de virtud. ¿Cómo debemos interpretar esto? ¿Existe realmente alguna relación entre la calidad estética percibida y la eficacia? La respuesta más fácil al último interrogante es que no existe dicha relación; pero tal vez sea excesivamente fácil.

Estos textos e informes, precisamente por describir procesos que no son palpablemente idiosincrásicos, no pueden rechazarse por no ser, en general, relatos de primera mano de comportamientos individuales. De hecho, suscitan un comportamiento (el que no se trate de un género particularmente popular no reside en un aspecto ni en el otro). Las correlaciones entre las historias y el comportamiento observable por una parte, y entre las clases supervivientes y los tipos de iconografía, por otra, justifican por sí solas tal afirmación. Además de las ilustraciones de las leyendas —de las que a su vez se ha hecho, por lo general, caso omiso—, existen múltiples representaciones de la misa de San Gregorio y una gran variedad de temas en los que un Cristo crucificado se inclina para abrazar a un santo en oración. Durante largos periodos se recurrió con frecuencia a estas imágenes, que al igual que la amplia difusión de imágenes de crucifixiones sangrantes, de Cristo penitente o de la Dolorosa, garantizan la generalización de la creencia en todas estas posibilidades. La conservación de crucifijos con brazos móviles demuestra de qué manera la Iglesia explotaba esporádicamente las reservas psicológicas que la clase culta, por su parte, trataba de eliminar.

Pero siguen surgiendo preguntas inquietantes. ¿Acaso no hemos examinado disquisiciones literarias de una serie limitada de temas cuya conexión con acontecimientos reales es, en el mejor de los casos, remota? Quizá podría alegarse que los milagros se repitieron una y otra vez únicamente por razones dogmáticas o propagandísticas. ¿Hasta qué punto refleja cualquiera de estos relatos el comportamiento popular? ¿Creen realmente las personas que las imágenes pueden cobrar vida? La «fe verdadera» constituye, sin lugar a dudas, una categoría difícil de definir, pero parece acertado mostrarse un poco agnóstico, por lo menos en cuanto a la distinción entre lo que las personas dicen creer y lo que realmente creen, suponiendo que no pretenden deliberadamente engañar. Tal vez la búsqueda de esta distinción sea poco más que una quimera antropológica.

⁶⁶ Cesáreo, *Dialogus*, dist. 7, cap. 44.

⁶⁷ *Ibid.*, «non quidem per opus bene formata, sed multa virtute dotata».

Por otra parte, no podemos negar que lo que dicen los demás acerca de sus propias creencias y conductas tiene sin duda un nivel de correlación bastante inferior con la realidad de dichas categorías. Pero los cimientos de la generalización empírica son demasiado inestables: el relato que hace otra persona de mi experiencia visionaria puede ser más objetivo que el que hago yo, o tener por lo menos una validez empírica superior a la fenomenológica. Pero incluso si definiéramos la quimera y lográramos aprehenderla, si convirtiéramos la criatura fenomenológica en otra empírica más clara y conveniente, las leyendas de milagros mantendrían su importancia etnográfica. E incluso si las creencias resultaran ser totalmente irreales, la abundancia de material relacionado con ellas tendría un significado sociológico.

Las historias surgen del comportamiento popular y tratan acerca de él, sea cual sea el público al que van dirigidas. Constituyen tanto los ingredientes como el precipitado de las constantes del comportamiento y no de respuestas idiosincrásicas. No son en ningún caso propiedad exclusiva de segmentos sociales particularmente privilegiados material o culturalmente. Estas pretensiones, independientemente de la función desempeñada o atribuida a las historias, pueden contribuir a garantizar la base dogmática de prácticas relacionadas con algunas de las objetivaciones más notables del poder material de la Iglesia. De hecho, uno de los aspectos más claros y satisfactorios de dichos relatos es que iban destinados a personas de todas las clases sociales y reflejan prácticas que proceden igualmente de todas esas clases. Si atribuyéramos a la cultura elevada y a la cultura popular entidades más o menos independientes, tal como se ha hecho recientemente, estos relatos ilustrarían una continuidad dentro de una trayectoria con altibajos. Si los rechazáramos por ser cristalizaciones elevadas de prácticas comunes o interpretaciones «elevadas» de fenómenos «populares», perderíamos totalmente de vista su condición demostrativa. Y éste ha sido, por lo general, su destino. Hasta nuestros días encontramos pruebas de que estas historias se han ido filtrado a medida que se introducían en los dominios populares, pero al mismo tiempo muchas, si no la mayoría, proceden del comportamiento y de la respuesta de las clases más iletradas. En esta rica dialéctica del contenido y del consumo reside, precisamente, el valor que estas historias poseen para el estudioso de las respuestas. Tal vez lo más indicado sea detener la elaboración del tema en este punto.

VI

Dos interrogantes permanecen aún sin respuesta. El primero es el siguiente: ¿No deberíamos acaso distinguir más claramente entre fusión y reconstrucción? En este libro me he referido en varias ocasiones a la sustitución y confusión entre signo y significado, y a veces he hablado directamente de la forma en que todos los espectadores solemos reconstruir la imagen en tanto que ser vivo y transferirle cualidades que nos resultan familiares y con las que mantenemos una relación muy íntima. Pero no se trata aquí de diferencias semánticas ni de la descripción de distintos procesos o campos de aplicación; la cuestión que se plantea es mucho más fundamental.

No he pretendido llegar al tipo de teoría psicológica que explica, por ejemplo, los modos de reconstrucción o que aporta pruebas y casos específicos para justificar de qué modo los espectadores se fijan en determinados indicios (y rechazan otros) que

provocan (o frustran) la reconstrucción. De ser ese mi propósito, habría redactado un libro de referencia para el análisis de la percepción; y quedaría por resolver el problema de las respuestas basadas en la interpretación y evaluación de las imágenes como seres con vida propia. Es imposible ofrecer una explicación decisiva de la reconstrucción, así como elaborar una tabla o un esquema con los indicios a partir de los cuales la efectuamos. Lo que sí sabemos perfectamente es la historia de las respuestas (incluida la nuestra) ante imágenes muertas que consideramos vivas. La imposibilidad de formulación jamás se ha expresado con mayor acierto que en la búsqueda emprendida por Roland Barthes para reencontrar el ser de su madre en la fotografía que prefería de entre las de ella (no reproducida). Al final sólo queda la frustración: «Vivo con la ilusión de que basta con limpiar la superficie de la imagen para acceder a lo que está detrás de ella: escrutar significa girar la fotografía, entrar en las profundidades del papel, alcanzar el otro extremo (para nosotros los occidentales, lo escondido es más "verdadero" que lo visible). No obstante, desgraciadamente, por muy esmeradamente que mire, no descubro nada: si amplío la copia, sólo consigo ver el grano del papel»⁶⁸.

Es lícito afirmar que Barthes habla aquí del ser, no del cuerpo, del conocimiento de la esencia, no de la percepción de la sustancia. Pero el reconocimiento de la «verdad de los occidentales» expresado en este fragmento, habla sin paliativos de las variedades de represión a las que me he referido constantemente. Por fin, ahora es posible admitir la verdad de lo que es visible en tanto que cuerpo. La historia y la etnografía de las imágenes ofrece todas las pruebas necesarias, mientras que la crítica del arte no lo hace. Pero detrás de todo esto queda probablemente oculta, aunque no demasiado, la pregunta decisiva de este capítulo. ¿Tienen algo que ver las respuestas descritas en este capítulo y extraídas de libros antiguos con las respuestas actuales, con el arte y las imágenes de nuestro mundo?

Los hechos son evidentes: se sigue hablando de imágenes vivas, y hombres y mujeres siguen reaccionando por creer, asumir y sentir que las cualidades vitales son inherentes al objeto representado. «Objeto representado» en su sentido más amplio, no sencillamente imágenes figurativas o iconografía religiosa establecida en culturas religiosas primitivas o tradicionales. Para descubrir de qué forma se valora la vida de las imágenes no figurativas, debemos recurrir, por supuesto, a otro tipo de etnografía, pero no necesariamente a otro tipo de descripción. No hace falta ningún gran sofisma para establecer estas respuestas: de ser así, se desmoronaría la pretensión cognoscitiva. Pero, aunque la pretensión de que las imágenes se perciben como seres con vida y las respuestas inspiradas por esta percepción se topan con muestras de escepticismo, seguiría siendo imposible negar o rebatir la fuerza de la historia sólida y de la etnografía rica y contundente acerca de tales respuestas. La fuerza surge precisamente del residuo, del hecho de que por mucho que nos complazca afirmar que las respuestas modernas no son nunca como las antiguas, ni como las de otras culturas, no podemos olvidar esas respuestas antiguas y diferentes; ni suprimir su intervención en todas las ideas que tenemos acerca de las imágenes, todos los impulsos que nos acercan a ellas y todas las categorías en las que las situamos. Lo más complicado es detectar de qué forma el remolino de la historia se incorpora a la corriente de nuestro pensamiento, pero no po-

demo limitarnos a suponer la existencia de un sencillo dique o la desaparición total de respuestas que han sobrevivido durante tanto tiempo. No hay ningún motivo por el que deban finalizar súbitamente, sobre todo por la simple razón de que algunas imágenes ya no se parecen a los cuerpos que nos resultan familiares. Pero ahora hablamos de cosas más inocuas; ya no nos consideramos parte activa de las respuestas que hacen de las imágenes mucho más de lo que son en realidad —madera y piedra, papel y lienzo—; de lo contrario no las permitiríamos. Durante mucho tiempo los informes sobre imágenes vivientes y las respuestas ante ellas fueron realmente dramáticos, pero ahora los hemos despojado de su fuerza y los tachamos de altisonantes y vulgares. Opinamos que nuestra forma de hablar de las imágenes es más compleja; tendemos a un formalismo que niega la eficacia de las imágenes y todo aquello importante sobre lo que significan; o admitimos, con cierta ironía, que nuestras respuestas poseen cierto grado de vulgaridad. No sería baldío pensar y hablar más abiertamente acerca de la vida de la imagen y, a veces incluso, considerar la posibilidad de reivindicar la importancia del cuerpo.

⁶⁸ Barthes, 1981, pág. 100.

Imágenes que excitan el deseo

Si el psicólogo nos dice, «Hay personas que ven», podemos preguntarle: «¿A qué llama "personas que ven"?» La respuesta tendría que ser: «Personas que se comportan así y así en tales y tales circunstancias.»

WITTGENSTEIN, *Comentarios sobre el color*, 1.88

Cette femme n'est pas une créature, c'est une création.

FRENHOFER en la edición de 1837
de *Le chef d'oeuvre inconnu* de BALZAC

Cette femme n'est pas une création, c'est une créature!

FRENHOFER en la versión por entregas de 1831
de *Le chef d'oeuvre inconnu* de BALZAC

¿Qué ocurriría si cada mirada consciente encerrara una carga deliberada de deseo? ¿Y si el deseo de contemplar una representación fuera como el deseo de contemplar el original; y el impulso de hacerlo fuera masculino, por lo menos en Occidente? ¿Qué conclusiones extraería de ello el estudioso de la respuesta ante las imágenes?

Supongamos que se trata de una cuestión de posesión; pero en ese caso, ¿se trata de una tendencia a poseer lo que está representado o la propia representación? Si pensamos sencillamente en términos de significado y de signo, menospreciamos el alcance

Epígrafe: véase el brillante ensayo de Charles Rosen en *New York Review of Books*, 17 de diciembre, 1987, acerca de las repercusiones de este cambio y de otros en las distintas versiones de la historia de Balzac, así como acerca del problema de la revisión romántica en general.

del ansia por dominar y poseer. Precisamente a este respecto se plantea la orientación de género. Si nos centramos exclusivamente en el significante, entramos en el reino del fetichismo y el punto de vista semiótico es inadecuado. Pero ¿a qué se debe el carácter central de la posesión? A que la posesión de lo que se encuentra representado constituye la base erótica del verdadero entendimiento. La investigación hermenéutica siempre reside en la represión y en la perversión del deseo; los objetos del entendimiento siempre están desnudos. Una mirada prolongada tiene connotaciones fetichistas, tal como ocurre, sin lugar a dudas, cuando se sostiene el objeto que significa. Cualquier digresión sobre lo que no es el cuerpo en sí mismo ni un entendimiento puro y simple, es un intento de erotizar lo que carece de significado. Por ejemplo, la necesidad de explicar la forma y articular la disposición de los colores nos acerca a una pornografía aceptable del discurso. Pero eso no significa que en la forma, color o cualquier otro aspecto que asemeje la representación a lo representado, no hallemos la ubicación exacta de un deseo y de una respuesta particulares; ni que todas las expresiones o todos los síntomas de la respuesta se basen directa, estricta e inmutablemente en la apariencia de la representación.

En este caso, el problema consiste en teorizar una historia que se ha convertido —si no lo fue siempre— en ideología humana. Nada estaría pues dicho aún si se tratara de una historia parcial¹. La primera cuestión de método dimana de una pregunta de esas que dan por supuestos los condicionantes masculinos (o la inexorabilidad de la postura del investigador como punto culminante) en toda conversación sobre imágenes que excitan el deseo. Si en Occidente el punto de vista predominante es el masculino, es porque a través de ojos masculinos se ha poseído o expresado el deseo de poseer a las mujeres. Pero ante esta afirmación ¿podemos prescindir de otros problemas cruciales y apriorísticos? Responder afirmativamente sería demasiado fácil, aunque en ningún caso ilógico dada la historia de la respuesta.

En el capítulo 1, me referí a interpretaciones de cuadros como la *Venus de Urbino* de Tiziano y de grabados como *La Sagrada Familia con Santa Ana* de Hans Baldung Grien, calificándolas de represivas porque eludían las respuestas más directas e inmediatas atribuibles a las personas que escribían acerca de ellos. No significa eso que las interpretaciones no fueran válidas, sino sencillamente que hacían caso omiso de la respuesta, excepto de la más remota e indirecta. Ello puede deberse, en efecto, a que el proyecto actual consiste en desarrollar nociones de interpretación que impliquen una respuesta más profunda de lo habitual. Pero, en realidad, el proyecto es mucho más sencillo: consiste en desarrollar un modo de discurso acerca de la excitación mediante imágenes basada en las relaciones generales entre imágenes y personas y en la cognición —no en el condicionamiento. Si llegamos a la conclusión de que lo único destacable de las respuestas sexuales postuladas en el caso del cuadro de la *Venus de Urbino* es que eran fruto de condicionantes y determinantes masculinos, así como de la posesión por parte del varón, el proyecto se vería globalmente amenazado. Pero incluso este caso, si

¹ Por este motivo, poco aportaría explicar la larga historia del uso de cuadros para fines eróticos privados. Desde el uso de Tiberio de «los cuadros más lascivos» en las habitaciones en las que celebraba sus orgías y la instalación del cuadro de Parrasio en el que Atalanta «gratificaba a Meleagro con su boca» (Suetonio, *Tiberius*, 43-44) hasta nuestros días son innumerables los casos del uso sugestivo, terapéutico y auxiliador de las imágenes, de clase tanto superior como inferior, y todo el mundo está al corriente de ellos.

lo admitimos, ilustraría el tema de la represión; pues no podríamos explicar por qué evitamos de forma persistente, destacable y totalmente imperceptible las interpretaciones que niegan la importancia fundamental de aquellos aspectos de la imagen relacionados con la sexualidad. La cuestión no se limita al deseo, sino a la incapacidad de percibir que surge del reconocimiento de la eficacia. Reprimimos negando de forma tácita pero atormentada el potencial y la eficacia de las figuras.

Un punto clave de este libro es la fusión y sustitución de imagen y prototipo. Pero cuando se abordan las respuestas ante imágenes que parecen ser algo más que simples imágenes, es decir el cuerpo o el objeto o la cosa que representan, se hace patente el problema de la posesión. En este capítulo no pretendo, de ningún modo sustancial ni explícito, hablar del inevitable fetichismo *comercial* que aparece con la necesidad de poseer el cuadro propiamente dicho o el cuadro de algo —por ejemplo, el cuadro de un frutero. Lo que pretendo es hablar del deseo que puede surgir, o no surgir, de un intento o una ilusión de poseer el cuerpo representado en el cuadro o incluso el cuadro o la escultura en sí. El deseo puede proceder también de estos últimos, pero en cualquier caso debemos ser conscientes del impulso de comprender, poseer y dominar. La pregunta esencial no es saber si el entendimiento precede a la posesión, sino si necesitamos poseer para entender. Tal vez no pasemos por todas las etapas y es probable que la frustración haga acto de presencia. Si retomamos la cuestión de la fusión y postulamos la posesión como algo masculino, la afirmación de que todas las miradas occidentales proceden de ojos masculinos adquiere cierto sentido, que provisionalmente podemos aceptar, antes de proponer los calificativos adecuados necesarios y potenciales.

La trayectoria entre la represión y la fusión recorre un tortuoso camino jalonado de imágenes vivientes. Aquí encontramos numerosos ejemplos de respuestas condescendientes y cómplices o claramente reacias ante las imágenes que supuestamente están vivas o son capaces de comportarse como si lo estuvieran, de una forma impresionante, inesperada y milagrosa. La madera muerta no sólo actúa milagrosamente, traicionando su materialidad inmanente, sino que se convierte en carne vulnerable, sensible, emotiva y compasiva. Hemos visto imágenes de la Virgen, Madre de Cristo, que cobraban vida y ofrecían su pecho suave para aliviar las heridas de monjes y, a veces, de monjas; y San Bernardo (que escribió uno de los comentarios más coherentes sobre el libro más erótico de la Biblia, el *Cantar de los Cantares*) tuvo una celebrada visión en la que recibió en la boca un chorro de leche procedente del pecho de una estatua de la Madre y Prometida de Cristo con la cual él, como otros muchos, identificaba a la atractiva amante de Salomón.

Las implicaciones psicosexuales de la mayoría de estos ejemplos son evidentes. En verdad, parece especialmente fácil evaluar desde esta perspectiva la situación a finales del siglo xx. La Virgen encarna la combinación más perfecta posible de amor materno y de sexualidad juvenil. Era la bella hermana y esposa del *Cantar de los Cantares* y la madre que podía aplacar la cólera de su Hijo y juez recordándole los pechos que le alimentaron de niño². Todos conocían estas facetas de la Virgen y, por ende, se convirtió en

² Véase, por ejemplo, el texto atribuido a Germán de Constantinopla en *PG*, 98, col. 3999 y el de Arnaldo de Chartres, en *ibid.*, 199, cols. 1725-26 (adaptado en *Speculum humanae salvationis*, cap. 12). Knipping, 1974, págs. 263-75, ofrece un estudio muy esclarecedor basado en material reciente extraído de textos fundamentales como estos.

el foco de un gran atractivo sexual. El deseo sexual dirigido a mujeres de este mundo se desplazó convenientemente hacia ella³. No sería complicado analizar todas estas manifestaciones del deseo por una imagen atendiendo al aspecto psicológico y erístico de las relaciones de género, pero si enfocamos así la cuestión, probablemente caigamos en el anacronismo. Podemos neutralizar este anacronismo si no perdemos de vista que nuestra capacidad de expresar cualquier cosa en este ámbito se circunscribe al punto de vista masculino. Pero no podemos prescindir del anacronismo si queremos aproximarnos a los términos propios de la cognición. De este modo, llegamos a la frontera clásica de los intelectualistas: ¿Cómo podría un historiador o etnógrafo responsable declarar algo sin renunciar a los abundantes términos que rodean el objeto de su investigación, pero que están ligados a una cultura concreta? Precisamente éste es el punto de intersección entre la cuestión del género y el círculo vicioso de la hermenéutica. Me ocuparé de ello más adelante, ahora veamos qué otros elementos entran en juego.

Si pensamos en los ejemplos de imágenes que cobraban vida, recordaremos que la relación que se establecía con ellas siempre surgía como resultado de miradas intensas procedentes de un devoto en oración, o de cualquier otro tipo de devoción constante; en otras palabras, de la fetichización de una pintura o escultura. En muchos casos, la imagen cobraba vida porque la persona que la contemplaba quería que así fuera. Esta intencionalidad justifica plenamente una psicología del comportamiento ante las imágenes, pero debemos aspirar a pasar de una psicología cultural a una descripción más general de las formas de un deseo que existe, sin lugar a dudas, porque la interacción se efectúa precisamente con un objeto figurativo (y no con un hombre o una mujer). Y, por ello, es importante saber hasta qué punto el deseo depende de lo que representa la imagen o procede sencillamente del intento de aprehender las consecuencias de representar un objeto o de hacer una figura a partir de él. Cuando hablo de figura me refiero a la noción en su sentido más amplio, sin limitarla a la representación antropomórfica, excepto en casos muy concretos.

I

«El domingo antes de la Pascua de Resurrección trasladaron el icono milagroso de la Virgen de Vladimirskaya del Monasterio de Oransky a nuestra ciudad», recuerda Gorky hablando de sus días de juventud (justo antes de iniciar su aprendizaje de pintor de iconos).

Probablemente me castigaría, marchitando mis brazos, por llevarla con las manos sucias. Yo amaba a la Virgen... y cuando llegó el momento de besarla, posé mis trémulos labios en su boca, sin fijarme cómo lo hacían los adultos. Un brazo vigoroso me arrojó contra la esquina, cerca de la puerta... ¡Estúpido! dije mi maestro en un tono de ligero reproche... Durante varios días aguardé como si cumpliera condena. Primero había asido a la Virgen con las manos sucias, luego la había besado como no debía... Pero parece que la Virgen perdonó mis pecados involuntarios⁴.

³ Ilustrado, tal vez, por historias de monjes y de novicios como las relatadas en el capítulo 11, sección IV y en la sección II del presente capítulo.

⁴ M. Gorky, *My Apprenticeship*, traducido al inglés por M. Wettlin, Moscú, 1932, págs. 161-164.

Gorky respondió de forma equivocada ante la imagen de la Virgen. Se comportó con ella —con impetuosidad y falta de madurez— como si fuera una mujer mortal, como las que él conocía, y no un ser divino incognoscible. Como si fuera una persona y no un objeto: el «pecado» de Gorky fue actuar espontáneamente en consecuencia. El pecado fue involuntario (un término clave en este contexto) dada la fuerza extraordinaria de su condicionamiento. Cabe suponer que, como cualquier otra persona de su cultura, Gorky estaba acostumbrado a pensar en la Virgen como en la más hermosa de todas las mujeres y, por ello, en lugar de besarla castamente, le dio un beso más íntimo, incluso lascivo; o tal vez, para tomar el condicionante más fuerte, como si fuera una madre. Porque la Virgen ha sido por los siglos de los siglos la mujer más hermosa de la Tierra y el ejemplo por excelencia de madre. Además, la imagen era milagrosa, por lo que podía cobrar vida, podía ser de carne y hueso, sensual y hermosa, es decir capaz de excitar el deseo del joven Gorky hasta incitarle a besarla en los labios. Consideremos brevemente otras consecuencias de este acto «involuntario».

Gorky sintió el impulso de besar la imagen de la Virgen de la forma en que lo hizo porque una serie de condicionantes le llevaban a contemplar a las mujeres de una determinada manera, especialmente a las mujeres hermosas. Pero lo fundamental en este episodio es que si actuó así fue porque percibía la imagen de Nuestra Señora de Vladimir como un ser mortal (y no como la imagen de la Virgen generalizada en el cuadro); por ello reaccionó ante ella como si estuviera viva y cedió ante las pasiones —incluidas las sexuales— que normalmente despiertan las personas. No pretendo defender aquí las imágenes consideradas reales ni ayudar implícitamente a determinar qué tipos de formas pueden considerarse reales (pues esta tarea corresponde al ámbito de la psicología del conocimiento). Lo único que afirmo es que, si contemplamos una imagen como algo vivo, somos capaces de responder ante ella como si se tratara de una persona real (o nos vemos inclinados a hacerlo, o nos reprimimos si no somos lo bastante jóvenes, ingenuos y ardientes, como Gorky).

Todo esto está muy bien; pero ¿qué decir del argumento según el cual este tipo de respuesta es ante todo —si no exclusivamente— masculino? La ontología del cuadro religioso y el inmenso poder de los condicionantes mentados parecen indicar lo contrario. ¿Existe alguien en Occidente que no pueda indicar reacciones ante la Virgen, Cristo o los santos, resultado de considerarlos reales (y, por consiguiente, mortales)? ¿Quién ignora que las mujeres responden de un modo afectivo y sexual ante hermosas imágenes de la Virgen y de María Magdalena? Ante la falta de informes similares al suministrado por Gorky, es cierto que no podemos mostrarnos seguros de las posibles respuestas de las muchachas ante las imágenes de la Virgen; no sabemos si habían aprendido a besarla como no debían. Pero, de la misma manera que *suponemos* que no habrían cogido la imagen con las manos sucias, damos por sentada la fuerza del estereotipo de que eso no debe hacerse y el extraordinario dominio del modo masculino de percibir a las mujeres, hasta el extremo de que las mujeres al igual que los hombres sienten deseo ante la belleza convencional o ante un desnudo convencionalmente seductor.

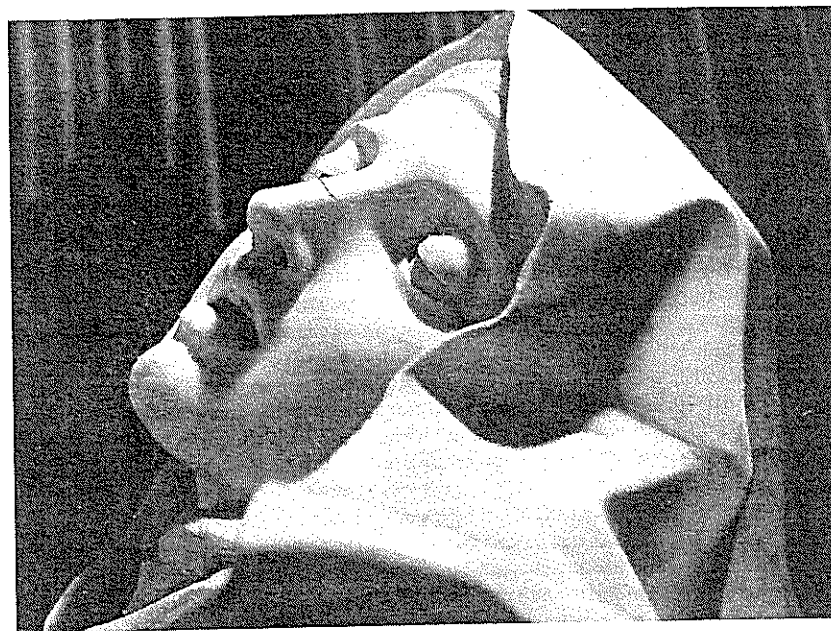
En cualquier caso, todo esto quedaría perfectamente explicado en una teoría adecuada sobre las formas de mirar o, mejor aún, en una basada en la particular orientación de género de todas las miradas occidentales. Además daría cuenta de los casos más claros, como el relatado por Cesáreo de Heisterbach, en el cual el abrazo de

«Nuestro Señor Jesucristo, Esposo de toda la Iglesia, tornó en paz la confusión de una monja que sentía una fuerte tentación»⁵. Pero cuando, ante cuadros como la *Venus de Urbino* o la *Olimpia* de Manet, o ante cualquier representación de un cuerpo femenino según los cánones visuales del erotismo convencional del varón, nos encontramos con casos de deseo femenino, la cuestión se complica. No se trata sencillamente de que las convenciones pasen a ser también femeninas. Tendremos que recurrir a otra teoría de la posesión, en la que la idea de la posesión del cuerpo de la mujer por parte del varón contemple la posibilidad de excitación sexual por parte de la mujer. Pero una teoría de esta índole sería parcial. El elemento androgénico de la argumentación no explicaría completamente que la simple contemplación de la imagen (y no sencillamente imaginar el cuerpo como si estuviera presente) forma parte de la intencionalidad del deseo. Y no sólo el acto de mirar, sino la fuerza de la combinación de dicho acto con la presencia constante de la figura, una presencia que no se desvanece a menos que nos alejemos de ella. Este intercambio global es el que provoca y constituye el producto mismo del deseo.

Pero no debemos dar por zanjado el problema de las relaciones entre convenciones y deseo. Vasari narra la historia de un ciudadano florentino que un día acudió al inteligentísimo pintor de marionetas Toto del Nunziata y le encargó una Madonna modesta que no incitara deseo. Así que Toto le pintó una Madonna con barba. Es cierto que Vasari relata también la historia de otro hombre (un simplón, según Vasari) que le pidió a Toto «un crucifijo para el verano», y este le pintó uno en pantalón corto⁶. Pero el relato de la Madonna recatada tiene consecuencias que superan la de una simple broma. En primer lugar, hace hincapié en lo que ya sabemos: que una imagen de la Virgen puede tener tal atractivo que excite el deseo. En segundo lugar, nos previene del temor que puede causar dicho deseo —un temor (como veremos) que no surge sencillamente de la necesidad de separar lo profano de lo sagrado. Y, en tercer lugar, acentúa, implícitamente pero con una fuerza considerable y concisa, el poder de los convencionalismos en la evocación del deseo.

La Virgen, como todos sabían, era una mujer hermosa (desde los albores de la era cristiana así se había representado), y por tanto debía ser contemplada como tal. El único modo de representarla era, pues, según los cánones vigentes de belleza femenina, una mujer que se parecía tanto a la prometida de Salomón que no cabía sorprenderse de la afirmación de que la Virgen era demasiado lasciva —por lo menos a los ojos de los mojigatos y libertinos. Además, dado que su castidad estaba fuera de toda duda, ¿cómo es posible responder ante ella como tal, cuando su aspecto invita a una reacción totalmente opuesta? Por supuesto, el que la religión fomentara el amor y adoración por la Virgen fustigaba, en cierto modo, el despertar de estos sentimientos. Bajo este prisma, tal vez resulte difícil distinguir entre amor erótico y amor espiritual (y todos estarán de acuerdo en la perfecta ilustración de este hecho en la *Santa Teresa* de Bernini (fig. 151) o en su *Beata Luisa Albertoni*). Pero esta distinción es casi imposible de establecer cuando la Virgen es un modelo vivo de belleza. El problema retorna una y otra vez a la historia del arte.

Por consiguiente, debemos admitir en todo ello la enorme fuerza de la conven-



151. Gianlorenzo Bernini, *Santa Teresa y el Ángel*, detalle (1645-52). Roma, Sta. Maria della Vittoria.

ción. Reconocemos la existencia de sensibilidades distintas en culturas distintas. Al parecer los chinos calificaron de repugnantes las primeras imágenes que vieron de Cristo crucificado, y las imágenes de santas que llevaban consigo los misioneros les parecieron ofensivas por tener los pies grandes⁷. Existen más historias similares procedentes de otras culturas, por ejemplo una del antiguo Irán⁸. Un hombre sentía una pasión ardiente por la imagen de una copera (supuestamente la de Shirin, amante del Rey Abarwiz) que se hallaba en la Gruta de Tâq i Bustân, en el extremo oeste del famoso monte de Bisutun, cerca de Kirmanshahan; así que le rompieron la nariz para que no tuviera el mismo efecto sobre otras personas.

Pero lo convencional no constituye una razón explicativa suficiente; es más, plantea por lo menos dos problemas. En primer lugar, por mucho que reconozcamos el ca-

⁷ *The Travels and Controversies of Friar Domingo Navarrete, 1618-1686*, ed. J. S. Cummins, Cambridge, 1962, 1, pág. 162, n. 1. Cfr. G. de Magalhães, *A New History of China*, Londres, 1688, pág. 103.

⁸ Véase P. Schwarz, *Iran in Mittelalter nach den arabischen Geographien*, Leipzig, 1921, 4, pág. 488, donde cita a Kazwini e Ibn Rusta. Para más detalles acerca de las esculturas sasánidas y de su localización, véase W. Barthold, *An Historical Geography of Iran*, traducido al inglés por S. Soucek y editado por C. E. Bosworth, Princeton, 1984, págs. 195-97. También encontramos una breve referencia a esta historia en Kris y Kurz, 1979, pág. 72. Cfr. el ataque perpetrado en 1972 contra la *Piedad* de Miguel Ángel (discutido en el capítulo 14, sección VI), en el cual la nariz parece haber sido uno de los objetivos especialmente elegidos.

⁵ Cesáreo, *Dialogus*, dist. 8, cap. 16. Cfr. capítulo 11, sección IV.

⁶ Vasari-Milanesi, 4, 535-36 (en *Life of the Ghirlandai*).

rácter patriarcal de nuestro pensamiento, no despeja adecuadamente la sospecha de que algunas convenciones están más generalizadas que otras; y ¿en qué momento, la convención abandona lo particular e histórico del contexto para pasar a las formas de cognición inclusivas y globales? Un protocolo de los archivos de Estrasburgo del 25 de abril de 1511 (poco tiempo después del caso de Toto del Nunziata) cuenta que el Consejo se ocupaba del caso de «Jost, pintor de la Oberstrasse» que pintaba «cuadros escandalosos de la Virgen»; y que decidieron enviar a alguien que supiera de arte para que viera los cuadros; y que si opinaba que los cuadros eran escandalosos y mostraban el pecho desnudo de la Virgen, se le prohibiría a Jost que siguiera pintándolos⁹. Al leer este incidente, como otros similares en la historia del arte europeo, sólo nos queda afirmar que admitimos la teoría de que en Occidente todo acto contemplativo expresa un deseo masculino (o el temor de este deseo) o lo convertimos en algo específico de una cultura observándolo desde una perspectiva más general. Así pasamos de un tímido reconocimiento del contexto, de una especificidad espacial y de la estructuración convencional del condicionamiento a la tarea más compleja que consiste en inducir una teoría más general, pero más libertadora. Tratemos de sacar algo en limpio de todo esto (y empecemos con la segunda dificultad planteada por el argumento del convencionalismo).

Por mucho que defendamos la importancia de unos pies pequeños en el contexto sexual chino, o de otras características anatómicas en otros lugares, sería totalmente inútil ignorar la dimensión psicosexual de unos pechos desnudos de mujer o de los genitales masculinos o femeninos en todas las culturas. Los límites exactos de la resonancia de los pechos en la psicopatología de la vida cotidiana tal vez varíen de una cultura a otra, pero la variación es mínima sin que se descarte la posibilidad de puntos de intersección. Lo mismo ocurre con la resonancia sexual. Para las mujeres esta resonancia puede ser distinta de la de los hombres o quizá no; pero, una vez más —dejando de lado el aspecto maternal— debemos postular los tipos de deseo que puede provocar en la mujer la conciencia de las implicaciones sexuales de su pecho para los hombres. Y lo mismo ocurre con otro tipo de representaciones del cuerpo, especialmente las que parecen ofrecer un cuerpo abierto o disponible, o que jocosamente invitan al espectador a buscar los órganos sexuales.

Puede ocurrir en realidad que toda la representación occidental (y sospecho que en la mayor parte del mundo) tenga determinantes patriarcales, ya que es evidente que el cuerpo de la mujer presenta con más frecuencia matices sexuales que el cuerpo del varón; pero esto no afecta en nada al punto de vista general que aquí exponemos. Existen, por supuesto, algunos tipos de representaciones del cuerpo masculino que muestran los órganos sexuales y, por consiguiente, incitan interés sexual o temor. No existe motivo alguno para sugerir que imágenes como la del Niño Jesús desnudo sólo podían haber resultado perturbadoras en la Europa católica o de la Contrarreforma. Lo mismo se aplicaría a desnudos de sátiros o de Hércules —aunque no se discute que algunas personas se mostraran más inquietas que otras. Pero no olvidemos los elementos de la sexualidad que se esconden detrás de una compleja indiferencia.

⁹ Citado en C. Koch, «Über drei bildnisse Baldungs als künstlerische Dokumente von Beginn seines Spätstils», *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 5 (1975), 70, de H. Rott, *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte*, 3. 1: *Der Oberrhein*, Stuttgart, 1935, pág. 227.

Pero, incluso si nada de esto fuera cierto, incluso si tuviéramos que insistir en que el deseo no tiene razón de ser en cuadros considerados feos (o representaciones de personas consideradas feas) y en que la fealdad no es sencillamente un asunto de convenciones, sino algo totalmente relativo, todo ello no modificaría la trayectoria general de este argumento. Su objetivo no consiste en definir con precisión aquello que excita el deseo y aquello que no lo excita, ni fijar normas y criterios específicos para establecer esta distinción; antes bien, en examinar los ejemplos históricos de la respuesta real y descubrir de qué manera estos ejemplos ilustran los modos de cognición y los modelos de comportamiento que llevan a desear una imagen. Para ello, no basta con seguir nuestro recorrido histórico, sino que debemos considerar más detalladamente de qué forma interviene la mirada en la excitación del deseo. He afirmado que cuando percibimos el cuerpo como algo real y dotado de vida (o cuando deseamos percibirlo como algo real y vivo o reconstruir formas para obtener un resultado similar), invertimos al cuerpo de vida y respondemos ante él como tal. Cuando, *mutatis mutandis*, reaccionamos ante una imagen como si fuera real, ya no estamos en presencia de un simple significante sino del significado real. Entonces, al percibir el cuerpo como algo real y vivo, somos capaces de desearlo. Aducir que todo depende del contexto equivaldría a eludir la definición de lo que parece ser real o estar vivo y de lo que no lo parece, en una cultura o en un contexto particular; y a sugerir que existe una relación cognoscitiva entre mirar y dotar con vida: entre mirar intensamente, sin quitar los ojos, con concentración y deleite, por una parte, y posesión y deseo, por la otra. El argumento basado en el convencionalismo pasa a ser irrelevante por insuficiente, aunque no por erróneo. Sólo es, como ya he mencionado, una parte de la historia.

Kris y Kurz comentan acertadamente que la historia de la escultura de Shirin es «destacable en dos aspectos; el hombre que ofreció su amor a la estatua no era el único que creía que estaba viva, sino que también lo creían aquellos que la mutilaron para evitar que otros se enamoraran de ella», pero no pensemos erróneamente que se trata de un relato sobre la naturaleza convencional del atractivo sexual¹⁰. Es mucho más que eso. Demuestra de qué forma identificamos la respuesta que surge de la percepción del cuerpo representado en la imagen; y de qué manera, alterando el objeto fetiche, logramos vencer el deseo. Lo importante, por supuesto, es la tautología de que el deseo provocado por la contemplación de una imagen no es sencillamente una cuestión de deseo por una determinada combinación de rasgos faciales, piernas largas, cuello esbelto o músculos desarrollados, sino una cuestión de deseo ante la contemplación de una imagen.

II

Al hablar de convención y condicionamiento debemos referirnos a horizontes de expectación y a umbrales de vergüenza, es decir a los límites de lo que es privada y socialmente aceptable a la hora de representar lo sexual y lo sensual¹¹. Sólo entonces po-

¹⁰ Kris y Kurz, 1979, pág. 72.

¹¹ Como E. de Jongh explica con tanta brillantez en su artículo sobre el simbolismo erótico y los límites de la vergüenza durante el siglo XVII en los Países Bajos (De Jongh, 1968-69).

dremos pasar a evaluar las relaciones entre el deseo y la percepción individual de la transgresión de fronteras y límites. Como ya sabemos, en ocasiones estos límites pueden alejarse o acercarse; el deseo individual puede surgir tanto del sentido sustancial de transgresión como de la conciencia de estar en una situación extrema. En pocas palabras, parece que es totalmente imposible analizar el deseo desde este punto de vista, dada la variabilidad de las fronteras sociales y la idiosincrasia de las personales. Pero buscar algo más general implica caer de nuevo en situaciones específicas procedentes del pasado; incluso el psicólogo que estudia casos de deseo provocado por imágenes tendrá que analizar, en primer lugar, el contexto y los condicionantes —ya que sus ejemplos dependerán íntegramente de las relaciones entre espectador/contexto y convención representativa.

Estas son las disposiciones que aceptamos al centrarnos, como de hecho debemos hacer, en casos históricos. Las aceptamos porque parecen inequívocas y porque no vienen al caso de los argumentos del presente libro. Mucho más importante por el contrario, al igual que ocurre en la mayoría de los escritos históricos, es la ausencia constante de voces femeninas auténticas. La historia se ha construido haciendo caso omiso, de forma un tanto agresiva, de los informes femeninos, ignorándolos deliberadamente para convertirla así en una estructura de poder masculino. Pero es posible admitir todo esto y mantener la esperanza de que surja un factor inesperado. En algunos casos, incluso podemos ir más allá de estas condiciones necesarias. Consideremos el caso ilustrado en una de las calumniosas novelas escritas por Girolamo Morlini en 1520¹². Por una vez, encontramos algo acerca de una respuesta específicamente femenina, aunque sea expresado en boca de un hombre, tenga una carga de *escopofilia* innegable y se base tanto en un género literario en boca como en la hipótesis de que el varón se complace ante el descubrimiento del deseo femenino (el libro de Morlini saca el máximo partido de este aspecto). También podemos leerlo íntegramente bajo este prisma, pero aunque la cuestión del deseo que surge de una mirada debe seguir siendo problemática y polémica, en otro aspecto la cuestión no presenta duda alguna.

Una tarde, una mujer, cuyo esposo se encontraba ausente, salió para ir a la iglesia, pues confundió la luz de la luna llena con la luz del alba. Pero cuando llegó a la plaza del mercado, ante la estatua del desnudo masculino «intantum arcum habens», se sintió de pronto invadida por añoranza de su marido. Amontonó rápidamente unas piedras y trepó sobre ellas para besar a la estatua; pero cuando sintió «erectus ille priapus» contra su cuerpo, sucumbió a una pasión tan fuerte que se desnudó y copuló con la estatua. Su lujuria fue tal que no consiguió separarse de ella y así permaneció unida a la estatua hasta que, a la mañana siguiente, la multitud se concentró en la plaza para contemplarla¹³.

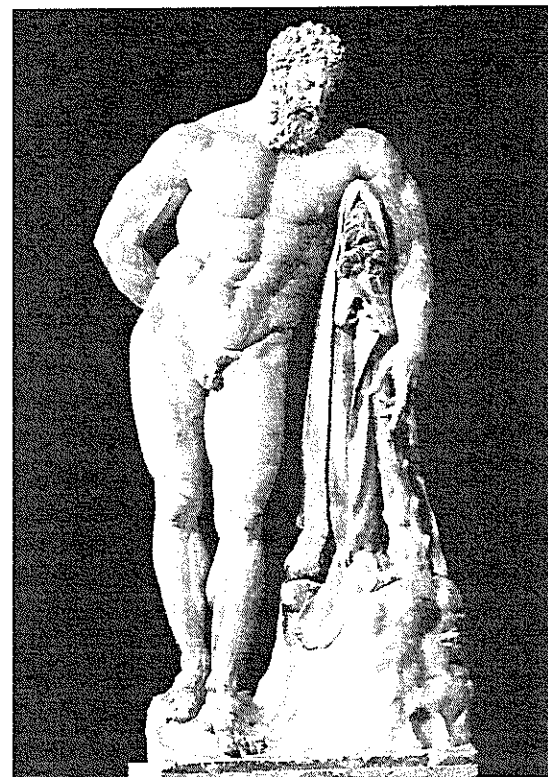
Todo eso fue —o debió de ser— muy excitante, en particular para los lectores varones a los cuales iba destinado sin lugar a dudas el relato. Existen, en efecto, otros detalles en la historia de Morlini todavía más explícitos y que demuestran, aún más si

¹² *Morlini novellae*, Joan Pasquet de Sallo, Nápoles, 1520. La edición utilizada aquí es *Hieronymi Morlini Parthenopei, Novellae, Fabulae, Comoediae: Editio tertia, emendata et aucta*, París, 1855. Véase en el «Avant-propos» un resumen muy útil de las ediciones anteriores, de las piratas y de todas las demás.

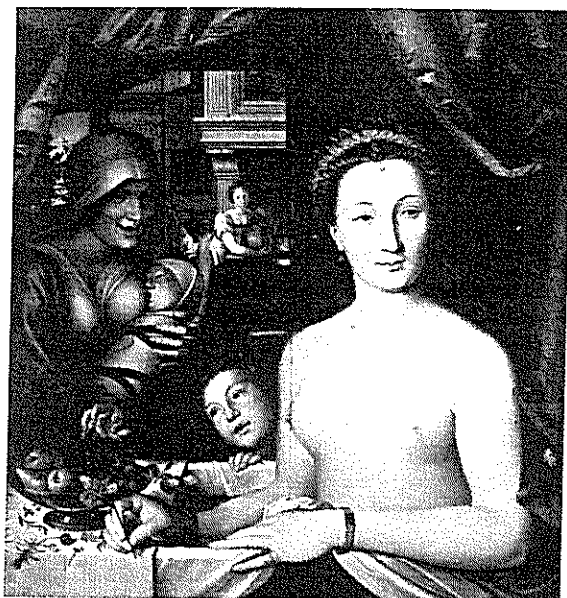
¹³ Morlini, ed. 1855, págs. 158-59.

cabe, el género pornográfico al que pertenece. Sin embargo, tampoco esta vez se trata de un problema eminentemente de género; ni siquiera, por muy interesante que sea, de la relación entre fantasía y presencia evocadora. El problema sigue siendo general y no convencional.

Una estatua con pene siempre se presta a este tipo de historias. Pero de lo que se trata es del grado de predisposición o del grado de deseo provocado no sólo por la imaginación y la fantasía acerca de cosas no relacionadas con el objeto (en este caso, el marido ausente), sino por la mirada, por la evocación de la fantasía engendrada por el objeto en sí mismo y por el proceso de fetichismo alimentado por la mirada. Antes de extendernos en este caso, veamos otros dos ejemplos que presumible o intuitivamente van más allá de los confines del género. El primero es también muy directo, aunque esconde esta calidad tras una lascivia teñida de timidez, algo mundana y desprovista de ingenuidad. Está extraída de una parte de *Vies des dames galantes* de Brantôme y pertenece a un género similar al de la novela de Morlini. El relato se enmarca en una conversación imaginaria y altamente escatológica acerca de los problemas planteados por la presunción de que las mujeres prefieren penes grandes y los hombres vaginas peque-



152. *Hércules Farnesio*, según un original de Lisipo (principios del siglo III d. de C.). Nápoles, Museo Nazionale.



153. Atribuido a François Clouet, *Diana de Poitiers* (1570). Washington, D.C., National Gallery, Colección Samuel H. Kress.

ñas. Además hace hincapié, de forma incidental pero significativa, en el interés sexual de la colección de estatuas antiguas de Francisco I, sobre la cual muchos historiadores del arte se muestran aún vagos y esquivos. En una ocasión, una «grand dame» de la corte miraba y contemplaba («regardant et contemplant») en Fontainebleau, junto a un «honneste gentilhomme», el gran bronce del Hércules Farnesio. Tras comentar la buena realización de la estatua, ella observó un defecto. Las proporciones de los miembros no eran totalmente correctas, dada la discrepancia entre «son grand colosse de corps» y esa parte tan poco adecuada en comparación (cfr. fig. 152). Y la broma de mal gusto previsible no se hace esperar (en esos tiempos las mujeres no eran tan grandes, respondió el caballero)¹⁴.

El caso parece muy trivial y perfectamente adaptado al contexto excesivamente fetichista de la corte de Fontainebleau, donde la fantasía y el fetichismo masculinos se reflejan en cuadros como las numerosas Venus/Diana de Poitiers en el baño (fig. 153). Existen, además, algunos indicios sobre la forma en que se sacaba partido del placer y del desnudo femeninos. El emisario de Estense Teófilo Calcagnino narra cómo Francisco llevó a la Duquesa de Etampes a ver una estatua de Venus, para enseñarle «come ella era di bel corpo perfettamente formata». Ella sonrió, dio la vuelta y acudió a calentarse con las demás damas de la corte; mientras el rey, naturalmente, se quedó con

¹⁴ Brantôme, *Vie des dames galantes*, en *Oeuvres*, ed. L. Lalanne, Paris, 1876, 9, pág. 580 (en *Discours sur les femmes mariées, les veuves et les filles à sçavoir desquelles les unes sont plus chaudes à l'amour que les autres*).

su cortesano a divertirse con sus estatuas —«al quanto a divisare di quelle figure»¹⁵. Los *sous-entendus* de este relato son prácticamente insoportables, pero frases como éstas, al igual que las de Brantôme, tienen un valor referencial considerable. Son, además, por toda la malicia que encierran, de un candor insólito acerca de las respuestas directas ante esculturas de desnudos. Ninguno de estos ejemplos debe ser rechazado como simple material circunstancial o convencional.

Tal vez se trate de que el contexto invita a los tipos de observaciones provocadas por el famoso bronce de Hércules en Fontainebleau, y a prestar una atención mayor de la acostumbrada a la respuesta femenina ante un desnudo, pero estas constataciones no aportan gran cosa a las cuestiones aquí planteadas. Tampoco nos ayudaría demasiado destruir la historicidad de las respuestas sexuales reflexionando, por muy confusamente que fuera, sobre el antiguo sentido de una relación entre respuestas propias de la corte de Fontainebleau y las que identificamos inmediatamente como contemporáneas o incluso con las nuestras propias. A estas alturas no necesitamos ninguna prueba fenomenológica. Lo que sí necesitamos es comprender todas las consecuencias de que relatos como los de Brantôme (e informes sobre esa clase de discurso) se justifiquen por tratarse de una estatua, de una obra de arte. En contadas ocasiones hablamos en estos términos de personas reales. La cuestión va más allá del simple decoro y está rodeada de otros muchos aspectos.

El primero consiste en que las imágenes excitan deseo —o en el sentido más amplio de la palabra, provocan interés sexual— a través de la mirada y la contemplación. Incluso en el comentario trivial de la «grand dame» de Brantôme, el narrador hace hincapié en su origen: «regardant et contemplant». La vigorosa respuesta surge como resultado de dejar que el ojo divague por la superficie del objeto, la acaricie amorosamente, penetre en ella con turbación o se recree visualmente con sus características. Todo esto no es ni mucho menos una hipótesis que explica la transición de la vista al tacto; sino el inicio del segundo aspecto asociado a la cuestión que nos ocupa. La atención visual —la contemplación, la mirada o la observación detallada— procede de la ontología de las imágenes en general, no únicamente, como todos sabemos, del arte. Pero también sabemos que al hablar de arte, se disipan muchas dudas sobre lo que decimos de la mirada e incluso sobre lo que pensamos de ella. Cuando hablamos de arte, sabemos perfectamente que ya no hablamos de la vida real, por lo que el tercer aspecto asociado es una mera paradoja. La imagen que no es arte nos permite tratar abiertamente el tema del sexo y del deseo; lo hacemos con total franqueza y más o menos conscientes de la sublimación en liza. La sofisticación burguesa decadente, por ejemplo, tolera disquisiciones sobre iconografía pornográfica que jamás toleraría si las respuestas estuvieran directamente vinculadas a la vida real. Pero con las imágenes que sí son arte —es decir, que reconocemos como tal— se da el caso contrario. Estas respuestas, que conocemos conscientemente y en nuestra propia carne, empañan el arte. Sólo podemos hablar así de iconografía de segunda clase; si se trata en verdad de arte, especialmente de arte de verdad, debemos hablar de la respuesta y calibrarla según unos patrones distintos. No reconocemos totalmente el aspecto sexual o la respuesta

¹⁵ El informe de Calcagnino se publicó en *Archivio Storico dell'Arte*, 2 (1889), págs. 377-78. Véase también unas breves referencias en S. Pressouyre, «Les fontes de Primatice à Fontainebleau», *Bulletin Monumental*, 127 (1969), pág. 230.

sexual. Nos referimos a colores y a formas. Si sospechamos la existencia de deseo, la negamos o, en el mejor de los casos, nos mostramos ligeramente avergonzados. Tal vez se trate sencillamente de una paradoja ligada al acto de mirar, pero a menudo existe una paradoja adicional. Debemos prestar mayor atención a los modos de represión y a sus consecuencias, pero al mismo tiempo somos perfectamente conscientes de la posibilidad de que no exista deseo alguno si no hay represión. Y cuando llegamos a este extremo, se impone la racionalización.

El relato de Morlini, pese a todos sus aspectos convencionales, a todas las reservas que merece el género al que pertenece y a su malicia patriarcal, se muestra insólitamente directo acerca del deseo; y su protagonista principal (por las razones que sean) es una mujer. En la antigüedad (donde, por supuesto, hallamos las fuentes de todas estas historias), abundan las historias de jóvenes varones que se sintieron excitados por imágenes y expresaron abiertamente su deseo. La más famosa es la de un joven de Cnido que, cautivado por una famosa Venus de esa localidad, una noche la robó y copuló con la estatua, dejando tras de sí huellas tangibles de su lujuria¹⁶. Este caso tan patente y tan a menudo repetido es menos importante en este contexto que el de una mujer que aparece en la vida bizantina de San Andrés el Loco¹⁷. Al considerar este episodio, es conveniente recordar que, no sólo en Bizancio, sino durante toda la Edad Media y más adelante incluso, las estatuas clásicas estaban mal vistas, no únicamente por no ser cristianas, sino porque su sensualidad era la marca indeleble de su origen pagano. Las vidas bizantinas de los santos están colmadas de historias de hostilidad para con estatuas de aspecto impúdico o directamente susceptibles de excitar el deseo. Eran demasiado hermosas, mostraban el cuerpo desnudo. La combinación de estos dos elementos era ya excesiva y podían provocar acciones y pensamientos adúlteros. Pero como sabemos que ocurría con estatuas de otros tipos —no sólo con las sensuales—, la eficacia y el potencial de imágenes como las procedentes de Grecia y Roma se imputaba a los demonios que las poseían, o a determinados procesos mágicos (denominados *sticheiasis*). Esto proporcionaba, y no debemos olvidarlo, la justificación principal y más satisfactoria del poder de las imágenes. Significaba que era posible despojar a las imágenes de su poder, dentro de una categoría de racionalidad aceptable, por medios mágicos o destruyéndolas, si los primeros no daban resultado o si los demonios eran demasiado fuertes. Este es el contexto en que se enmarca nuestro relato y el propio de un tipo concreto de racionalización, y una vez más contamos con algo indiscutiblemente útil como elemento de referencia.

El problema era el marido y su clara tendencia a la disipación. Pero con ayuda de un mago volvió al redil. Desgraciadamente, la esposa empezó entonces a tener pesadillas. En algunas de ellas, se veía perseguida por etíopes y por enormes perros negros; en otras se paseaba por el Hipódromo y abrazaba a las estatuas allí expuestas —«animadas», según el cronista, «por un deseo impuro de fornicar con ellas». Se recurrió al santo, quien logró alejar los demonios de la cabeza de la mujer, expulsando los demonios de la estatua. Cuando Mango relata esta historia en su excelente compendio de las

actitudes bizantinas ante las estatuas antiguas, observa con gran acierto que «no es de sorprender que las estatuas de desnudos del Hipódromo estuvieran habitadas por demonios de concupiscencia»¹⁸.

El hecho de que la historia se base en un sueño no merma su fuerza probatoria. En cualquier caso, la inconsciencia del sueño apunta claramente hacia el tipo de respuesta que confunde imagen y prototipo. Y por muy corriente o «normal» que haya sido atribuir todo el poder de las estatuas y de los cuadros a una presencia demoníaca o mágica, estamos todavía ante una variedad de racionalización¹⁹. En efecto, esto se aplica no sólo a Bizancio, sino también a Grecia y a Roma —sobre todo del siglo IV al VI, cuando las opiniones neoplatónicas se combinaban con las funciones telestésicas y podía afirmarse, sin excepción alguna (como de hecho ocurría), que la «razón» de que la imagen estuviera viva era que estaba poseída por demonios. Pero también nosotros, ahora como antes, tenemos una cierta tendencia a racionalizar, especialmente en este vasto campo de experiencia. El proceso puede enfocarse desde dos perspectivas: la de la imagen que está viva o es capaz de cobrar vida y la de la negación o el ocultamiento del reconocimiento de su carácter sexual. Los motivos de la racionalización están, pues, más íntimamente ligados a aquello que los escritores especializados en arte suelen negarse deliberadamente a reconocer sobre el arte.

Existen algunos casos en los que las implicaciones sexuales son inequívocas, como la historia del joven de Cnido. Esta historia es recogida por Luciano, por la *Antología griega* y por otras fuentes²⁰. Podemos compararlo con las comedias de Alexis y de Filemón, que narraban la historia de un joven (en esta ocasión de Samos) que se enamora de la estatua de una mujer y se encierra con ella²¹. O la viñeta de Eliano en la que un joven se enamora perdidamente de una de las estatuas del Prytancion, no de la de Venus o Eros, sino de la de Fortuna. La abrazaba y la besaba, y quería comprarla, pero la Ciudad no accedió, y lo único que pudo hacer fue adornarla con lazos y guirnaldas²². El error sería, una vez más, relegar estas historias a la condición de clichés. Aunque la

¹⁸ Mango, 1963, pág. 60.

¹⁹ Mango (*ibid.*, pág. 56) observa que «mientras algunos pensadores cristianos creían que los ídolos eran inanimados, según la opinión general estaban poseídos por demonios maléficos» (mientras que «inversamente, a los ojos de los neoplatónicos del siglo IV, los ídolos eran seres animados con presencia divina»). La fuente más completa de formas de comportamiento de las estatuas —y de las actitudes adoptadas frente a ellas— es la guía del siglo VIII de Constantinopla, denominada *Parastaseis syntomoi chronikai* (reeditada en la excelente edición de 1984 por A. Cameron y J. Herrin). Mango opina que pertenece a un «nivel intelectual inferior». Tal vez esta catalogación sea justa, pero el tono en que se establece revela un cierto menosprecio por lo «inferior» y corriente.

²⁰ Overbeck, 1868, n.º 1227-45 y 1263; y Pollit, 1965, págs. 128-31. Cuando Plinio se refiere a esta historia en *Historia naturalis*, 36.20, observa que existía otro desnudo de Praxiteles en Parium, en el Propóntide, igualmente famoso y que también despertaba deseo.

²¹ «Ha sucedido en Samos, según dicen, un caso así: El pobre hombre se enamoró de una damisela de mármol, y con ella se recluyó en el templo». La traducción inglesa de este fragmento de Alexis figura en J. M. Edmonds, *The Fragments of Attic Comedy*, Leiden, 1959, 2, 393, tomado de la sección de Ateneo, *Deipnosophisti*, 13.605ss., dedicada al enamoramiento de obras de arte. Ateneo ofrece más detalles: el nombre de la obra de Alexis era *El Cuadro*; el joven era Cleisophus de Selimbria; y —según el libro *On Sculptors* de Adaeus de Mitilene— la estatua era obra de Ctesicles, posiblemente como sugiere Edmonds, el mismo pintor de Estratónice al que se refiere Plinio en *Historia naturalis*, 35.40.33. Cfr. también Filemón, 139, citado en Ateneo, *Deipnosophisti*, 13.606a (Edmonds, 1961, 3, 76-77); y Luciano, *Amores*, 13.

²² Eliano, *Variae historiae*, 9.39 (en la sección *De ridiculis et absurdis amoribus*).

¹⁶ Véanse las fuentes en la nota 20 *infra*.

¹⁷ Muchos problemas se plantean a la hora de fechar la vida de este santo. Se habla del siglo V o VI e incluso de finales del siglo X. Para esta última opinión, véase L. Rydén, «The Life of Andreas Salos», *DOP*, 32 (1978), págs. 129-55.

frecuencia con que se repiten podría reducir su credibilidad histórica, es precisamente esta repetición la que acentúa, en lugar de impugnar, la relación cognoscitiva entre la imagen y el espectador consciente.

Existen además casos en los que la interacción sexual se produce en una visión o en un sueño. Desde la mujer con sus problemas con las estatuas del Hipódromo hasta casos de finales de la Edad Media en los que, por ejemplo, Bernardo ve confirmada su fe por la visión de una estatua de la Virgen de la que manaba leche o en los que los monjes y monjas vencen sus tentaciones carnales gracias a visiones en las que reciben abrazos físicos de Cristo o de una estatua suya. En este punto, tal vez merezca la pena extendernos en casos como el del novicio que padecía cáncer y fue curado por una aparición de la Virgen ante la cual solía meditar en su celda. La Virgen se apiadó de él, se le apareció «plus blanche et plus fleurie que la fleur de l'aube espine... et la rosée de may», se le acercó, limpió sus heridas con una toalla blanca como la nieve y sin dilación (como ya hemos visto), «elle tira hors de son savoureux sein sa douce mamelle, et lui bouta dans la bouche, et puis en arousa toutes ses playes»²³.

Por supuesto, esta clase de lenguaje basta para excitar el deseo y tal vez nos veamos inclinados a considerarlo como un equivalente religioso y medieval de lo que encontramos en la Francia de Francisco I; pero, aun así, realza claramente algunos de los motivos psicopatológicos que probablemente se esconden detrás de la necesidad de investir una imagen con una vida en la que tiene específicamente cabida la sexualidad²⁴. Ahora, tal vez creamos ser más sagaces y ver más allá de la motivación, discernir la razón de ser de la historia —del mismo modo que podríamos insistir en la importancia del contexto psicológico del caso del Hipódromo (la mujer tuvo esas pesadillas por celos ante la disipación de su marido y por la necesidad de sublimación, etc.); y de San Bernardo (negación de la sexualidad, contextualizándola como conversión y la correspondiente castidad, etc.); y de las monjas y los monjes atormentados (el sexo con Cristo sustituye la necesidad del sexo con un mortal, etc.). Pero aunque sea acertado tener presentes las formas y variedades de la racionalización, ninguna de estas «explicaciones» son aquí necesarias. El problema de recordar todos estos aspectos estriba en que un mayor conocimiento (por ejemplo en lo que a identificar la racionalización se refiere) amenaza la integridad histórica de los hechos y de los acontecimientos relatados, por mucho que esta amenaza sea inherente a todas las iniciativas de investigación histórica. Aceptando que todo esto pueda ser cierto, la importancia presente de estos relatos es mucho más sencilla y (en mi opinión) mucho mayor de lo que sugieren todas las explicaciones de esta índole.

III

Apartémonos de la racionalización y tomemos los casos tal como se narran. La imagen parece estar viva o cobra sencillamente vida, tras lo cual se establecen relaciones sexuales más o menos explícitas. Pero, una vez más *mutatis mutandis*, la imagen pro-

²³ Miélot, ed. 1928-29, págs. 126-27 (Paris Bibliothèque Nationale, MS fr. 9198, fol. 124). Cfr. Cesáreo, *Libri VIII miraculorum*, lib. 3, cap. 23 (discutido también en el capítulo 11, sección IV).

²⁴ Con este libro no pretendo defender la mayor eficacia de las imágenes con respecto a las palabras ni viceversa. Sobre esta problemática, véase el detallado análisis de Mitchell, 1986.

voca sentimientos con una mayor o menor carga sexual y debe ser contemplada necesariamente como un ser viviente. Si racionalizamos, nos situamos en la frontera del arte y preferimos admitir otro tipo de respuestas, sobre todo que no estén basadas en nada demasiado vivo o, en el mejor de los casos, en metáforas o en símiles de vitalidad. El retrato «parece» que habla, los ojos «parece» que te siguen por toda la habitación, se comporta «como si» estuviera vivo. Pero con las imágenes bellas, o mejor dicho con las imágenes cuya belleza procede de las manos del artista, surge otro problema. ¿Qué ocurre cuando vemos una imagen hermosa, cuando la vemos en tanto que imagen y no como cuerpo real, cuando la agitación no procede de nada palpablemente humano, ni siquiera orgánico? A esta pregunta contestaremos más adelante; por el momento veamos otro ejemplo procedente de la iconografía medieval.

Pertenece a un grupo de historias fechadas en el siglo XII en torno al tema «Joven prometido a una estatua»²⁵. El joven pone la alianza de matrimonio en el dedo de una estatua de Venus y descubre que la estatua lo toma en serio, hasta impedir que bese a su novia terrenal. Estas historias deben relacionarse a su vez con las del joven que se compromete de forma similar con una estatua de la Virgen (no con la Virgen propiamente dicha). Cuando se acuesta con su esposa, la Virgen de la imagen se interpone entre los dos e impide que se acerquen²⁶. El papel de la Virgen de esposa de Cristo era, sin duda, tan conocido que podemos identificar inmediatamente la contaminación literaria, por no hablar de la fácil relación entre este papel y el lecho conyugal.

Como suele ocurrir, situaciones que parecen perfectamente creíbles, precisan racionalización; y esto es lo que encontramos también en otro grupo de historias. Las *Kaiserchronik* de 1140-1150 aproximadamente narran que se colocó una hierba debajo de una estatua concreta para que aquellos que la miraran se enamoraran de ella. Al final la estatua fue objeto de una nueva consagración y se dedicó a San Miguel²⁷. En la mayoría de los casos la alianza es la encargada de desempeñar la función clave y casi talismánica; y pensamos de nuevo, como en la historia de las *Kaiserchronik*, en la *stoicheiastis*. El acto que infunde vida a la estatua de Venus o de la Virgen es la entrega de la alianza y este acto, incluso sin tener en cuenta el simbolismo freudiano, es implícitamente sexual (implica matrimonio y, por ende, lecho nupcial). Las Vírgenes doblan el dedo para recibir la alianza, es decir están vivas y pueden ser amantes de verdad. Otro caso estrechamente ligado a los de tentaciones enmarcadas en leyendas milagrosas, es el del joven sacerdote tentado por la carne que recibe la orden papal de acudir a un altar donde se halla un hermoso cuadro de Santa Inés, «ubi picta est Agnetis ymago formosa», y pedirla en matrimonio. La imagen alarga la mano para recibir el anillo y la

²⁵ La compilación más valiosa es la de Baum (1919) basada en material primario y secundario; pero también cabe señalar la aportación de Theodore Ziolkowski en *Disenchanted Images: A Literary Iconology*, Princeton, 1977.

²⁶ Cfr. Mussafia, *Studien*, 1, 962 (Paris Bibliothèque Nationale, MS fr. 12593, n.º 29). Véase también H. Focillon, *Le peintre des Miracles de Notre Dame*, Paris, 1950, pág. x y texto (de Paris Bibliothèque Nationale, MS nouv. acq. fr. 24541, fechada en la primera mitad del siglo XIV). Pero hallamos la historia varias veces en Gautier y Mussafia se refiere a ella también en varias ocasiones cuando analiza los manuscritos y las leyendas de milagros. Véase, por ejemplo, Mussafia, 1896, págs. 35-37 (en relación con Gautier, libro 1, milagro 12).

²⁷ Baum, 1919, págs. 529-30. Véase la historia completa en *MGH, Deutsche Chroniken*, 1, páginas 319-23.

tentación del joven se desvanece²⁸. Podemos pensar acertadamente que la tentación ha pasado al cuadro. Y así hemos retrocedido de las relaciones sexuales a lo que en verdad constituye el tema de este capítulo, las imágenes que excitan el deseo; y nos desplazamos del sentido moderno de la expresión «hacer el amor» a su sentido antiguo y más amplio.

Junto a las numerosas historias de alianzas colocadas en el dedo de estatuas de la Virgen, tan populares desde el siglo XIII en adelante, el relato de Santa Inés se sitúa en los lejanos orígenes de los innumerables cuentos románticos de Eichendorff, de Merimée, de William Morris y de otros muchos, acerca de la situación del prometido perseguido por una divinidad celosa encarnada en una imagen en la cual había deslizado una alianza matrimonial²⁹. Con todo esto nos adentramos en el tema del «Amor ante la visión de una imagen», como lo definió Stith Thompson en su *Motif Index of Folk Literature*. Sus ejemplos proceden de todos los continentes, de Japón a las Islas británicas, de China a Finlandia, y de Islandia a Missouri, con incursiones en la literatura india y árabe³⁰. El aspecto básico de este tema es muy similar al del «Joven prometido a una estatua» —alguien se enamora de una imagen representada en un cuadro— sólo que en esta ocasión tiene una mayor relevancia en nuestra investigación. La estatua, o el cuadro, no sirve a propósitos abiertamente sexuales, por lo general no existe intervención ni compromiso sexual alguno. La cuestión se limita esencialmente a mirar —aunque podamos discernir la proyección del deseo que despierta el cuadro³¹.

²⁸ Baum (1919, pág. 562) incluye el texto original de Bartolomé de Trento, que ya se reprodujo en A. Graf, *Roma nella memoria del medio evo*, Turin, 1883, 2, pág. 402, n. 69 (también en el capítulo dedicado a Santa Inés en *Legenda Aurea*).

²⁹ Eichendorff, *Das Marmorbild* (1817-19), *Julian* (1853); Merimée, *Venus d'Ille* (1837); William Morris, *The Earthly Paradise* (1870). Encontramos un estudio más reciente sobre el tema y una ampliación de los estudios post-medievales al respecto en el capítulo «Venus and the Ring» en Ziolkowski, 1977, págs. 18-77 (véase nota 25 *supra*).

³⁰ S. Thompson, *Motif Index of Folk Literature*, ed. revisada y ampliada, Bloomington y Londres, 1975. Véase también el índice de Thompson en *Indiana University Studies* 21, n.º 103-6 (1934) y 22, n.º 108-10, s.v. «Love through sight of picture» (T.2.2) y «Love through sight of statue» (T.2.2.1).

³¹ Cuestiones similares son las que se suscitan en el caso de otra categoría de imágenes con un aspecto funcional más patente. Todos sabemos que antes de la aparición de la fotografía, aquellos que podían permitirse ese lujo, recurrían a los retratos para elegir esposa. En el ciclo de Marie de' Medici de Rubens, Enrique IV lanza una mirada evaluadora al atrayente retrato de Marie (fig. 156), aunque al parecer el gran retrato de Cristina de Dinamarca de Holbein despertó menos interés en Enrique VIII. En ambos casos, las razones de estado desempeñaron seguramente un papel más decisivo en el resultado final que cualquier tipo de consideraciones acerca de la estética del retrato. Pero probablemente no ocurriera lo mismo con los cuadros de cortesanas y prostitutas. Algunos quizá sólo pretendieran constituir un recordatorio de los rasgos de las mejores amantes, como en el caso de los famosos cuadros de Palma Vecchio, Tiziano y Paris Bordone (p. ej., fig. 154) y de la colección de Andrea Vendramin. Pero nunca podremos saberlo con certeza; como tampoco podemos estar seguros del efecto producido por los célebres cuadros de Fontainebleau, supuestamente de Diana de Poitiers (p. ej., fig. 153), o por las *Jocondes*, las versiones de medio cuerpo o de desnudos parciales de prototipos de Leonardo que ocupan un lugar privilegiado en los inventarios de la burguesía parisense del siglo VII (véase G. Wildenstein, «Le goût pour la peinture dans la bourgeoisie parisienne au début de la règne de Louis XIII», *Gazette des Beaux-Arts* 37, ser. 6 [1950], págs. 153-273). De hecho con estos últimos cuadros, al igual que con los catálogos de cortesanas ilustrados por Crispin de Passe y los numerosos retratos de prostitutas recogidos en los inventarios de los siglos XVI y XVII, cabe preguntarse si debemos atribuirles una función erótica específica, similar a la de los *libidinis forisenta* descritos por Thomas Peacham en *The Gentleman's Exercise* de 1612 (aunque éstos estaban realizados, de forma significativa,

Esta última dificultad se disipa un poco si observamos la distinción clara que existe entre los relatos pertenecientes a este grupo. Por una parte, la imagen representa a alguien que el espectador ya conoce y eso consolida su amor, devoción, recuerdo, etc. Por otra parte, los hombres y las mujeres se enamoran de imágenes de personas que jamás han visto al natural. En ocasiones, se ven impulsados por el amor que les inspiran imágenes de personas que sólo han visto en sueños, pero este caso pertenecería a la primera categoría, en la que se inscribiría asimismo la súplica que dirige Proteo a Silvia en *Los dos hidalgos de Verona* (acto 4, escena 2, versos 116-22):

Señora: si tan duro es vuestro corazón,
concededme a lo menos vuestro retrato,
ese retrato que pende de la pared de vuestro aposento.
Le hablaré, le ofreceré mis suspiros y mis lágrimas,
pues si la materia de vuestra persona
está consagrada a otros, sólo soy sombra de mí mismo,
y dedicaré a vuestra sombra mi sincero amor.

El propósito de la alusión a las sombras (que eleva estos versos a la altura de una de las tradiciones de pensamiento iconográfico más venerables) es, por supuesto, la intención de Proteo de hablar a la imagen y sollozar ante ella como si fuera la Silvia real, ni su imagen ni su sombra³².

Más directos son los versos escritos por Leonardo Giustinian (1388-1446) casi dos siglos antes. Escribe un poema a su amante que empieza, mucho tiempo antes que Marvell, con una exhortación de premura perfectamente clásica: «Non perder, Donna, il dolce tempo c'hai/ Deh non lassar diletto per durezza.» Tras los sentimientos habituales sobre la imposibilidad de recuperar el tiempo perdido y la fugacidad de la belleza, la tercera estrofa dice lo siguiente:

Te he pintado en una estampa
como si fueras uno de los santos de Dios.
Cuando despierto en la suavidad de la mañana,
embargado de deseo me postro,
y así te adoro y te susurro, ¡Oh rutilante estrella!
¿cuándo colmaras las ansias de mi corazón?
Te beso y te acaricio con ternura;
y me encamino, luego, a oír misa³³.

Y así habla con toda naturalidad a la imagen como si estuviera viva, la besa y la acaricia. La referencia a los santos de Dios tal vez no sea puramente casual, no se limi-

en relieve; cfr. capítulo 13, sección II, *infra*). En cualquier caso, el potencial de todas estas pinturas se ilustra perfectamente en el tema del «amor ante la visión de un cuadro», que abordo en más detalle en el texto. Para más información acerca de los tipos de cuadros de cortesanas a los que alude esta nota, véase el ensayo breve pero excelente en A. Kettering, *The Dutch Arcadia: Pastoral Art and Its Audience in the Golden Age*, Montclair, N.J., 1983, esp. págs. 51-55 y notas.

³² Cfr. capítulo 3, nota 10 para un paralelo específico procedente de Leonardo y capítulo 11 para una discusión general del problema.

³³ L. Giustinian, «Dagli Strambotti», en *Il Fiore della lirica Veneziana*, ed. M. Dazzi, Venecia, 1956, 1, pág. 99.



154. Palma Vecchio, *Cortesana* (h. 1520). Londres, National Gallery.

te a elogiar las cualidades de la amante. En un contexto semejante, la persona amada es tan digna de adoración como la imagen de un santo. Es como si el autor supiera que la imagen puede ser tratada, casi con idolatría, como solía hacerse con las imágenes de santos, como si estuviera dotada de algo mágico, o en cualquier caso con esa presencia que tan a menudo ha merecido el calificativo de mágica³⁴.

La segunda categoría nos aleja de estas proyecciones de imágenes de personas que uno ya conoce y desea. Una vez más hallamos incontables variaciones. El tema se aborda una y otra vez en la literatura árabe, especialmente en las *Mil y una noches*, en el *Tuti Nameh* de la literatura turca y en los poemas épicos del poeta persa del siglo xii Nizami y del poeta timurí del siglo xv Djami, por citar sólo algunos ejemplos³⁵. Un hombre contempla una representación seductora de una mujer en un cuadro o en un libro; embriagado de deseo se lanza en su busca —a menudo por medios deliciosamente complicados, tal como requiere el género. Así por ejemplo, en las *Mil y una noches*, Ibrahim, hijo del Wazir de Egipto, se detiene de regreso a casa tras la oración ante un ven-

³⁴ Para otras implicaciones de la noción del tratamiento idolátrico de la imagen del amante (en la que insiste Julia en la estrofa siguiente de los versos de Shakespeare), véase también capítulo 13, sección VII y nota 70.

³⁵ Véanse más ejemplos en el estudio valioso, aunque no exhaustivo, de J. C. Bürgel, «Dies Bildnis ist bezaubernd schön!» Zum Motiv «Love through Sight of Picture» in der klassischen Literatur des islamischen Orients», en *Michael Stettler zum 70 Geburtstag... Porträtstudien*, Berna, 1983, páginas 31-39.

dor de libros. En uno de los libros ve la imagen de la mujer más bella que es capaz de imaginar. Ofrece cien dinares por el libro, y pasa día y noche contemplando la ilustración y llorando por la mujer, dejando incluso de comer y de dormir. Hace un intento desesperado por encontrarla, por hallar el prototipo de la imagen, pero descubre (como en muchas de estas narraciones) que es una mujer abiertamente hostil a los hombres, «la virago de las viragos»³⁶. También se dan casos de mujeres que no cedian hasta que encuentran el arquetipo real de una imagen atractiva. Así, por ejemplo, en la historia de amor entre Shirin y Khosrow en el *Khamseh* de Nizami, el confidente de Khosrow, Shapur, pinta hasta tres cuadros del príncipe persa³⁷. Cuando Shirin ve el primero de ellos colgado de un árbol en un prado cálido y encantador (fig. 155), lo «toma en las manos y contempla al hermoso Príncipe [al que nunca ha visto]. Su corazón desborda de alegría y besa el retrato». Pero sus doncellas se asustan ante el temblor que la invade y en un acto casi previsible, «destruyen la imagen y queman ruda para deshacer el sortilegio. Hasta entonces Shirin no recobra todos sus sentidos». A la mañana siguiente ocurre prácticamente lo mismo, pero en esta ocasión las doncellas ni siquiera le entregan el cuadro. El tercer día, Shapur pinta otro retrato. La princesa armenia lo ve, lo coge de la rama y «lo venera como si se tratase de un ídolo. Bebe vino a su salud y tras cada sorbo besa el suelo». Y de esta manera se enamora locamente de Khosrow Parviz, a quien ya estaba prometida desde mucho tiempo atrás³⁸.

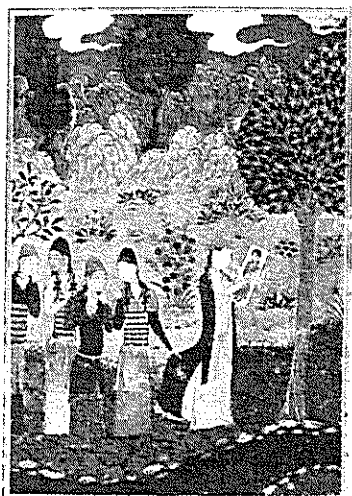
Pero el ejemplo de «Amor ante la visión de una imagen» que acude con mayor facilidad a la mente del lector es el del aria de Tamino en el primer acto de *La flauta mágica*. «Dies Bildnis ist bezaubernd schön», empieza diciendo.

Este retrato es tan bello
como jamás haya visto ojo alguno.
Siento cómo esta imagen divina
mi corazón llena de nueva emoción.
No puedo dar nombre a este algo,
pero lo siento aquí arder como fuego.
¿Será amor esta sensación?
Sí, sí, es únicamente amor.
¿Si pudiera simplemente encontrarla!
Oh, ¡si estuviera ya delante de mí!
Yo haría... haría... cálido y puro...

³⁶ «The Tale of Ibrahim and Jamilah», en *The Book of the Thousand Nights and a Night*, traducción inglesa de Richard Burton, Nueva York, 1934, págs. 3415-40. Lo destacable de este relato es que Jamilah se muestra hostil para con los hombres porque ya se ha enamorado de Ibrahim —a partir de los informes que ha recibido acerca de su belleza— y por ello no puede soportar a ningún otro. Cfr. mis observaciones acerca de Mitchell en el capítulo 13.

³⁷ Merece la pena señalar que el primer comentario de Shapur cuando se incorpora a la historia es: «Cuando dibujó la cabeza de una persona, se mueve; el pájaro cuyo ala dibujo volará» (cfr. capítulo 5, sección I y capítulo 11, sección II; también capítulo 10, nota 91); y a continuación aparece un cliché incluso mayor: «Shapur descollaba en el arte del retrato; podía aprehender no sólo el parecido físico del original, sino también su alma». La traducción inglesa es de P. J. Chelkowski, *Mirror of the Invisible World: Tales from the Khamseh of Nizami*, Nueva York, 1975, págs. 22-23.

³⁸ *Ibid.*, págs. 23-24. En las págs. 46-47, Chelkowski ofrece un comentario muy valioso acerca de antiguas versiones de la historia de Khosrow y Shirin atribuidas a Khalid ibn Fayyaz, Ferdowsi y Quatran, y evalúa las características especiales de la gran narración de Nizami.



155. *Shirin se enamora de Khosrow al ver su retrato* (Persa; siglo XVI). De una miscelánea escrita por Jalal al Din Iskander Ibn 'Umar Shaikh; copiado en 1410-1411 por Muhammad al Halva'i y Nasir al Katib. Londres, British Library.



156. *Derecha: Pedro Pablo Rubens, Presentación de un retrato de Maria de Medici a Enrique IV*, detalle (1625), París, Musée du Louvre.

¿Qué haría yo?
En total arrebatado
la estrecharía contra este ardiente pecho
y sería eternamente mía.

La estructura temática de base de este aria no podría ser más clara: gira en torno a los elementos principales del tema que hemos considerado hasta el momento. Pero describe además con extraordinario detalle algunos aspectos de la actividad mental que podemos imaginar que acompañan a la revelación del cuadro. El corazón de Tamino se sobrecoge, es incapaz de dar nombre a la emoción que siente, la llama amor. El sentimiento, una vez identificado, se va fortaleciendo y pasa de la imagen hermosa a la mujer hermosa que representa. Tamino se ve abrumado por el sentimiento de su presencia potencial, de su vida potencial. Habla de estrecharla contra su pecho y quiere poseerla para siempre.

Estos versos encierran un aspecto todavía más revelador, a saber, la referencia al cuadro como algo divino. El propio Tamino lo califica de *Götterbild*, y no se trata de un tropo gratuito. Tanto Mozart como Schikaneder sabían por experiencia propia que sólo un *Götterbild* podía producir un efecto semejante y hacer de lo ausente presente; o hacer que la veneración diera paso a un deseo tan terrible por lo que representaba la imagen. Pero al mismo tiempo sabían que todas las imágenes adquirirían las cualidades propias de las imágenes divinas. La ontología de la pintura religiosa, como nos recuerda Hans-Georg Gadamer —como si de un nuevo Sarastro se tratara—, sirve de ejemplo para todos los demás tipos de pintura.

IV

Me he desviado de la senda de la mirada, de la represión y de la racionalización. Ahora ha llegado el momento de considerar estos términos con mayor atención, siempre dentro de la confusión de sus equívocas implicaciones ideológicas y de la dificultad que suponen para ese tipo de historia que supuestamente habla por sí sola.

Lo que revela con más claridad el «Amor ante la visión de una imagen» y, de hecho, casi todos los casos que hemos visto hasta el momento, es la manera en que el anhelo, el deseo y la necesidad de dar vida dotan realmente con vida a imágenes inanimadas. Cabría alegar que se trata de una forma inexacta —o por lo menos inadecuada— de expresar que el deseo de dotar con vida lo que la imagen representa es lo que, al fin y al cabo, hace que parezca que está viva; o que a través de este acto de proyección hacemos que el significado sustituya completamente al signo (en lugar de combinar significado y significante). Esta precisión podría clarificar la función del espectador atento y eliminar —podríamos decir que correctamente— la cualidad vital de la ontología de la imagen. Hablar de cualidad «vital» es tal vez un poco primitivo, ya que el aspecto metafórico se confunde fácilmente con el literal. Pero este carácter primitivo puede resultar útil y debería invitarnos a buscar una mayor precisión en este campo. Empezamos pues a calibrar de qué forma la formulación, aparentemente general y difusa, con la que iniciamos el párrafo puede ser más reveladora, en cuanto consideramos que es aconsejable evitar la semiosis cuando hablamos de transmitir vida o cualidades vitales. Un paso más radical aún consistiría en evitar deliberadamente cualquier intento de distinguir entre los sentidos transitivo e intransitivo de la acción de dotar o —en el mejor de los casos— concebir el problema del deseo en términos de la dialéctica que se establece entre su modo activo y pasivo. Prestar una atención excesiva al modo activo de dotar podría llevarnos a un callejón sin salida (al cual parecerían estar abocados todos nuestros ejemplos), donde el deseo es inseparable del aspecto figurativo. Tal vez no sea así; tal vez esté igualmente relacionado con la cognición de las correspondencias entre sentimiento y vitalidad de la forma, contorno, color y superficie. En términos generales, esta afirmación incluye también las relaciones entre deseo y todo aquello que no pertenece a la categoría de lo figurativo.

Por otra parte, el peligro del enfoque esbozado es que parece conducir al misticismo o a puntos de vista del deseo absurdamente sexistas. Al principio de la introducción a *The Florentine Painters*, Berenson propone el esquema de una teoría ahora famosa. La teoría tal como la conocemos procede claramente de la preocupación florentina

por la pintura figurativa, pero las implicaciones de esta idea eran y siguen siendo mucho más generales. A medida que nos adentramos en ella, recorremos una trayectoria de ideas que se inicia con el modo en que el espectador dota a la imagen con vida, a continuación pasa al aspecto dialéctico de la cuestión, y finaliza, como ocurre con tanta frecuencia en la historia del arte, de una forma totalmente intransitiva aunque claramente basada en la acción del pintor y de su modo de activar el objeto.

La psicología ha demostrado que la vista por sí sola no ofrece ninguna percepción exacta de la tercera dimensión... aunque sea cierto que cada vez que nuestros ojos reconocen una realidad, otorgamos valores táctiles a impresiones de la retina... [El pintor] sólo puede realizar su labor si nosotros realizamos la nuestra, otorgando valores táctiles a impresiones de la retina. Por consiguiente, lo primero que debe hacer es despertar el sentido del tacto, para que yo tenga la ilusión de ser capaz de tocar una figura... antes de suponerla real y permitir que me afecte eternamente. De ello se colige que lo esencial en el arte de la pintura —a diferencia de lo que ocurre con el arte del color— es, en cierto modo, estimular la conciencia que tenemos de los valores táctiles, de manera que el cuadro posea, por lo menos, la misma capacidad de excitar nuestra imaginación táctil que el objeto representado... Los cuadros [de Giotto] ya no nos parece que estén vivos, pero seguimos sintiendo que son intensamente reales, pues excitan con fuerza nuestra imaginación táctil, obligándonos, como ocurre con todo aquello que estimula nuestro sentido del tacto mientras lo estamos contemplando, a dar por sentada su existencia. Y es preciso dar por sentada la existencia del objeto representado para que nos produzca ese placer verdaderamente artístico, por oposición al tipo de interés que suscitan en nosotros los símbolos³⁹.

En la continuación de este fragmento se discute el tema del placer. Es cierto que para Berenson no se trata —explícita ni implícitamente— de un placer sexual, pero el argumento que vincula el sentido del tacto con la existencia supuesta de lo representado en el cuadro procede claramente de relatos como los que hemos mencionado. No pretendo defender la validez psicológica de la opinión de Berenson, ni ponerla a prueba. Lo que me parece revelador es que Berenson recurra inmediatamente a lo «verdaderamente artístico», como demuestra claramente la continuación del ensayo. Para él, gracias al arte podemos lograr un mayor placer del objeto representado que del original. Los cuadros de Giotto eran magníficos —e *ipso facto* proporcionaban un placer magnífico— porque transmitían un «sentido de realidad, de vitalidad, más penetrante que el objeto original». Se ha perdido así toda oportunidad de examinar si las formas de deseo (incluso de «placer» en el sentido que le da Berenson) son consecuentes con la vida interna de los componentes que forman el objeto pintado o esculpido (independientemente de si se trata de la representación de figuras orgánicas). Por el contrario, el arte otorga vida, excita el deseo y proporciona placer. El arte se convierte, de una forma mística y un tanto absurda, en «motor de vida» y, por ser arte, nunca descenderá del reino de lo difuso y de lo místico.

«Otros», según el *New York Times Magazine* dedicado a la pintura de David Salle, «como Philip Johnson, sostienen que "el sexo debe estar presente en los cuadros —¿por qué no?—. Esa ligera tumescencia que sientes a veces forma parte de la mira-

da»⁴⁰. La vigencia de esta afirmación, tanto por su tono como por el sentimiento que expresa, es la misma que la que tenían las palabras de Berenson en los años 1890. A primera vista parece encerrar perfectamente la postura sugerida al principio del capítulo, es decir que el deseo se encuentra implícito en la mirada y que (por lo menos en Occidente) todas las miradas son masculinas (ya que la «tumescencia» de la frase de Johnson difícilmente puede interpretarse como algo no masculino). Pero la realidad es que el tono de este alegato es característico de la prisión que parece encerrar todas las disquisiciones sobre arte de finales del siglo xx. A simple vista es abierto, cándido y libre de represión, pero esta aparente falta de pasión, con toda la malicia del adjetivo que acompaña a la palabra «tumescencia» y la vaguedad de «el sexo debe estar presente en los cuadros» (presumiblemente en los buenos cuadros, como decía Berenson), toca la fibra más sensible de la confusión que surge de las relaciones entre el mirar y lo que contiene la imagen. Como demuestra Foucault en su larga meditación sobre la historia de la sexualidad, hemos aprendido a simular que hablamos sobre cosas de las que no podemos hablar o nos negamos a hablar⁴¹.

V

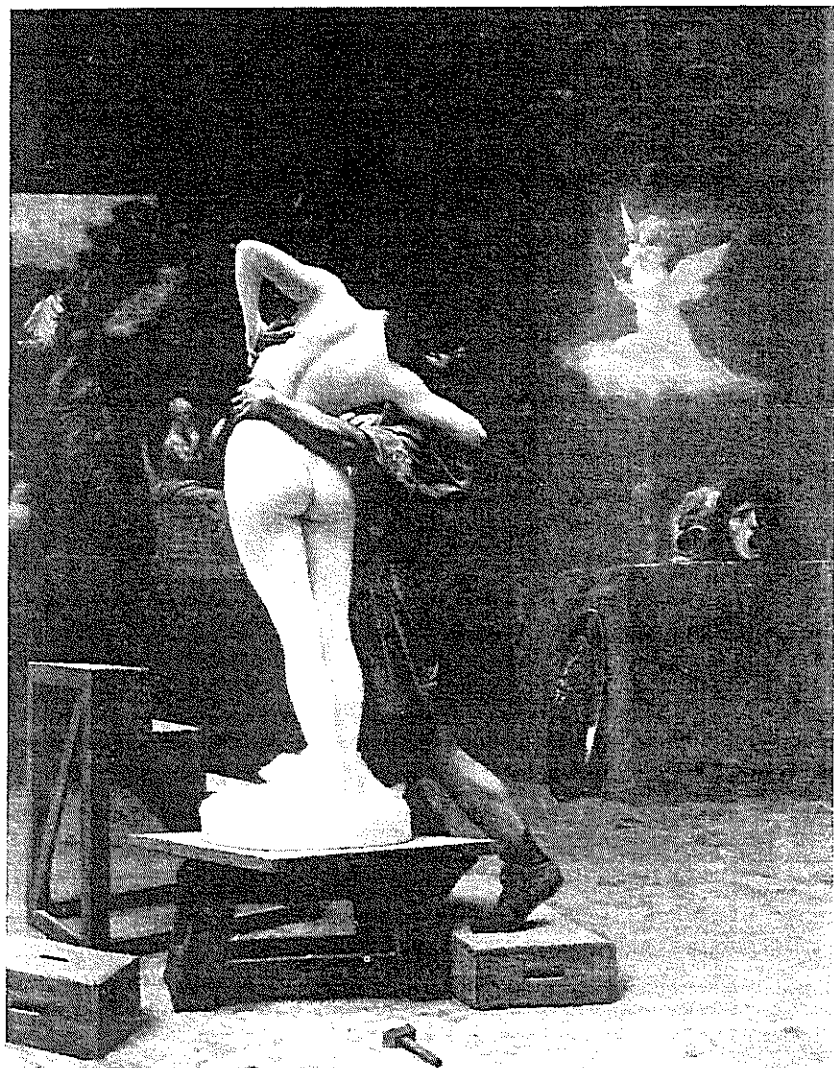
Todos conocemos la historia de Pigmalión, que a estas alturas ya habrá acudido a la mente de todos los lectores de este libro. Narra el episodio de un escultor que se enamora de su creación, que luego se convertirá en un ser real (fig. 157)⁴². Es tan ideal como tema de ilustración que sólo cabe preguntarse por qué, por lo menos antes del siglo xix, no se representó con más frecuencia. También en el siglo xix ejerció su máxima influencia literaria (y probablemente más interesante desde el punto de vista de la inventiva), sobre todo en las grandes obras de Balzac y de Zola —*Le chef d'oeuvre inconnu*

³⁹ P. Taylor, «How David Salle Mixes High Art and Trash», *New York Times Magazine*, 11 de enero, 1987, pág. 28.

⁴¹ Una dificultad estriba en que al localizar el tipo de percepción atribuida a Philip Johnson en el contexto de la gran oferta de obras de arte del Nueva York de los años 1980 y al descubrir sus orígenes en ideologías puramente masculinas, mitigamos la fuerza de la verdad subyacente. De modo que resulta muy fácil proceder a una contextualización distinta y caer así en otras formas de evasión. A primera vista tal vez encontremos cierto atractivo en el esfuerzo por contratar informes del pasado con la experiencia presente desplegado por Theodor Birt en un discurso, que pronunció seis años después de la introducción florentina de Berenson, acerca de los juicios emitidos por profanos sobre el arte en la antigüedad (*Laienurtheil über bildende Kunst bei den Alten: Ein Capitel zur antiken Aesthetik*, Rektoratsrede, Marburg, 1907). Birt observa con desenvoltura que «Quien conoce a los hombres del sur, sabe perfectamente lo impresionante que es su fantasía erótica». Esta afirmación se corrobora en una nota a pie de página: «Yo mismo he observado este fenómeno entre los jóvenes napolitanos que contemplaban las Venus de Pompeya expuestas en el Museo Borbonico». ¡Qué casualidad que fueran jóvenes y napolitanos! Sería difícil encontrar un ejemplo más claro de los peligros de la contextualización. Birt, rector de una universidad alemana, se habría mostrado seguramente más frío y nadie duda de que sus fantasías eróticas no se habrían despertado con tanta facilidad. En cualquier caso, a efectos de este libro carecen de interés. Mi referencia a Foucault corresponde, por supuesto, a *Histoire de la sexualité*, vols. 1-3, París, 1976-84.

⁴² Véase en Kris y Kurz, 1979, pág. 72, donde se cita la traducción inglesa de R. Schmidt del *Surksaptati*, Munich, 1913, págs. 149ss., un caso paralelo en el *Book of Parrots* persa, donde cuatro hombres participan en la creación de una obra de arte que cobra vida ante sus plegarias y les obliga a enamorarse de ella.

³⁹ B. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, Nueva York y Londres, 1896, págs. 3-7.



157. Jean León Gérôme, *Pigmalión y Galatea*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, donación de Louis C. Ragner, 1927 (27.200).

y *L'oeuvre*. La diferencia más notable entre los cuentos recopilados por Baum (en los que una imagen cobra vida y se interpone en cierto modo entre el protagonista y otro ser humano) y la historia de Pigmalión es que ahora el protagonista es el creador de la imagen; por lo que el acto de recreación por amor se convierte en la prueba palpable del poder de la creación artística. Pero el relato de Pigmalión y su estatua, escrito por Ovidio, ofrece una glosa tan extraordinaria de las etapas del proceso de nacimiento a la vida de una imagen y de la conversión del material inerte en un cuerpo lleno de vida, que merece la pena examinarlo en sus más íntimos detalles.

Por un momento, deberíamos olvidar la tendencia a interpretar con excesiva psicología el inicio del relato como la explicación de lo que ocurre en el resto de él; en realidad, deberíamos leerlo todo, teniendo en cuenta las anécdotas y cuentos narrados en el presente capítulo.

Cuando Pigmalión vio a esas mujeres de vida licenciosa, tal fue su indignación ante los numerosos defectos con los que la Naturaleza había dotado al sexo femenino, que vivió por muchos años célibe, sin esposa que compartiera su hogar. Con su maravilloso talento artístico esculpió una nivea estatua de marfil. La belleza de la estatua no tenía parangón con la de ninguna mujer mortal y Pigmalión se enamoró de su propia creación. Parecía una joven de verdad, parecía estar viva, dispuesta a moverse si la modestia no se lo prohibiera. Tanta era la inteligencia con la que el arte del creador ocultaba el arte de la creación. Pigmalión la contemplaba extasiado y en su corazón brotó un amor apasionado por esa imagen con forma humana. Recorría a menudo la obra con sus manos, para sentir si era en verdad carne o marfil, sin llegar a convencerse de que no fuera más que marfil⁴³. Besaba la estatua y se imaginaba que también ella le besaba, le hablaba y le abrazaba, y creía sentir cómo sus dedos se hundían en los miembros que tocaba hasta el extremo de temer que apareciera una moradura allí donde había tocado la piel. Algunas veces le dirigía discursos galantes, otras veces la obsequiaba con regalos de los que gustan a las muchachas... Cubrió el cuerpo de la estatua con vestidos de mujer, deslizó sortijas en sus dedos y collares alrededor de su cuello. De sus orejas pendían perlas y su pecho estaba adornado con cadenas. Todos estos detalles favorecían a la imagen, que no era menos hermosa cuando estaba desnuda. Pigmalión posó entonces la imagen en un diván cubierto con telas de un morado tío, colocó cojines suaves bajo su cabeza, como si pudiera apreciarlos y la convirtió en su compañera de cama.

Durante el festival de Venus... Pigmalión realizó su ofrenda y se detuvo ante el altar y con timidez oró con las siguientes palabras: «Si vosotros, dioses, podéis atender a todas las plegarias, podéis darme como esposa, os lo ruego» —no se atrevió a añadir «a la doncella de marfil», pero acabó diciendo «a una mujer como la doncella de marfil». No obstante la Venus dorada, presente en persona en sus festividades, comprendió lo que significaba esta plegaria... Cuando Pigmalión regresó a casa, se encaminó directamente a la estatua de la muchacha que amaba, se inclinó sobre el diván y la besó. Parecía cálida al tacto: posó de nuevo sus labios sobre los de ella y le acarició el pecho con la mano —al tocarla, el marfil perdió su dureza y se tornó suave: los dedos de Pigmalión dejaron huella en la blanda superficie, como la cera de Hímeto se funde al contacto con el sol y, trabajada con los dedos del hombre, se moldea de múltiples

⁴³ Cfr. el final de la sección introductoria de Alberti, *De pictura*, libro 2, que ofrece un comentario de otra índole acerca del poder que tiene el arte para transformar sustancias preciosas. Cita y discusión en el capítulo 3.

formas y se adapta al uso por ese mismo uso. El amante se incorporó, asombrado, temeroso de estar equivocado, su alegría templada por la duda, y una vez y otra palpó el objeto de sus plegarias. Era un cuerpo; podía sentir las venas a medida que las recorría con el dedo⁴⁴.

Todos los elementos de esta historia nos resultan familiares, sobre todo los de la primera parte. El escultor se enamora de la imagen; desea que cobre vida. Le habla y desea que le responda; quiere poseer a la estatua como si estuviera viva. Esperanzado y muy apasionado, desea que la estatua cobre vida y lo consiga. Tal vez caigamos en la tentación de leer este cuento desde la perspectiva de la psicología freudiana, por ejemplo basándonos en la descripción inicial de la misoginia y celibato de Pigmalión, y a partir de ahí explicar todo lo que va sucediendo, desde el acto de esculpir una mujer extraordinariamente bella al de utilizarla primero como sustituta de un cuerpo y luego como un cuerpo real. Pero Ovidio no pretendía, por supuesto, que su relato fuera un documento psicológico de esta índole. Sería una enorme falacia reducirlo a una narración psicológica. Por otra parte, su descripción sembrada de maravillosos detalles es un ejemplo claro de desco provocado por una imagen.

Empieza hablando de represión (celibato) y pasa a la sublimación en forma de creatividad artística. La represión se instaura de nuevo (es sencillamente arte; no es real; no puede ser sexual). Pero creación implica vida: la estatua no sólo parece estar viva, es más, cobra vida gracias al milagro de la creación, y la liberación sexual es una consecuencia lógica.

Pero observemos que Ovidio teje una intrincada malla con el arte y la mirada. Sería imposible definir con mayor precisión la represión que implica el desco y la necesidad de posesión. La estatua es tan hermosa que amenaza con entrar en el mundo de los vivos; amenaza con abandonar el mundo del arte. Aquí surge la paradoja final. Es arte pero, como dice Ovidio, «el arte del creador ocultaba el arte de la creación». Era preciso que así fuera, porque una vez que cobrara vida ya dejaría de ser arte. Era arte porque «parecía estar» viva y —como todo el arte de verdad— quería hablar y moverse. Pero si lo hacía, causaría un sentimiento de vergüenza, por eso permanecía encerrada en la matriz artística que no por ello deja de ser artesanal.

Sin embargo, más adelante, Pigmalión se aleja de ella y la «contempla extasiado». Esta traducción del latín *miratur* combina los dos elementos del proceso de fetichización del objeto. El paso siguiente es la pasión. Pigmalión besa la estatua; la engalana. Por último la coloca en su cama, sobre los cojines más mullidos y la convierte en su compañera de cama, como si estuviera viva. El poeta deja perfectamente claro que Pigmalión esperaba que la estatua sintiera la comodidad del lecho.

Luego Pigmalión acude al festival de Venus y se produce el milagro. Tal vez la parte más brillante del fragmento sea la descripción de la conciencia del artista acerca de lo que ocurría en su imaginación mientras rezaba. Pide que le sea dado tomar —poseer— como esposa a la estatua de marfil; pero sabe que es sólo una obra de arte. Se detiene justo a tiempo y pide una esposa «como la estatua de marfil». Pero Venus le entiende, y la estatua se convierte en un ser humano. Ya no es arte sino vida, pero ha obteni-

do la vida gracias a la mirada, una mirada provocada por la belleza de la estatua. A continuación pasamos a la fetichización del objeto hermoso y el espectador impaciente siente la sacudida del deseo. La gran paradoja y la gran tragedia que encierra la historia, en la que el protagonista es el artista, reside en el hecho de que la belleza del objeto es resultado de su talento artístico; pero en cuanto cobra vida ya no se trata de una obra de arte: no es ni más ni menos que un cuerpo real.

Lo extraordinario del fragmento de Ovidio es que también revela dos temores profundos: en primer lugar el del cuerpo real y en segundo lugar el de que la imagen cobre vida. El segundo es una constante amenaza en el mundo de la creatividad artística. Recordamos de nuevo el caso de las prohibiciones islámicas respecto a la realización de imágenes, por las cuales el artista sufre horribles consecuencias por sus esfuerzos infructuosos (y temerarios) por emular la capacidad creadora de Dios —ya que Dios es el único que puede crear imágenes verdaderamente reales⁴⁵. Es difícil pasar por alto la ironía de la continua presencia de historias como las de «Amor ante la visión de una imagen» en una cultura que tradicionalmente (aunque, como bien sabemos, no en la práctica) muestra tanto recelo ante los retratos de seres vivos —hasta el punto que Aisha, la joven esposa de diez años de edad del Profeta, sólo podía jugar con muñecas que no se parecieran a personas⁴⁶. De hecho, existen varios manuscritos del *Khamseh* de Nizami en los que los rostros de los protagonistas y de los demás personajes aparecen sin rasgo alguno. Pero el temor de dotar con vida es, a la postre, más fácil de comprender, ya que no es complicado entender el afán por mantener nuestras creaciones inertes; nosotros debemos seguir siendo los dueños de nuestras realizaciones, que no deben convertirse en fantasmas peligrosamente semejantes a nosotros mismos y, por ende, iguales y más fuertes. Ahora pasaremos a hablar del primer temor, el del cuerpo en sí mismo, porque está ligado a uno de los temores más fundamentales suscitados por todas las imágenes (a saber, que atraigan nuestros sentidos) y porque inspira una cautela que desemboca en la censura.

⁴⁵ Paret, 1960, especialmente págs. 38-41, presenta varios textos relevantes de los Hadith.

⁴⁶ A. Papadopoulos, *Islam and Muslim Art*, traducción inglesa de R. E. Wolf, Nueva York, 1979, págs. 55-58, aborda los aspectos de los Hadith relativos a los retratos y a la resistencia ante la imitación de seres animados en general. Véase también Grabar, 1977, págs. 75-104.

⁴⁴ Ovidio, *Las Metamorfosis*, 10, versos 243-89. La traducción inglesa está basada en la de Mary M. Innes en Penguin Classics series (1955 y ss.)

Los sentidos y la censura

El 31 de marzo de 1864, Swinburne escribió con toda franqueza a su amigo Milnes —que acababa de ser nombrado Lord Houghton— acerca de la *Venus de Urbino*. Escribía desde Florencia y, tras comentar varias obras de arte, pasaba a describir el cuadro de Tiziano:

En cuanto a la Venus de Tiziano —Safo y Anactoria en una, cuatro dedos lánguidos enterrados dans les fleurs de son jardin— cómo una criatura en un radio de treinta millas en torno a ella puede conservar la virtud de la decencia, es algo que escapa a mi comprensión. Creo que con ella Tannhauser no se habría aburrido —ni siquiera hasta el fin del mundo: ¿pero quién sabe?¹.

El fragmento puede tomarse como muestra de la febril sensibilidad sexual de Swinburne en lugar de como una consecuencia de su candor, tal vez más frívolo que sincero, pero su hostilidad no es tan patente como la observación que Mark Twain hizo menos de veinte años después acerca de este mismo cuadro:

Entras [en la Uffizi] y te diriges a la pequeña galería que es la más concurrida del mundo entero —la Tribuna— y allí, en la pared, sin retal ni hoja de por medio, puedes contemplar hasta la saciedad el cuadro más sucio, más vil y obsceno que el mundo conoce —la Venus de Tiziano. No es sólo que esté desnuda y echada en una cama —no, es el ademán de uno de sus brazos y manos. Si me aventurara a describir este ademán, el bramido de indignación sería sonoro —pero ahí está la Venus, expuesta para que todo el que quiera se recree ante ella— y tiene todo el derecho de estar ahí, porque es una obra de arte y el arte goza de esa clase de privilegios. Vi a una jovencita que le lanzaba miradas furtivas; vi a jóvenes varones mirándola larga y fijamente; vi a ancianos inválidos prendidos de sus encantos con un interés patético. ¡Cómo me gus-

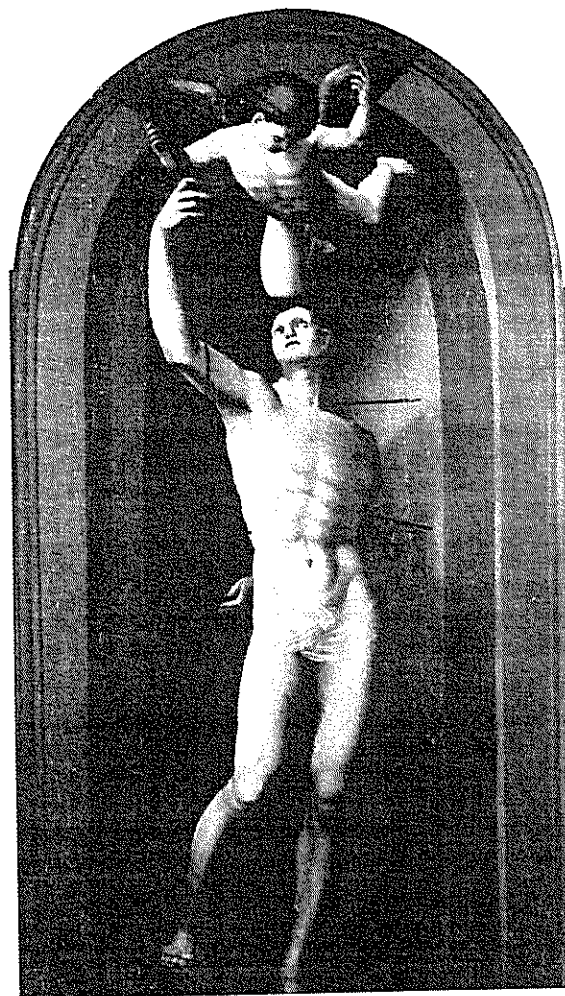
¹ *The Swinburne Letters*, ed. C. Y. Lang, Londres, 1959, I, 99, n.º 55.

taría describirla —sólo para ver la bendita indignación que podría levantar en el mundo... no obstante, el mundo está dispuesto a dejar que sus hijos, sus hijas y él mismo contemplen la bestia de Tiziano, pero no consentiría que se describiera con palabras... Hay cuadros de mujeres desnudas que no provocan pensamiento impuro alguno —lo sé perfectamente. No son esos los que vitupero. Lo que trato de demostrar es que la Venus de Tiziano no pertenece, ni mucho menos, a esa categoría. Fue pintada, sin lugar a dudas, para un bagnio y probablemente fuera rechazada por ser un poquito fuerte. En realidad, es un poquito fuerte para cualquier lugar, salvo para una galería pública de arte².

«Contemplar hasta la saciedad» es precisamente el tipo de mirada que fetichiza el objeto, que le otorga cualidades vitales y hace que reaccionemos ante él como si estuviera vivo. Se convierte en un objeto de interés sexual, como demuestran claramente los síntomas de la mirada, en cuanto *mirarlo* —el objeto— se convierte en *mirarla* —la persona. Y no sólo «todo el que quiera» se recrea ante ella, sino que las jóvenes lanzan miradas furtivas, los jóvenes la miran larga y fijamente, y los ancianos quedan prendidos de sus encantos con un interés patético. Ya hemos observado la estrecha relación entre mirar y dotar de vida, pero el fragmento suscita otra cuestión fundamental: la censura. También nos recuerda, una vez más, la relación entre represión y arte. La pintura es incluso demasiado fuerte para un «bagnio». De hecho el único lugar en el que podría exponerse —como observa Twain con el sarcasmo propio de un filisteo— es en una galería pública de arte. Igualmente reveladora es la insistencia en que no se toleraría una descripción en palabras del cuadro.

Un breve fragmento de Vasari pone de manifiesto otra faceta de las relaciones entre deseo sexual y lo que se considera arte. Es además una de las pocas referencias de índole general que encontramos en la historiografía clásica de Occidente a la respuesta específicamente femenina. Narra Vasari de qué forma Fray Bartolomeo respondió a las continuas mofas de que era objeto por no pintar desnudos: pintó un San Sebastián (en un colgante que llevaba al cuello un San Marcos de tamaño natural) «con muy buen color de piel, con un aspecto dulce y una belleza personal notable» (fig. 158). Pero cuando se expuso el cuadro en la iglesia (San Marcos de Florencia), «los frailes descubrieron en el confesionario que algunas mujeres habían pecado al mirarlo, dado el realismo atractivo y lascivo con el que le había dotado Fray Bartolomeo». Ante lo cual decidieron retirarlo a la sala capitular (donde sólo lo verían los hombres) antes de venderlo definitivamente al rey de Francia³.

No se trataba únicamente de que la sala capitular estuviera reservada a los varones y de que así el provocador desnudo quedara lejos de la vista de las mujeres; al llevarlo a la sala capitular, el cuadro era degradado dentro del escalafón religioso. Conservarlo en un lugar cualquiera de la iglesia implicaba reconocer su eficacia; sacarlo de la iglesia —aunque sólo fuera a la sala capitular—, además de alejarlo de la arena del deseo y de la sexualidad, lo convertía en una obra de arte, en algo digno de ser expuesto y admirado (como en un museo), precisamente por las cualidades que Vasari elogia —cierta-



158. Según Fray Bartolomeo, *San Sebastián con un ángel*, de San Marco (copia contemporánea del original de 1514). Fiésole, San Francisco.

mente menos susceptibles de provocar el pecado, más aptas para ser elogiadas, interpretadas y comprendidas que sentidas. Al vender el cuadro al rey de Francia, su condición de obra de arte quedaba definitivamente confirmada. Engrosó su colección porque se trataba de una obra de arte y no por su poder erótico (aunque conocemos perfectamente la relación de Francisco I con los objetos de su colección).

Cuando Vasari escribe sobre el «color tan similar al de la carne, aspecto dulce y gran belleza» del *San Sebastián* de Fray Bartolomeo, añade que el fraile pintor «se hizo

² Mark Twain, *A Tramp Abroad* (1880); citado y comentado en Leo Steinberg, «Art and Science: Do They Need to be Yoked?», *Daedalus* (verano 1986), pág. 11.

³ Vasari-Milanesi, 4, 188.

merecedor de la admiración de los artistas»⁴. Las mujeres tal vez pecaban al contemplarlo, pero lo que Vasari debía garantizar es que ni su interpretación ni la de sus lectores se basaran en criterios que no fueran artísticos. Ya en las primeras críticas de arte se aborda el tema de la represión. Cuando Vasari atrae nuestra atención sobre las cualidades del cuadro, evita hacer hincapié en el peligroso poder de sus efectos, pero por lo menos los menciona, incluso con algo de mordacidad.

Si pasamos a ensayos modernos sobre historia del arte —como los de la *Venus de Urbino*— el efecto del cuadro se convierte en lo más inocuo e inofensivo posible. De esta manera, el tratamiento monográfico estándar del *San Sebastián* de Fray Bartolomeo y su colgante no menciona a las mujeres de San Marcos⁵. En realidad, se muestra en desacuerdo con la explicación de Vasari, según la cual el cuadro surgió como reacción de Fray Bartolomeo ante las burlas de que era objeto por no pintar desnudos. El autor, al calificar esta explicación de racionalización, subraya que el aspecto innovador de ambos cuadros «se explica perfectamente por su dependencia con respecto a la escultura monumental contemporánea»⁶. Y prosigue con un extenso relato histórico sobre la influencia de la escultura contemporánea en la pintura y de la relación de Fray Bartolomeo con ella. Ni una palabra sobre el efecto del cuadro relatado por Vasari. Cabe suponer que para estos autores, dicho efecto no tiene nada que ver con la historia del arte; o no merece figurar en discusiones académicas⁷. Así, cuando la historia del arte elimina las consecuencias más violentas de los objetos —cuando, en pocas palabras, la historia del arte *castra* estos objetos—, tomamos inmediatamente conciencia de la importancia de la cuestión del género.

Existe otro aspecto en la vida de Fray Bartolomeo narrada por Vasari que merece la pena destacar aquí. Se trata del fragmento en el que describe los terribles y famosos *bruciamenti* instigados por Savonarola el martes de carnaval de 1496. «Soliviantada por el predicador, la multitud reunió numerosos cuadros y esculturas profanas, muchos de ellos obras de grandes maestros, junto con libros, láudes y colecciones de canciones de amor. Esta iniciativa fue una verdadera lástima, sobre todo en el caso de los cuadros»⁸. Pero ¿quién llevó sus propios bosquejos de desnudos para que fueran quemados? Ni más ni menos que Fray Bartolomeo (por aquel entonces llamado todavía Baccio). Menos de treinta años después, el fanático que había animado a otros pintores, a Lorenzo di Credi entre ellos, a seguir su ejemplo, y que poco tiempo después fue ordenado monje dominico, pintó el sumamente dulce y atractivo desnudo que indujo a las mujeres a pecar.

Fray Bartolomeo fue, sin duda, una persona muy consciente del poder del arte (y ya desde muy joven); treinta años antes la única forma de suprimir los efectos de su obra fue destruirla completamente. La pintura religiosa podía ejercer un cierto poder, pero sólo en determinados aspectos. Si este poder implicaba algo abierta o explícita-

⁴ *Ibid.*

⁵ Janet Cox-Rearick, «Fra Bartolomeo's St. Mark Evangelist and St. Sebastian with an Angel», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 18 (1974), 329-54.

⁶ *Ibid.*, pág. 345.

⁷ Naturalmente, se omite por completo la posibilidad de que la escultura monumental a la que se alude produjera también algunos de los efectos que se atribuyen al cuadro de Fray Bartolomeo.

⁸ Vasari-Milanesi, 4, 178-79.

mente sexual, debía relegarse al reino de lo puramente artístico, de lo profano. Pero si producía algunos efectos de una fuerza tolerada por la iconografía religiosa, entonces —según el razonamiento de Savonarola y de sus seguidores, como según Calvino y los iconoclastas del siglo xvi— debía ser destruida.

Pero existían otros modos de abordar el problema del despertar de los sentidos que pasaban por la censura y no por la destrucción definitiva. La paradoja de la censura consiste en que aunque destruye una parte de la imagen, reduciendo sus cualidades artísticas, deja que la imagen permanezca en la categoría de arte. Se pretende así despojar la obra de las cualidades que atraen a los sentidos de una forma demasiado profunda o íntima. Pero esto es característico de la censura de todo tipo de imágenes, no sólo de las artísticas.

Examinemos con más detenimiento la relación analítica entre la asignación de la etiqueta «arte» y el deseo que surge al mirar y contemplar una imagen, merezca o no ser catalogada como arte. La cuestión se plantea claramente en el caso de la fotografía. Puede afirmarse que la historia de la fotografía nace de la mirada fetichista y que su fuente de inspiración es la tensión entre la necesidad de catalogar como arte y la necesidad de excitar y de ser excitado.

Pasemos ahora al término pornografía. No pretendo distinguir en este libro lo que es pornográfico de lo que no lo es, ni tratar de establecer la frontera entre lo sensual, lo erótico y lo pornográfico, términos que pueden variar según el contexto. Estas definiciones y estas fronteras están sin duda en continua evolución. Si empleo este término en concreto es como instrumento de mi argumentación.

I

Los distintos medios por los que las imágenes se hacen merecedoras del apelativo de «respetables», y entran en la categoría canónica de arte, nos resultan tan familiares como los medios por los que las elevamos a esta categoría para superar la incomodidad o el malestar que nos provocan. Si una imagen es pornográfica, no puede ser catalogada como arte o (afirmamos) no es arte en absoluto. Si es, pues, pornográfica debe pertenecer a un nivel inferior y crudo —«crudo» en los dos sentidos de la palabra y no elevada. Así enfocamos normalmente la represión, aunque esta perspectiva está cambiando. Los límites de los cánones vigentes se amplían cada vez más, pero por mucho que nos complazcan (en nuestra calidad de críticos y consumidores refinados de arte) los procesos de liberación y de liberalización, está claro que el rechazo de artistas que representan temas englobados en la categoría de pornografía se basa precisamente en la opinión de que las imágenes no son artísticas sino pornográficas. Por otro lado, nosotros, personas refinadas, resolvemos la incomodidad que nos provocan las imágenes de un erotismo innegable colocándolas en una categoría superior, elevándolas a la condición de arte, colgándolas en galerías y exponiéndolas en museos.

La relación entre lo que definimos como arte y lo que denominamos provocador, erótico o pornográfico surge en los albores de la historia de la fotografía —por repetirlo de una forma más directa⁹. No es preciso examinar aquí las múltiples y bien do-

⁹ Las expresiones «lo que definimos como» y «lo que denominamos» indican claramente que no me refiero a ningún sentido absoluto de arte ni de deseo.



159. Eugène Delacroix, *Odalisa* (1857). Colección Stavros S. Niarchos.



160. Figura femenina sentada del álbum de Delacroix (fotografía; h. 1853). París, Bibliothèque Nationale.



161. Julien Vallou de Villeneuve, *Desnudo de pie* (fotografía). París, Bibliothèque Nationale.



162. Gustave Courbet, *Las bañistas*, detalle (1853). Montpellier, Musée Fabre.

cumentadas formas en que se utilizó la fotografía como vehículo de la pornografía, ni de qué manera los temas fotografiados se consideraron a menudo pornográficos¹⁰. Existen muchísimos ejemplos contemporáneos similares a los saqueos perpetrados contra comerciantes de fotografías de finales del siglo XIX y a la postura moral de la pequeña burguesía ilustrada en la carta dirigida en 1860 al londinense *Photographic News*, donde se expresaba «que un hombre que se pasea con su esposa e hijas no se atreve a mirar los escaparates de nuestros editores fotográficos»¹¹. Por otro lado, cuando pensamos en la confiscación de reproducciones fotográficas de la *Venus de Urbino* y de otros cuadros famosos (cfr. fig. 163), como la ocurrida en Hamburgo en 1880, nos adentramos aún más en la cuestión que nos ocupa¹². Y cuando recordamos el enorme éxito que tuvo entre el público la evolución que, a principios de los años 1840, llevó a Julien Vallou de Villeneuve de la litografía erótica a la fotografía erótica —por no aludir a su utilización en la obra de Courbet—, queda claro que el asunto merece mayor atención.

La temprana utilización de fotografías por parte de Delacroix y de Courbet es de todos conocida. No es de sorprender que tomaran fotografías realistas de desnudos femeninos y trabajaran sobre ellas, de muy distintas formas, hasta convertirlas en lienzos. Delacroix solía sublimar las fotografías que tomaba él mismo o que coleccionaba en su álbum. Las embellecía y, normalmente, las adaptaba a la mayor hermosura y decoro que permitía la pintura (figs. 159 y 160)¹³. Courbet, por su parte, tomaba desnudos como los fotografiados por Villeneuve, y creaba mujeres más carnosas, con más accidentes, hoyuelos y protuberancias naturales (figs. 161 y 162)¹⁴. Sabemos que la fotografía era realista porque así se denominaba. El calificativo realista reflejaba su excesiva proximidad a la naturaleza. Por esta razón, precisamente, no era arte. El arte mejoraba la naturaleza; no pecaba de realismo brutal sino que embellecía la realidad¹⁵. Como afirma Aaron Scharf en su excelente compendio acerca de estos temas: «El realismo era el nuevo enemigo del arte y se creía alimentado y fomentado por la fotografía»¹⁶. Es difícil no recordar que, en el juicio de 1857, se acusó a *Madame Bovary* de pertenecer a «la escuela de la pintura realista».

Resultan ahora más claras las consecuencias de esta constante insistencia en la distinción entre arte y fotografía y en la necesidad de conservar inamovible la frontera entre ambas. El deseo provocado por una imagen (ya sea pornográfica o no) precisa

¹⁰ Para un conjunto valioso de referencias bibliográficas, y una breve discusión, véase Scharf, 1974, págs. 345-46.

¹¹ *Ibid.*, pág. 345.

¹² *Ibid.*

¹³ Aunque no siempre. Habría sido difícil «mejorar» una fotografía —o aumentar su carga «artística»— como esa tan famosa (hacia 1854) que Durieu entregó a Delacroix, que mostraba la espalda desnuda de la modelo sentada, con una tela que colgaba de la parte trasera de la silla y se posaba en su regazo.

¹⁴ Es difícil no evocar aquí, ante un Courbet que aumenta la masa corporal de la modelo de la fotografía, el modo en que Rubens dotó a los esbeltos modelos de sus primeros prototipos con una sensualidad exuberante y una voluptuosidad pletórica, sin dejar de lado el deseo expresado en su tratado extraviado *De imitatione statuarum* de que el pintor debía evitar ante todo el efecto propio de la piedra: *omnino citra saxum*.

¹⁵ Esta es precisamente la opinión con la que Courbet se mostraba en desacuerdo, tanto explícita como implícitamente.

¹⁶ Scharf, 1974, pág. 96.

un contexto: el contexto delimitado por el condicionamiento del espectador y, en cierto modo, por su preparación para contemplar la imagen provocadora, erótica o pornográfica. Todo ello depende en primer lugar de la disponibilidad de dichas imágenes y de los límites vigentes del pudor. Si uno no ha visto muchas imágenes de un tipo concreto, y la imagen en cuestión infringe algunos de los presupuestos de lo que debe ser una imagen o de lo que se expone normalmente (a la vista), es muy probable que dicha imagen provoque deseo¹⁷.

Tal vez todo esto sea irrefutable y estemos dispuestos a defenderlo, pero sólo es una parte de la historia y no toma en consideración el caso particular y especialísimo de la fotografía. Es una historia a medias. La verdad es que las primeras fotografías se consideraron realistas y provocadoras, y, por ese motivo, fueron utilizadas y censuradas. Además, se contemplaban y utilizaban como algo provocador *porque* eran realistas. Los censores siempre se cuidaban de reseñar este paralelismo, como en un juicio de 1861 ante un tribunal inglés, incoado por exponer «fotografías provocadoras y demasiado reales» en lugares públicos¹⁸. Pero el problema no es que fueran sencillamente realistas, sino que estaban a la vista de la multitud. Los censores, por supuesto, se podrían haber volcado igualmente en infracciones privadas, pero, una vez más, la conexión entre lo realista y lo vulgar (en el sentido de popular y de bajo nivel) se mostraba con una claridad meridiana.

Pero tratemos de ser menos elípticos en lo que respecta a estas conexiones y a las relaciones entre realismo y deseo. La mirada, como ya hemos visto, tiene poderes fetichistas. Nos enamoramos del objeto representado o sentimos —probablemente— una especie de atracción física por curvas insinuantes o por esculturas de grandes dimensiones, que nos invitan a movernos para ver o sentir dónde acaban. Miramos y contemplamos, como Tamino. También como él, y sobre todo como Pigmalión, queremos que la imagen cobre vida, que sea real. Es indispensable que sea real porque no queremos que siga siendo materia inerte, que se limite a dos dimensiones. Es preciso que sea real para que podamos poseerla satisfactoriamente. El realismo percibido en la fotografía surge de este tipo de fetichización y siempre está impregnado de un deseo latente. El hecho fundamental, por lo menos en aquel entonces, era que el arte no era tan real como la fotografía y, de hecho, no podía serlo ya que excitaba el deseo.

La belleza de lo artístico superaba, además, la de cualquier objeto de la naturaleza reproducido con realismo. Esta actitud le valió a Courbet más problemas que a ningún otro. Su *Entierro en Ornans* se consideraba feo por ser demasiado realista y quedaba en desventaja al compararlo con una imagen fotográfica. «En esa escena», escribió Delécluze, «que uno podría tomar por un daguerrotipo imperfecto, hallamos la tosquedad natural que siempre se alcanza al reproducir la naturaleza tal como la vemos»¹⁹. Y, por si fuera poco, trataba un tema corriente. Pero Courbet supo sacar partido de esta actitud, ya que sabía perfectamente en qué fuentes se inspiraba (igual que cuando utilizó las fotografías de Villeneuve como base de las suyas propias, a menudo más abundantes, de desnudos femeninos). Circunscribir esta cuestión al siglo XIX sería un error. Va-

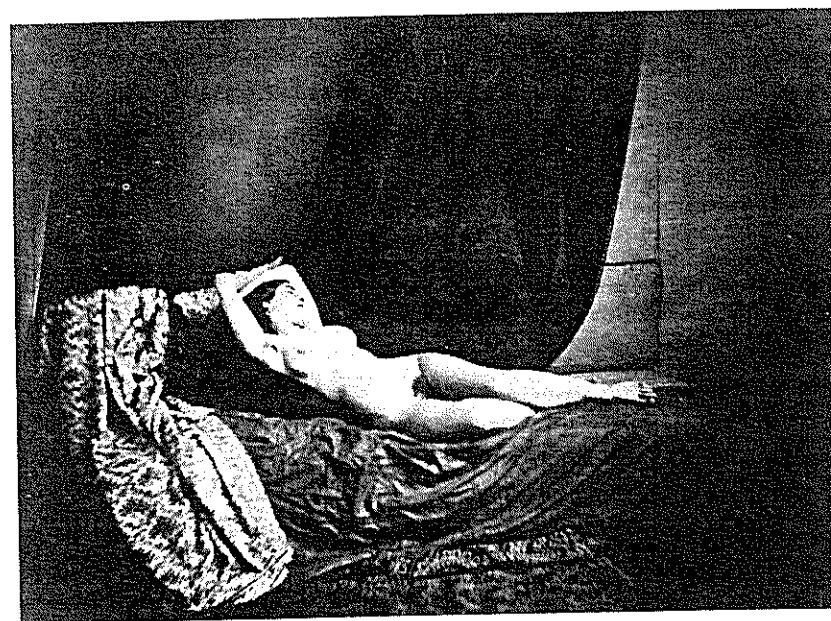
¹⁷ Naturalmente también puede ser todo lo contrario, es decir que el deseo proceda de la conexión establecida automáticamente con un tipo de imagen.

¹⁸ Scharf, 1974, pág. 130, donde cita *Le Moniteur de la Photographie* (octubre 1863), pág. 111.

¹⁹ *Journal des Débats*, 21 de marzo de 1851, citado en Scharf, 1974, pág. 128.

sari, al narrar el destino del *San Sebastián* de Fray Bartolomeo, observa que las mujeres de la congregación pecaron al mirarlo, dado el talento realista de Fray Bartolomeo. De esta manera, establece un vínculo directo entre deseo y realismo, que —consciente o inconscientemente— siguió haciendo mella en los defensores de la separación entre arte y fotografía.

Pero todavía podemos extraer otra lección de todo esto. Si los creadores y divulgadores de pornografía (y realismo) desean que su pornografía sea aceptable, y son conscientes de la necesidad de consumirla y utilizarla como provocadora de deseo, pueden hacer que su pornografía se asemeje al arte. Especialmente si la sociedad que la consume es víctima de la represión burguesa. No debe sorprender, pues, que los desnudos femeninos de Villeneuve —incluso los utilizados por Courbet— tuvieran un aspecto tan artístico, aunque tampoco se trata de una consecuencia de la antigua creencia de que la naturaleza se adapta al arte. Las modelos adoptan poses artísticas, llevan adornos artísticos, según las lecciones que Villeneuve aprendió de esa categoría elevada y canónica. Existen otras adaptaciones más maliciosas, más descuidadas o más remilgadas, obra de Villeneuve o de otros muchos, de la *Venus de Urbino* de Tiziano (destinada rápidamente a dar paso a la *Olimpia* de Manet [fig. 11], un cuadro que encierra la conciencia absoluta de todos los puntos abordados en este capítulo); tenemos los estudios robustos, deliciosos, sencillos y rústicos relacionados con las *Odaliscas* de Ingres (cuadros que para muchos eran sin duda bastante eróticos, pero con los que uno no podía pasearse para consumo propio); y por último, tenemos las innumerables variaciones



163. *Desnudo yacente* (fotografía; h. 1854). París, Bibliothèque Nationale.

de la *Venus del espejo* de Velázquez, cada una de las cuales hace hincapié o modifica las facetas del cuadro que el creador considera de interés sexual (por ejemplo, fig. 163). Ahora bien, al tratarse de fotografías, las reproducciones eran realistas y, por ende, más feas y más provocadoras. En la mayoría de estas adaptaciones queda patente la creciente fetichización del pecho y de las nalgas²⁰. En cualquier caso, si los fotógrafos logran una proximidad aparente entre su obra y el arte, ya están a salvo; sus fotografías pueden adquirirse en todos los mercados y la fetichización del cuerpo se convierte en una mercancía fetichista de consumo a gran escala en el mercado de las imágenes.

Pero existe un hecho brutal que revoluciona las categorías y esquemas de una burguesía que saca partido de forma tan descarada de la represión (o permite que los explotadores de estas categorías lo hagan): en cuanto la imagen fotográfica se considera una amenaza demasiado acuciante, ya no se califica de arte, ni se percibe como tal. La amenaza es demasiado patente. En ese caso, por supuesto, puede ser censurada —cubierta u ocultada en el dormitorio y, por supuesto, lejos de la vista de los niños y de las solteronas—, debe ser censurada. Nos acercamos cada vez más al vínculo entre realismo y censura. Lo realista es feo y vulgar, lo artístico es hermoso y elevado. La fotografía es realista, vulgar, provoca respuestas naturales y realistas. El desnudo artístico es hermoso e ideal; el desnudo fotográfico (a menos que haya adquirido la condición de arte) es feo y (¿por consiguiente?) provocador. En 1862, el fotógrafo André Disderi se lamentaba de la abundancia de fotografías obscenas, refiriéndose a «esas tristes desnudeces que muestran con una veracidad desesperada toda la fealdad física y moral de modelos que cobran por sesión»²¹. A Scharf debemos la glosa más adecuada a esta actitud: «La crudeza de la realidad plasmada en las fotografías de desnudos no armonizaba con mucha elegancia con las antigüedades, y estas fotografías constituían una suerte de afrenta para los hombres y las mujeres de buen gusto»²².

En el fenómeno de la censura observamos con toda claridad la convergencia entre el buen gusto y el temor por el realismo. Cubrir los genitales (probablemente la forma más corriente de censura) es el reconocimiento decisivo de la relación entre realismo y ofensa. Si los cubrimos o los eliminamos (o cuando cubrimos el pecho que alimenta o la parte del cuerpo que excreta o incluso los pies u otros miembros considerados sexuales), cercenamos los signos y los criterios más profundos del realismo. Recurrir a hojas de parra refleja —como ahora parece obvio— un temor ante la posibilidad de que la obra artística e ideal no sea, al fin y al cabo, tan ideal; pone ante los ojos aquello que, si fuera real, constituiría la prueba más realista de su sexualidad. En esto reside el verdadero poder subversivo de la belleza: atrae la mirada que transmite vida y, por tanto, causa peligro. Por eso lo artístico puede ser censurado igual que lo no artístico, y a veces incluso con más severidad.

²⁰ Algunos casos de este tipo de transmutación rayan el absurdo, como la ridícula fotografía de Richard Polak del *Pintor en su estudio* de Vermeer, ilustrada en Scharf, 1974, pág. 240 (fig. 175). Está fechada en 1915, pero es un ejemplo extremo de una tendencia manifestada mucho antes. Lo absurdo está acentuado, quizá, por el uso de un cuadro de género para convertir la imagen potencialmente provocadora en algo hogareño.

²¹ Scharf, 1974, pág. 130 (traducción del propio autor, de *L'Art de la photographie*, París, 1862, pág. 302).

²² *Ibid.*, pág. 134.

He omitido un aspecto de la oposición entre fotografía y arte (o, por lo menos, de la preocupación sobre si la fotografía es arte). La fotografía reproduce, el arte crea. Casi todos poseemos o tenemos acceso a una fotografía, pero el arte, por pertenecer a una categoría más elevada, es exclusivo de unos pocos. La multitud responde de modos primarios y crudos ante la iconografía de la reproducción, pero el arte reserva sus secretos, herméticamente cerrados, a las personas selectas educadas para entenderlo o nacidas en una cultura cuyo poder financiero lo permite²³.

Un último aspecto de los tipos de fotografías que hemos considerado es tal vez demasiado obvio para merecer especial atención, pero revela con tanta claridad la naturaleza de la mirada y del deseo occidentales que nunca es inútil repetirlo. Se encuentra además implícito en todas las cuestiones aquí abordadas: del arte y de lo que no lo es, a la mirada, la contemplación, la fetichización, la activación, el deseo y la posesión, pasando por la vulgaridad de las reproducciones y la consiguiente promiscuidad. Me refiero al hecho de que la mayoría de las fotografías tachadas de obscenas o eróticas muestran desnudos femeninos. Existen, por supuesto, algunos desnudos masculinos, que sufren una censura similar; pero el número de fotografías eróticas, provocadoras y pornográficas de desnudos femeninos supera con creces el de desnudos masculinos. No podríamos afirmar que en la actualidad esta situación haya cambiado sustancialmente, ni siquiera con la elevación de fotografías como las de Robert Mapplethorpe al olimpo del arte.

Si examinamos los grabados censurados del siglo xvi, vemos que una pequeñísima proporción mostraba desnudos femeninos. Globalmente, el interés por el cuerpo de la mujer parecía ser menor que el despertado por la ilustración e insinuación del acto sexual propiamente dicho. Existen, ciertamente, muchos más penes en erección en los grabados del siglo xvi que en las fotografías del siglo xix. Diferencias de esta índole tienen tal vez un carácter cultural y circunstancial. Pero si queremos defender esta postura o (en mi opinión sería irrelevante) argumentar que se trata de dos géneros distintos y de que las fotografías no son narraciones —o son menos narrativas que los grabados del siglo xvi—, estas diferencias nos obligan a considerar aspectos a los que, hasta el momento, no hemos prestado la debida atención.

II

Aunque no haya sido mi propósito determinar qué es pornográfico y qué no lo es, una cosa parece clara: muchas imágenes pornográficas no provocan deseo. La fotografía o el grabado que representa una escena abiertamente sexual, no suele excitar deseo, porque está desprovista del cosquilleo, de la tensión o del fuerte deseo que suscita una imagen en la frontera del arte (de lo exquisito, decoroso, elegante) y de lo que no es arte (o exquisito, decoroso, elegante, etc.). Si es arte no debería ser provocador; se acepta públicamente como arte y, sin embargo, transgrede los límites de lo admisible y lo tolerable. En esta posición fronteriza reside el potencial sexual de muchas imágenes.

²³ Esta serie de oposiciones son asimismo aplicables en el caso de las demás formas de reproducciones iconográficas, de grabados en madera, de los aguafuertes y, sobre todo, de los grabados de los siglos xv y xvi. Cfr. el primer párrafo de la sección IV del presente capítulo.

nes. Una vez más se trata de una cuestión de separación. Cuando los objetos son demasiado audaces la separación entre arte y no arte es demasiado evidente y los efectos, aunque interesantes y curiosos, probablemente no sean demasiado estimulantes ni provocadores. Hay imágenes, no obstante, que aun careciendo de todo valor artístico, despiertan el deseo, pero no es esto lo que nos interesa, sino la ineficacia de lo descaradamente atrevido.

La ineficacia de lo descarado nos interesa porque nos permite volver directamente al problema del deseo que surge de la mirada. En las representaciones fálicas o del acto sexual plasmadas en las vasijas griegas, en las lámparas romanas y en los murales pompeyanos; en las pequeñas esculturas fálicas de jade procedentes de China y en las pinturas K'ang-Hsi en seda; en los penes de piedra del sintoísmo y en la pornografía Ukiyo-e; y en las extraordinarias esculturas de Khajuraho, la representación y la narración es demasiado evidente. No es preciso detenernos ni concentrarnos mucho para comprender lo que ocurre. Vemos el pene y la vulva, examinamos brevemente y comprendemos. La escena es demasiado obvia y clara, como si estuviera escrita con todas



164. Agostino Carracci, *Sátiro y Ninfa* de los *Lascivie* (grabado; h. 1590-95; B. 18-109-134).

sus letras. No hay necesidad de mirar con atención, en realidad quizá incluso nos dé vergüenza mirar, y la vergüenza no conduce al deseo.

Ante todo ello, persiste pues la dificultad de definir concretamente la pornografía. El calificativo pornográfico sigue siendo totalmente circunstancial; es imposible encontrar una definición válida en cualquier contexto o en cualquier situación remotamente transcultural. De hecho, si consideramos la censura de grabados como los *Modi* basados en Giulio Romano o los *Lascivie* de Agostino Carracci (fig. 164; también fig. 170), que podríamos incluir en la misma categoría que las ilustraciones pornográficas chinas, japonesas o indias, no podemos deducir sencillamente que los censores pecaban de mojigatería. No resulta difícil adivinar por qué les preocupaba que se divulgaran imágenes como éstas. Comprendemos fácilmente su temor porque podemos imaginar sin dificultad varias situaciones en las que habrían excitado el deseo. Los censores, si se les hubiera recriminado su actitud, habrían alegado que estas imágenes podían caer en malas manos. Quizá el aficionado al arte podría disfrutarlas sin peligro, pero ¿y los demás? La solución era, al parecer, censurar o restringir la difusión —pero entonces incluso los espectadores más sofisticados podían sucumbir al deseo.

Probablemente sea imposible delimitar qué provoca deseo y qué no lo provoca, pero, por lo menos, podemos explicar con cierto detalle el temor ante el deseo. Al tratar de hacerlo, acudiendo a fuentes antiguas que saben que lo bello es peligroso y que es de sabios controlarlo, empezaremos a entender mejor por qué todas las imágenes pueden actuar como sostienen los críticos del arte, pero además por qué son tanto más subversivas cuanto más bellas sean.

No sabemos a qué imágenes se refería Henry Peacham en *The Gentleman's Exercise* de 1612, pero transmite un sentido claro aunque censurador de sus probables efectos. El arte lascivo procedente de Italia y de Flandes, afirmó, era «más reclamado en las tiendas que cualquier otro tipo... se dibujaban figuras de cera desnudas de cortesanos de Roma y Venecia y se vendían a diestro y siniestro como *Libidinis Fomenta*»²⁴. Aunque es cierto que la curiosidad por lo extranjero y lo exótico aumentaba sin duda el placer de rebasar una frontera prohibida —en este caso una frontera geográfica—, no podemos atribuir el significado de este fragmento al temor nacionalista de los efectos corruptores del arte extranjero que encontramos en todos los escritores romanos tardíos, de Salustio a Veleyo Patérculo, y sobre todo en la vida de Marcelo de Plutarco²⁵. Fragmentos similares al de Peacham constituyen una corroboración contemporánea de la posible eficacia de esos cuadros de cortesanos que sabemos que eran utilizados para decorar burdeles o alcobas. Ya hemos visto muchos ejemplos del potencial vital de una mirada lánguida, abobada y anhelante, ante los cuales es imposible menospreciar arengas como la de Clemente de Alejandría por la enorme indignación moral de la que sin duda procede. Clemente, tras referirse a aquellos que «acostados en la cama, aún en el calor de sus propios abrazos, fijan su mirada en Afrodita», dice: «Vuestros oídos se han prostituido y vuestros ojos han fornicado... Vuestra mirada comete adulterio [con] la

²⁴ H. Peacham, *The Gentleman's Exercise*, Londres, 1612, pág. 9.

²⁵ Plutarco, *Vida de Marcelo*, 21 —aunque aquí la cuestión no tiene una carga sensual tan obvia, sino más bien un matiz de masculinidad pristina: «Hasta ahora las personas solían dedicar su tiempo a luchar o a cultivar la tierra... Ahora desperdician la mayor parte del día en charlas inteligentes y triviales sobre estética».

Venus reclinada, figuritas de Pan y de muchachas desnudas»²⁶. Estas críticas no son meros indicios de la frecuente hostilidad mostrada en los primeros tiempos del cristianismo contra la lujuria y la lascivia de las estatuas paganas. Por supuesto, también lo son, pero lo airado de sus palabras contradice los hechos sosegados de la cognición en los que se basan. Bajo este tipo de críticas se esconde el reconocimiento de que las imágenes actúan de modo que excitan el deseo.

Pero los críticos no son los únicos que evitan la dura realidad. Este tipo de respuesta es, más que ningún otro, el que nosotros tratamos de eliminar. Preferimos no reconocerla y renunciamos deliberadamente a la responsabilidad de articularla. Fuera de los entresijos del mundo académico y de la crítica del arte con mayúsculas, las personas hablan normalmente con más franqueza de estos temas. Y, en ocasiones, incluso les complace aludir a efectos de esta índole. Pero nuestro interés se centra precisamente en la otra cara de la moneda: cómo manifiestan las personas su temor ante la posibilidad de sentir desecho por una imagen y cómo suprimen, censuran o rechazan de plano esos aspectos y esas clases de imágenes que provocan desecho.

III

Se trata, pues, de estudiar el temor y el recelo que suscitan las imágenes por el hecho de alertar nuestros sentidos. De Clemente de Alejandría (con toda su antipatía por las imágenes) a Bernard Berenson (con todo su amor por ellas), los ojos son la puerta que conduce a los demás sentidos. Estos son los peligrosos o los que comunican la vida, o ambas cosas a la vez —sobre todo el sentido del tacto. Una vez que los ojos se detienen sobre una imagen, según las argumentaciones postplatónicas, ya no podemos evitar la implicación de las emociones y sentimientos; por supuesto, nuestros ojos deben posarse sobre algo atractivo, sorprendente, hermoso —precisamente, los criterios artísticos por excelencia. Quizá nos sintamos conmovidos, deseamos tocar el objeto inerte que se alza ante nosotros. Estos impulsos, ya sean procesos inevitables o simples inclinaciones, son los que alteran la pureza de las operaciones mentales. La parte más elevada de nuestro ser, esa que nos distingue de los animales, el reino del intelecto y del espíritu, es rebajada y mancillada. Cada vez que esto ocurre, estamos en peligro y bajo amenaza —y todo por el poder de los sentidos, porque somos falibles, porque no somos lo bastante fuertes para dominar nuestros impulsos y tentaciones.

Si queremos tener imágenes, entonces debemos asegurarnos no sólo de que no nos rebajan al nivel de los sentidos, sino de que nos elevan a planos superiores; que nos ayudan a pasar de lo material a lo espiritual; y que nos ofrecen, a nosotros mortales presos de los sentidos, la posibilidad de mediación —por lo menos con lo divino. Y de esta manera, la imagen ideal es sagrada y no debería ser impugnada por una acusación de vileza. Por esa razón, la producción de imágenes —y las actividades artesanales en general— van acompañadas tan a menudo de prohibiciones dietéticas y sexuales. El acto de creación rivaliza con la creación divina y, por ende, también es sagrado, como debe serlo la imagen. Según se dice, así ocurre en las llamadas culturas tradicionales,

²⁶ Clemente de Alejandría, *Protrepticus*, 4.53P.

pero en realidad existen una serie de postulados occidentales que insisten en la moralidad del artista, desde los apologistas de las imágenes en Bizancio hasta los decretos del Stoglav ruso en el siglo XVI²⁷. La producción de imágenes debe corresponder a personas de la más elevada moralidad, cuyas vidas estén ausentes de toda lacra, que no pinten en domingo ni en días de ayuno, etc. Todos hemos oído las iteradas alegaciones según las cuales los artistas duermen con sus modelos, y esta acusación refleja todos los temores de desobediencia y promiscuidad contra los que van dirigidas las prohibiciones. Es difícil olvidar la alusión explícita de Clemente a la promiscuidad de los ojos.

Una imagen susceptible de despertar sentimientos sexuales o que de hecho los despierta, puede ser regulada por ley, restringida o censurada²⁸. Esta imagen se considerará, por una razón u otra, ofensiva. Pero ¿por qué? Después de todo, sólo es materia inerte. Quizá una de las cosas más extraordinarias acerca de la historia del Pigmalión de Ovidio sea que su estructura pone de manifiesto dos de los temores más arraigados que convergen en la desconfianza ante los sentidos: en primer lugar, el temor por el cuerpo real, y en segundo lugar, el de dotar una imagen con vida. De ahí la larga vacilación de Pigmalión y sus cuidadosos preparativos —el relato de Ovidio puede llegar a causar impaciencia al lector— antes de dar el paso decisivo, tras el cual la imagen cobrará vida. Como demuestran claramente las prohibiciones islámicas en materia de representaciones, este peligro siempre acecha a la creatividad artística.

Pero el hecho de animar una imagen es el más peligroso porque siempre implica el primero de los dos temores, el del cuerpo propiamente dicho. En Occidente, por lo menos tanto como en otros lugares, los dos temores son inseparables. Esto es precisamente lo que confiere su valor ejemplar al fragmento de Valerio Máximo acerca del efecto del cuadro de Cimón y Pero²⁹. Si su interés residiera únicamente en que se trata de un ejemplo colorista de un género literario particular o un estudio más del concepto romano de virtud, no sería preciso continuar. Pero no es sencillamente, como ya hemos comprobado, un ejemplo típico de la virtud romana (por muy colorista que sea) ni una repetición más o menos trivial de la opinión generalizada de que los cuadros son más eficaces que las palabras.

«Las personas se detienen asombradas y no pueden quitar los ojos de la escena al ver el cuadro de la joven y hermosa Pero ofreciendo el pecho desnudo a su padre, precisamente porque, como el propio Valerio observa, «ante esas figuras silenciosas sienten que contemplan cuerpos reales y vivos»³⁰. Sin lugar a dudas, Valerio no intentaba

²⁷ Duchesne, 1920, pág. 133; véase también D. E. Kozanikov, *Stoglav*, San Petersburgo, 1863, pág. 150 y G. Ostrogorsky, «Les décisions du "Stoglav" concernant la peinture d'images et les principes de l'iconographie», en *Byzanz und die Welt der Slaven: Beiträge zur Geschichte der Byzantinischen Slavischen Beziehungen*, Darmstadt, 1974, págs. 122-40, esp. págs. 138-40.

²⁸ Cfr. Aristóteles, *Política*, 7.17 (1336b): «El gobierno debe prohibir todas las estatuas, pinturas y representaciones indecentes» (*The Politics of Aristotle*, versión inglesa de E. Barker, Nueva York, 1962). Cfr. Freedberg, 1971, págs. 240-41 y Platón, *La República*, 3.401: «Debemos vigilar también a todos los artesanos e impedirles representar, en cuadros y esculturas, lo vil, lo libertino, lo mezquino y lo indecente, así como en las edificaciones o en cualquier otro producto artesanal. No toleraremos que nuestros guardianes crezcan entre imágenes de vicio como entre malas hierbas y en un pasto que pacieran poco a poco, sin percatarse de que están acumulando gran corrupción en sus almas».

²⁹ Cita y comentarios en el capítulo 3.

³⁰ Valerio Máximo, *Dictorum factorumque memorabilium*, lib. 9, cap. 4, *Externa* 1.

pronunciarse sobre las relaciones entre cognición y deseo sexual, pero si examinamos con más atención el contenido de este *exemplum* (y, probablemente, considerando el tratamiento dispensado por Rubens a este suceso), comprobaremos la fuerza de una tal afirmación (cfr. fig. 14). La atención del espectador se siente atraída por lo poco habitual del tema y por la representación de una parte del cuerpo asociada con el sexo y la sensualidad; la mirada permanece fija y va recorriendo el cuadro; el espectador se recrea en él, quizá estimulado por la belleza de la pintura; y, de esta manera, la concentración y el embeleso dan paso al deseo de poseer y de dotar con vida. Aunque Valerio pretenda acentuar el efecto edificante de estos cuadros, no es difícil imaginar que el aspecto moral se haya perdido o haya sido oscurecido, o que se haya extraído una lección muy distinta. No cabe duda alguna de la fuerza de la reacción que produce ni de que esta fuerza puede causar la más grave de las inquietudes. La imagen es arte (como demuestran las obras de Rubens, Baburen y Fragonard), por lo que debería apelar a nuestras facultades más elevadas y espirituales. Sin embargo, excita los sentidos de una forma clara e incluso irrefutable. Además, los excita sexualmente o, por lo menos, *podría* hacerlo. ¿Existe alguien tan puro que ante el cuadro *Cimón y Pero* de Rubens (por no decir nada de los grabados de Behams al respecto) sólo extraiga conclusiones virtuosas —especialmente cuando, tal como expresa Valerio, «ante esas figuras silenciosas el espectador siente que está contemplando cuerpos reales y vivos»? Por supuesto, siempre queda la opción de esconder el cuadro, o de encargar uno menos atractivo, o de tratar de separar al padre de la hija, o de cubrir el pecho...

La tensión reside precisamente en que, a pesar de que las imágenes son inertes, están muertas o representan a seres divinos, al mirarlos con esa mirada que comunica vida, es muy probable que nuestra respuesta sea similar, si no idéntica, a la que tendríamos si fueran seres humanos de verdad. Ciertamente, cualquier insinuación de lo sexual, o cualquier percepción del potencial sexual, suele avivar el deseo de posesión. Esta tensión es la que fomenta la preocupación de los censores y la que perturba al resto de nosotros. Un modo, pues, para tratar de negar la posibilidad de confusión e ilusión consiste en eliminar la eventualidad de una respuesta sexual. De ahí el recelo que despierta la desnudez en la cultura occidental y su constante planear sobre el añejo paralelismo entre pintura y poesía —porque es precisamente en este campo donde mejor distinguimos entre las artes figurativas y representativas y los textos. Es claramente el campo donde las imágenes son más eficaces que las palabras. Así pues, cuando Poggio Bracciolini, en los años 1420, reprocha cariñosamente a su amigo Panormita los poemas indecentes que ha publicado en la obra *Hermaphroditas*, no lo hace sólo por razones de demarcación, sino también (y conjuntamente, como siempre) en términos de lo admisible: «Aunque a los pintores se les admite todo, al igual que ocurre con los poetas, cuando pintan una mujer desnuda —aunque su guía sea la naturaleza— cubren las partes obscenas de su cuerpo, o si el cuadro contiene algo lascivo, lo mantienen fuera de la vista»³¹. Las consecuencias que podemos sacar son múltiples, pero dos de ellas merecen mayor atención. A la poesía, y esto es significativo, se le permite más que a la pintura, ya que esta última es potencialmente más peligrosa; y, como ya hemos visto en el caso de la fotografía, la naturaleza es un modelo lleno de inconvenientes para el

arte auténtico, pues la naturaleza (o su representación realista) apela a algo más vil que lo autorizado por los ideales del arte.

Existen muchísimos ejemplos en la historia del arte en los que se esconden los cuadros de desnudos de las solteronas o de los niños y se exponen en las habitaciones más privadas o aisladas de la casa, tal como aconseja Poggio³². Todos estos consejos y recomendaciones llevan implícito el reconocimiento de que cuadros y esculturas de esta índole pueden despertar los apetitos de la carne. Pero, quizá más profundo que la preocupación por la excitación erótica como tal, sea el hecho de que no debemos responder ante imágenes de seres divinos, por ejemplo de Cristo o de la Virgen, como si fueran seres mortales —sobre todo en los viles modos que la respuesta sexual implica en Occidente. Todo ello conlleva la proscripción de imágenes paganas y profanas, así como de imágenes religiosas. Encontramos un fragmento muy revelador en las notas de Leonardo sobre el *Paragone* —cabe destacar de nuevo la mayor eficacia de la pintura en comparación con la poesía—, que nos recuerda el «pecado» de infancia de Gorky y las Madonas lascivas de Toto. «El pintor», dice Leonardo,

puede incluso inducir a los hombres a enamorarse de un cuadro que no representa ninguna mujer real. En una ocasión, yo mismo pinté un cuadro que representaba un objeto sagrado y fue adquirido por una persona a quien le gustó —y luego quiso eliminar los signos de divinidad para poder besarlo sin caer en pecado. Por último su conciencia se impuso a su lascivia y... sacó sencillamente el cuadro de su casa»³³.

IV

La censura de grabados del siglo xvi sobre temas eróticos nos ofrece otros muchos ejemplos. Los grabados, al igual que las fotografías, son reproducciones, pueden difundirse a gran escala y son potencialmente vulgares porque pueden caer en manos del *vulgar*, de la multitud; no son, por consiguiente, como el arte, que es único y en principio sólo llega a un público muy restringido. Incluso en un museo es imposible llegar a establecer un contacto íntimo. En cualquier caso, nunca se sabe en qué manos va a caer un grabado —tal vez en las de un niño o de una persona ignorante—, de ahí que sea fundamental la necesidad de censurar la plancha original. Además, si el censor tiene acceso a la plancha, su poder de censura será mayor que el del censor de cuadros; por ello estos últimos toman en ocasiones medidas más violentas y abiertamente iconoclastas.

La historia de este episodio en particular va desde la modificación en una plancha de Zoan Andrea que representaba a dos amantes, donde la mano que originalmente se

³² Cfr. el fragmento de Giulio Mancini citado y discutido en el capítulo 1, sección I.

³³ Richter, 1949, pág. 65 (Codex Urbina 1270, Trat. 25). Tampoco aquí es posible olvidar el juicio del Estado contra *Madame Bovary*. Justo antes de lanzarse a describir con detalle los fragmentos ofensivos de la novela como si fueran cuadros (cfr. la cita y discusión en el capítulo 3 y en la sección anterior del presente capítulo), el fiscal afirma lo siguiente: «Decidan ustedes mismos si no se trata de una unión de lo sagrado con lo profano, y si no podría tratarse de algo mucho peor, de una unión de lo sagrado con lo sensual» (*The Trial of Madame Bovary*, traducción inglesa de E. Gendel, en la edición de New American Library de *Madame Bovary*, Nueva York, 1964, pág. 343. Acerca de las consecuencias problemáticas de mezclar lo sagrado con lo profano, véase también el cap. 12, sección I.

³¹ Poggio Bracciolini, *Epistolae*, ed. T. de Tonelli, Florencia, 1832, I, 183; discutido brevemente en Baxandall, 1971, págs. 39-40.

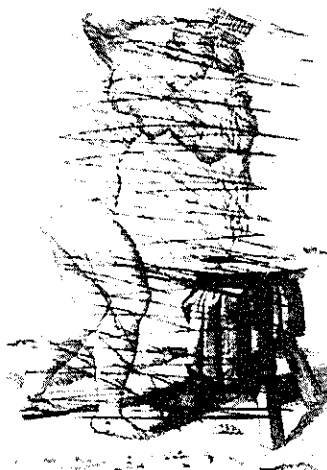


165. Superior: Copia según Zoan Andrea, *Pareja abrazada* (grabado; primera mitad del siglo xvi).



166. Superior derecha: Zoan Andrea, *Pareja abrazada*, censurado, 2.º pase (grabado).

167. Derecha: Adamo Scultori según Giulio Romano, *Venus peinándose*, rayado, 2.º pase (grabado).



deslizaba por el corpiño de la mujer para posarse en su pecho se retocó con bastante torpeza para que pareciera descansar sobre el vestido (figs. 165 y 166), hasta la prolija intervención de León XII en la *Chalcografía Camerale* en 1823. Cientos de planchas del siglo xvi que allí se conservaban (y algunas posteriores) fueron destruidas y fundidas en los hornos de Tivoli. Otras fueron mutiladas horrible e irreparablemente, rayándolas como el caso de la generosamente dotada —incluso podríamos decir que al estilo de Courbet— *Venus peinándose* de Adamo Scultori (fig. 167). Muchas otras, como *Hércules* y *Anteo* de Scultori y otros numerosos grabados de Hércules, llevaban la púdica hoja de parra, como en el caso de las fotografías de varones del siglo xix —y qué decir del tratamiento que se dispensaba normalmente en la antigüedad a las estatuas de desnudos! Por aquel entonces la calidad de la imagen y la calidad de la técnica del grabado no influían en absoluto en el frenesí de la empresa³⁴.

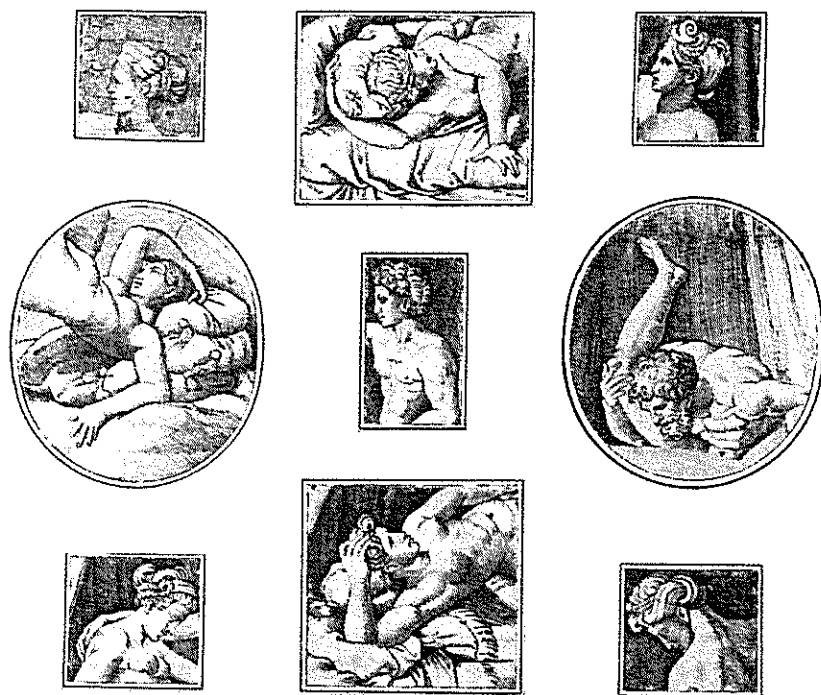
Lo mismo ocurría a finales del siglo xvi, cuando la tensión entre el deseo por conseguir grabados eróticos y la desaprobación oficial era permanente —especialmente tras el Concilio de Trento. En esta situación encontramos también paralelismos notables con los primeros tiempos de la fotografía, en los que la producción de imágenes eróticas iba siempre acompañada de la consiguiente ola de indignación. Pero existen, sin duda, periodos más rigurosos que otros, y de todos ellos hay algo que aprender. Es bien conocida la ira de que hizo gala Clemente VII contra Giulio Romano, Aretino y Marcantonio por la publicación de los explícitos *Modi*³⁵. Envió a Marcantonio a prisión y ordenó que se destruyeran todas las copias³⁶. Tanto éxito tuvo su iniciativa que lo único que quedó fueron los nueve fragmentos patéticos que se conservan en el Museo Británico y fueron recogidos con diligencia por Mariette (fig. 168) —las composiciones originales se conservan grabadas en madera en un libro de principios del siglo xvi, en varios grabados de Gérard y en los escabrosos dibujos del Conde J. F. M. de Waldeck (fig. 169)³⁷. Lo que escapa a un censor, no escapa al siguiente. Aunque el *Pan*

³⁴ Acerca de algunas de las consecuencias del rescripto de León XII del 10 de mayo de 1823, por el que ordena la destrucción de planchas obscenas, véase A. Rossi, «La Chalcographie Royale de Rome», *Byblis: Miroir des Arts du Livre et de l'Estampe*, 6 (1927), pág. 119; así como el catálogo excelente de S. Massari, *Incisori Mantovani del'500: Giovan Battista, Adamo, Diana Scultori e Giorgio Ghisi dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe e della Calcografia Nazionale*, Roma, 1980-81, esp. págs. 32-33, 40, 142-43.

³⁵ El mismo Aretino que en 1545 escribió una celebrada carta a Miguel Ángel en la que expresaba su desecho de que Pablo III destruyera *El Juicio Final*, del mismo modo que Gregorio Magno libró a Roma de «las orgullosas estatuas idolátricas cuya excelencia había privado a las imágenes humildes de los santos del respeto que merecían» (G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, Florencia, 1840, 2, págs. 322ss., así como la discusión acertada de Buddensieg, 1965, págs. 60-61).

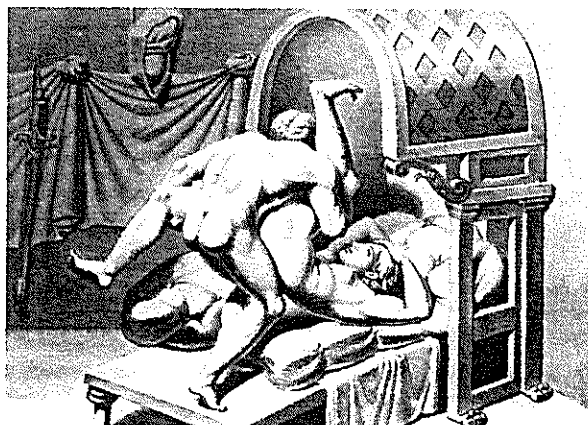
³⁶ Vasari-Milanesi, 5, 418; véase también la interesante carta de Aretino a Battista Zatti de Brescia (*Lettere: Il primo e il secondo libro*, ed. F. Flora, Milán, 1980, 1, págs. 399-400) y el resumen general del episodio y algunos derivados de la serie en G. Lise, *L'Incisione erotica del Rinascimento*, Milán, 1975, págs. 55-61. Pero véase también el libro reciente de Lawner citado en la nota siguiente.

³⁷ Véase la discusión del destino y *Nachleben* de los *Modi*, en L. Lawner, *I Modi nell'opera di Giulio Romano, Marcantonio Raimondi, Pietro Aretino e Jean-Frédéric-Maximilien de Waldeck (I Marmi)*, 119), Milán, 1984; para grabados posteriores, véase Lise, 1975, págs. 54, 60 y 63-81 (citado en nota 35). Lawner se refiere asimismo a la posibilidad de que sobreviviera un grabado íntegro de los primeros *Modi* y lo que es más importante, publica el libro, fechado probablemente en 1527, con catorce grabados en madera y dieciséis sonetos, incluido en un compendio pornográfico y escatológico que formaba parte de la colección de Walter Toscanini. Acerca de todo este material y del problema más general



168. *Superior*: Marcantonio Raimondi según Giulio Romano, fragmentos de los *Modi* (grabados; 1524[?]; B. 14-187-231). Londres, British Library.

169. *Derecha*: Conde J. F. M. de Waldeck, según uno de los *Modi* por Marcantonio a modo de un diseño de Giulio Romano (copia a carboncillo; mediados del siglo XIX). Londres, British Library.



170. *Izquierda*: Marcantonio Raimondi según Raphael, *Pan y Siringa* (grabado; h. 1516; B. 14-245-325).



171. *Derecha*: Marcantonio Raimondi según Raphael, *Pan y Siringa*, censurado (grabado; h. 1516; B. 14-245-325).

y *Siringa* de Marcantonio (en ocasiones atribuido a Marco Dente) parece que sobrevivió a la cólera de Clemente, también recibió su merecido, en forma de un ramo de hojas que cubrían la erección de Pan y de la supresión casi total del vello púbico de Siringa (figs. 170 y 171). El destino del *Marte*, *Venus* y *Vulcano* de Enea Vico es igualmente revelador, pero en este caso se llegó a él de un modo más progresivo que el habitual, como se aprecia en las copias sacadas tras cada una de las modificaciones: la primera (fig. 172) muestra a los amantes desnudos haciendo el amor, Marte entre las piernas arqueadas de Venus; la segunda (fig. 173) muestra toda una zona de la plancha borrada, y en la tercera (fig. 174) reaparece Venus, pero si antes besaba apasionadamente a Marte, ahora está adormilada, Marte ya no está y la pierna derecha de Venus, en lugar de estar doblada muestra una posición bastante más decente; además, la postura de la mano y el manto que cubre parte de su cuerpo hacen de ella una Venus Púdica en toda la regla.

Estos cambios son los que solían efectuarse en el papado del siguiente Clemente (1592-1605). Fue precisamente en ese periodo cuando se evitó, en el último momento, la destrucción del *Juicio Final* de Miguel Ángel, por las objeciones papales ante los desnudos indecentes (a diferencia de sus predecesores y sucesores que, aunque preocu-

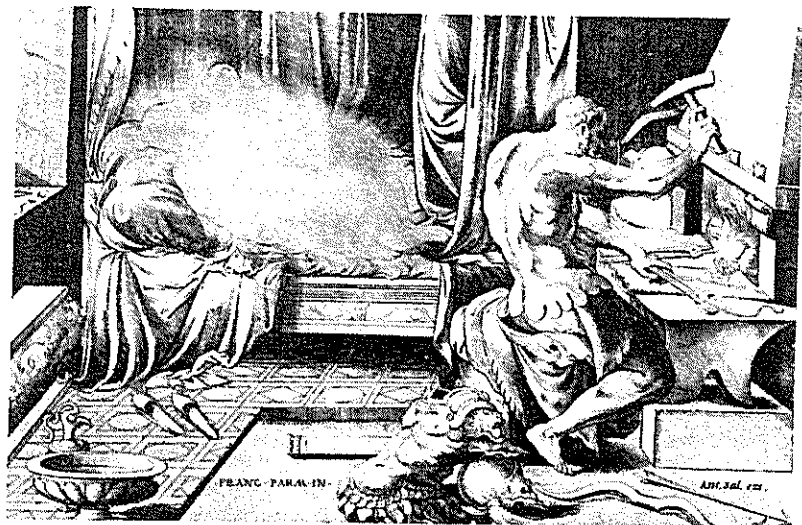
planteado en el siglo XVI por el material pornográfico, especialmente en Venecia, véase también H. Zerner, «L'Estampe érotique au temps de Titien», en *Tiziano e Venezia*, 1976, págs. 84-90.



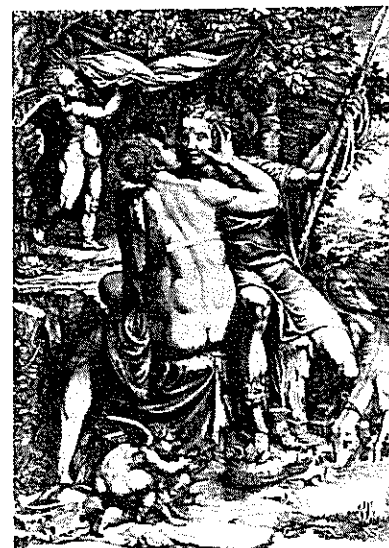
172. Enea Vico según Parmigianino, *Marte, Venus y Vulcano*, 1.º pase (grabado; 1543; B. 15-294-27).



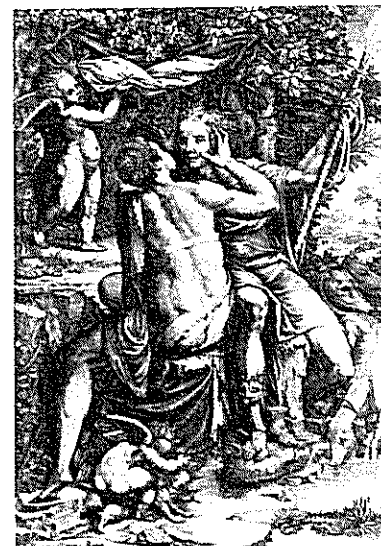
174. Enea Vico según Parmigianino, *Marte, Venus y Vulcano*, 3.º pase (grabado; 1543; B. 15-294-27).



173. Enea Vico según Parmigianino, *Marte, Venus y Vulcano*, 2.º pase (grabado; 1543; B. 15-294-27).



175. Izquierda: Giorgio Ghisi, según Theodoro Ghisi, *Venus y Adonis*, 2.º pase (grabado; h. 1570; B. 15.402-42).



176. Derecha: Giorgio Ghisi, según Theodoro Ghisi, *Venus y Adonis*, 4.º pase, censurado (grabado; h. 1570; B. 15.402-42).

pados por este aspecto del *Juicio Final* y del techo de la capilla Sixtina, se conformaron con pintar algunos modestos velos y taparrabos)³⁸. Este papa promulgó decretos de una severidad sin precedentes y durante su papado grabados como el *Sacrificio a Priapo* del Maestro de los Dados y la *Venus y Adonis* de Giorgio Ghisi, se tornaron respetables: el principal atributo del semidiós quedó cubierto con un manto extendido decorosa, pero aún sugerentemente, sobre las carnosas nalgas de Venus (figs. 175 y 176).

El siguiente caso de mayor importancia en la censura de grabados tuvo lugar a finales del siglo XVIII cuando los grabados eróticos de la colección legada por Benedicto XIV a su ciudad natal de Bolonia recibieron un trato similar. Tal vez debamos fechar en este periodo la «mejora» de muchas de las copias de las *Lascivie* de Agostino Carracci, que ya habían sido víctimas de la indignación de Clemente VIII por su falta de pudor³⁹. En esta ocasión, como suele ocurrir, no podemos evitar pensar que si así era como se mantenía la pureza de los grabados, qué niveles debían de alcanzarse en lo que se refería a los cuadros, donde la piel estaba enriquecida por el color, y las esculturas modeladas como cuerpos de verdad. La difusión de pinturas y esculturas estaba, no obstante, más restringida. La cuestión atañe, pues, tanto al control social como al control sexual.

V

Las bases ideológicas de la segunda preocupación fundamental acerca de la desnudez son, en cierto modo, más claras todavía. Se trata de la inquietud que surge de la necesidad de mantener perfectamente separado lo divino de lo cotidiano, para garantizar que lo divino permanezca a salvo de sentimientos sensuales, como ocurría en el fragmento de Leonardo⁴⁰. Si leemos la descripción de Valerio Máximo del cuadro de Cimón y Pero, tal vez tendamos a compararlo con la visión de San Bernardo o con otras visiones, como la del monje que padecía cáncer y fue sanado cuando la Virgen le colocó su «douce mamelle» en la boca. Pero en el caso de San Bernardo, así como en el de otros relatos de visiones, la imaginación alcanza un nivel superior: un autor como Valerio nunca podría reconocer este tipo de fantasías atribuidas al espectador. Los apolo-gistas del cristianismo, no obstante, concebían estas posibilidades sin gran dificultad. Junto a su preocupación por la castidad, eran totalmente conscientes del poder de las imágenes —que calificaban con tenacidad de negativas, mientras no estuvieran al estricto servicio del dogma y de la doctrina del cristianismo.

³⁸ Aunque no debemos olvidar que ya Adriano VI trató de destruir el techo de la Sixtina («dicendo ch'ell' era una stufa d'ignudi» (Vasari-Milanesi, 5, 456). Acerca de los diversos intentos de destruir y cubrir esta obra, véase E. Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, Munich, 1905, 2, págs. 515-16 y el excelente estudio más reciente de P. de Vecchi, «Michelangelo's Last Judgement», en *The Sixtine Chapel: The Art, The History, and the Restoration*, ed. C. Pietrangeli et al., Nueva York, 1986, esp. págs. 190-97 y notas.

³⁹ Véase D. DeGrazia Bohlin, *Prints and Related Drawings by the Carracci Family*, National Gallery of Art, Washington, 1979, págs. 289-90, para una completa discusión acerca de la actitud de Clemente VII y de Clemente VIII ante la realización de grabados eróticos en el siglo XVI —en particular, los *Lascivie*. En la nota 1 de la pág. 290 reproduce el relato de Malvasia sobre la ira que despertaron en Clemente VIII los grabados de Agostino.

⁴⁰ Véase nota 33 *supra*.

El siglo XVI es el periodo clásico en que se manifiesta este complejo entramado de cuestiones —la necesidad de mantener lo espiritual lejos de la contaminación de la carne (y de cualquier cosa corpórea o material) y la necesidad de garantizar una separación rigurosa entre lo divino y lo cotidiano. En los autores de la Reforma encontramos el abanico completo de posturas restrictivas, mientras que las actitudes católicas vienen codificadas y canonizadas en los decretos tridentinos sobre la pintura. Los principios de la censura y de las medidas restrictivas son asombrosamente similares por ambas partes. Las opiniones de reformadores y católicos se basan en el peligro que supone la capacidad que tienen las imágenes de despertar nuestros sentidos más volubles. Lutero y Zuinglio, por ejemplo, permitían las imágenes en las iglesias siempre y cuando formaran parte de narraciones históricas (aunque las Venus y las Lucrecias desnudas debían quedarse en casa)⁴¹. Los apolo-gistas católicos, por su parte, consideraban nuestros sentidos tan proclives a la excitación a través del arte —lo que en muchos casos resulta instructivo, edificante y de ayuda para el recuerdo— que era preciso adoptar las medidas más estrictas posibles para que éste no excitara los sentidos equivocados (así pues, las Venus y las Lucrecias desnudas no tenían cabida en ningún lado, y por supuesto no en casa, donde, al fin y al cabo, estaban al alcance de solteronas y de niños). De esta manera, uno de los pocos elementos específicos del decreto tridentino de 1563 era la insistencia en que se evitara todo lo lascivo en las imágenes sagradas. Cabe reseñar que esto no implica únicamente la proscripción de la iconografía lasciva, sino también la prohibición de mostrar un comportamiento sensual (por ejemplo, la bebida, que disminuía la conciencia de los sentidos) cuando se sacaban las imágenes sagradas en procesión. Cualquier obra nueva de iconografía debía ser sancionada por un enviado eclesiástico y por las instancias superiores del clero⁴².

No es necesario repetir los numerosos intentos de cubrir las partes más ofensivas del techo de la capilla Sixtina y del *Juicio Final* de Miguel Ángel o de eliminarlas por completo⁴³. Los argumentos contra la capilla empezaron con Adriano VI y alcanzaron su punto culminante en la década posterior a la celebración del Concilio de Trento, con la promulgación del decreto sobre las imágenes (3-4 de diciembre de 1563). Pero este periodo coincidió también con el estallido final de la fiebre iconoclasta en los Países Bajos (1566). Como consecuencia de este suceso, que tuvo eco en todo el continente, innumerables escritores católicos trataron de justificar el uso de las imágenes, siempre y cuando fueran imágenes exentas de amenazas y peligros⁴⁴. Una vez purificadas,

⁴¹ O, en cualquier caso, esto afirmaron los críticos desde Erasmo hasta la poetisa Anna Bijns —una crítica basada sin duda en la realidad de cuadros pertenecientes a la categoría cuyos máximos exponentes entre nosotros son las obras de Cranach y de su escuela. Para la crítica de Erasmo, véase Freedberg, 1971, págs. 240-43 y para la de Anna Bijns, véase Freedberg, 1982, pág. 135 y nota 18.

⁴² Acerca del decreto conciliar sobre las imágenes religiosas, véase COD, págs. 775-76 (Sessio 25, 3-4 de diciembre de 1563), especialmente a partir de la sección que empieza diciendo: «omnis denique lascivia vitetur ita, ut procaci venustate imagines non pingantur, nec ornentur, et Sanctorum celebratione, ac Reliquiarum visitatione homines ad commensationes atque ebrietates non abutantur...». Para un estudio más detallado de este aspecto del decreto conciliar, véase Freedberg, 1982.

⁴³ Los desnudos eran directamente inmorales o —como en el caso de la famosa carta de Aretino en 1545 (y en escritores como Gilio da Fabriano)— tenían demasiado estilo para ser pinturas sagradas. Véanse notas 35 y 38 *supra*.

⁴⁴ Acerca de los autores y de sus esfuerzos, véase Freedberg, 1986, 1982 y 1976.

podrían ser menos vulnerables a los ataques. Así que idearon sistemas de control y prohibición en caso de que algo no funcionara, de que el poder de las imágenes se pasara al enemigo. Entre estos escritores cabe destacar al censor del rey Felipe de España en los Países Bajos, Johannes Molanus, que escribió una obra sobre iconografía religiosa de la cual se hicieron numerosas reimpresiones y sirvió de modelo para muchos⁴⁵. Molanus denunciaba las representaciones del Niño Jesús desnudo, en un capítulo que contenía todos los argumentos tradicionales contra la desnudez⁴⁶. Pero la articulación más exacta del problema venía condensada en la siguiente cita de Ambrosio Catarino: «El aspecto más despreciable de estos tiempos», arengaba Catarino, «es que uno encuentra pinturas de una indecencia burda en iglesias y capillas, pinturas en las que uno puede contemplar todas aquellas vergüenzas del cuerpo que la naturaleza ha ocultado —despertando así, no la devoción, sino toda la lujuria de la carne corrupta»⁴⁷.

Ya a principios del siglo XIV, el escritor de gran autoridad e influencia sobre adornos eclesiásticos, Durando, había insistido en que el Niño Jesús se representara sólo del ombligo hacia arriba (recomendación que, sin duda, extrajo de varios escritores bizantinos)⁴⁸. En realidad, la desnudez del Cristo crucificado era motivo de constante preocupación por razones similares. Algunos autores sugirieron incluso que Cristo se cubriera con la mano izquierda —como vemos en muchas representaciones de la Crucifixión— ante la vergüenza que sentía por ser expuesto así a la vista de todos⁴⁹. El hecho de que restricciones de esta índole a menudo no tuvieran gran repercusión es otro testimonio del poder, no sólo de la tradición, sino de la fuerza de la representación propiamente dicha.

Nadie afirmaría que el pecho, las nalgas o los genitales son igualmente peligrosos o despiertan la misma sensibilidad en otras culturas. Ya he observado la ansiedad provocada en China o en Persia por otras partes del cuerpo, y el lector con conocimientos etnográficos hallará sin duda otros muchos ejemplos. Pero cuando recordamos la reflexión de Kris y Kurz ante el acto de aquellos que rompieron la nariz de una imagen para evitar que despertara más pasiones —«el hombre que ofreció su amor a la estatua no era el único que creía que estaba viva, sino que también lo creían aquellos que la mutilaron para evitar que otros se enamorasen de ella»— comprendemos la fuerza de este paradigma⁵⁰. Cuando censuramos o destruimos una imagen, admitimos nuestra reacción ante el cuerpo representado y, de esta manera, vencemos el deseo. Este caso

pertenece históricamente al ámbito de lo figurativo, pero no tendría que resultar demasiado complejo extrapolarlo a un contexto no figurativo.

Estos dos factores —deseo erótico provocado por imágenes profanas o paganas y la amenaza impuesta por la religión (en particular el cristianismo) ante el despertar de la carne— aparecen unidos en la historia de las actitudes frente a la escultura pagana. En la vida de los santos de Bizancio, hasta aproximadamente el año 600, abundan las referencias a la destrucción de estatuas paganas y a historias como la siguiente. La estatua del desnudo de Afrodita del Marneion de Gaza era objeto de una gran veneración. Cuando, en 1402, obispos rodeados de cristianos que enarbolaban cruces se acercaron a la estatua, «el demonio que vivía en la estatua, incapaz de enfrentarse al signo de la cruz, huyó del mármol produciendo un gran tumulto, y al hacerlo derribó la estatua»⁵¹. La historia, obviamente, pretende ser un testimonio del poder del signo más importante del cristianismo, pero también nos aproxima a los cimientos del impulso iconoclasta. En este caso se encuentra implícito una vez más el miedo al deseo, aunque el motivo explícito sea la victoria de lo cristiano sobre lo pagano.

Podríamos decir lo mismo de la legendaria destrucción de imágenes perpetrada por San Gregorio Magno a finales del siglo VI, pero en el caso de Gregorio su motivación está arraigada en un espectro de miedo todavía más amplio del que nos ocupa en este capítulo: los inevitables efectos seductores y, finalmente, corruptores, de las formas bellas⁵². Se dice que Gregorio «ordenó que las estatuas más bellas... se lanzaran al Tíber para que los hombres, cautivos de su belleza, no se desviarán de la senda de una religión todavía joven»⁵³. Humanistas como Andreas Fulvius se sintieron quizá en la obligación de negar la exactitud de tales afirmaciones, pero no debemos sorprendernos de que se reavivaran en la alborotada primera mitad del siglo XVI (cuando podría decirse que la religión pasaba por otra etapa de debilitamiento). En realidad, en los primeros años que siguieron a la iconoclasia protestante, tanto Pío V (1566-72) como Sixto V (1585-90) trataron de retirar y destruir estatuas antiguas, o de ponerlas al servicio del cristianismo⁵⁴. Ni que decir tiene que contaban con el apoyo de muchos escritores teológicos sobre temas de arte, entre los que cabe citar a Andrea Possevino, quien, en su tratado de 1595, insiste en cuáles son los ámbitos adecuados para la poesía y la pintura (y en lo que es admisible en materia de imágenes) y sostiene que la contemplación de estatuas paganas es una ofensa contra los santos celestiales⁵⁵. Molanus, con una mente tan abierta como la de los demás críticos apologistas, creía que las estatuas paganas no eran del gusto de los cristianos, pero que era aconsejable preservar aquellas que enseñaban buenas lecciones morales (y cristianas).

Es difícil imaginar una situación de las imágenes más inquietante, pero demuestra

⁴⁵ Acerca de Molanus y de las distintas ediciones del libro que se publicó por primera vez con el título *De picturis et imaginibus sacris liber unus, tractans de vitandis circa eas abusibus ac de earundem significationibus*, y que se reeditó varias veces bajo el título *De historia sanctorum imaginum et picturarum, pro vero earum usu contra abusum libri quatuor*, y acerca de sus demás obras, véase Freedberg, 1971, págs. 229-36.

⁴⁶ Molanus, *De historia*, lib. 2, cap. 42: «In picturis cavendum esse quidquid ad libidinem provocat» (en la primera edición de 1570 es el capítulo 33 del único libro; traducido y discutido en Freedberg, 1971).

⁴⁷ De Catarino, *Disputatio de cultu et adoratione imaginum*, Roma 1552, col. 144, citado en Molanus, *De historia* (algunos detalles adicionales en Freedberg, 1971, pág. 238).

⁴⁸ G. Durando, *Rationale divinarum officiorum*, 1.3.2; cfr. Freedberg, 1971, págs. 239-40 para la interpretación de este fragmento en Molanus.

⁴⁹ Véase S. Axters, O.P., *Geschiedenis van de Vroomheid in de Nederlanden*, Amberes, 1960, 4, páginas 264-65.

⁵⁰ Kris y Kurz, 1979, pág. 72.

⁵¹ Mango, 1963, pág. 56, donde cita a Marcus Diaconus, *Vita Porphyrii*, ed. H. Grégoire y M.-A. Kugener, París, 1930, págs. 47ss.

⁵² Véase un excelente estudio de la iconoclasia gregoriana en Buddensieg, 1965, págs. 44-65.

⁵³ Andrea Fulvio, *Antiquitates urbis*, Roma, 1527, fol. LXXXI r. (para LXXVI), citado en F. Haskell y N. Penny, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven y Londres, 1982, pág. 14.

⁵⁴ Véase P. A. Bargaes, *De privatorum publicorum aedificiorum urbis Romae Eversoribus...*, Roma, 1589, en Graevius, *Thesaurus antiquitatum Romanorum*, Venecia, 1732, col. 1887 (Buddensieg, 1965, pág. 62 y esp. Pastor, 1886-1933, 10, 451 y nota 6, con referencias bibliográficas contemporáneas).

⁵⁵ A. Possevino, *Tractatus de poesi et pictura*, Lyon, 1595, cap. 27.

sin duda, de forma absoluta y ejemplar, el temor fundamental que no podemos rehuir a menos que admitamos francamente el potencial sobre el que se basa: el potencial de excitar el deseo que emana inmediata e irresistiblemente de la interacción entre imágenes y personas. Cuando dejemos de mirar, tal vez ya estemos atrapados, tal vez queramos escapar pero no lo consigamos. Incluso si nos alejamos desazonados, nos limitamos a transformar el efecto en rechazo. Por esta razón, en un estado hipersensible o neurótico, los hombres y mujeres tratan de liberarse, deshaciéndose de la imagen que les afecta como si fuera un mortal insidioso, contrariante y renuente. Si estuviera viva se mostraría más comprensiva; la irritación se convierte en cólera y la cólera en el impulso de eliminar o destruir. Pero si está viva —o incluso nos hace sentir más vivos— no hay ninguna razón para proceder así, ya que lo único que lograríamos sería reducir-la a materia muerta e inerte.

VI

El capítulo anterior empezó con el problema de saber hasta qué punto, en Occidente, la mirada posesiva era masculina, y a continuación pasamos a la cuestión más general de las miradas que transmiten deseo y vida. Mucha de la evidencia y discusión al respecto se ha basado en presentaciones del cuerpo femenino y en particular del desnudo femenino. He tratado de deslindar la cognición de relaciones contextuales y convencionales más estrechas. En este capítulo he presentado la cuestión de la censura en términos del temor por la reacción sensorial (y la consiguiente impugnación de lo intelectual y lo espiritual), pero además en términos de la separación entre lo divino o sobrenatural y lo cotidiano o profano. En todo momento he prestado atención a la condición apofántica y analítica de la represión y el fetichismo, y de forma gradual a la tensión que surge del sentimiento de que existe una frontera —sentimiento que no equivale necesariamente a conocimiento. Ya he descrito algunos modos en que un amor positivo por una imagen puede convertirse en un amor negativo o en un amor de las personas menos adecuadas: es lo que se denomina normalmente idolatría.

El autor clásico por excelencia sobre temas de las artes visuales y de la poesía es Gotthold Ephraim Lessing. En su obra *Laocoonte* de 1766 se ejercita, con gran erudición, ingenio y bastante profundidad, en el problema de las fronteras: ¿en qué límites deben situarse la poesía y las artes visuales y de qué debe ocuparse adecuada y convenientemente cada género? La cuestión, como ha afirmado W. J. T. Mitchell, no es ontológica sino preceptiva. La famosa distinción de Lessing entre poesía como arte del tiempo y pintura y escultura como artes del espacio, resulta del temor de transgredir las fronteras propias de cada una.

Pero, hasta el momento, no parece obvia la importancia que todo esto pueda tener para nosotros. Extraigamos un fragmento clave de Lessing que sí es importante, e incluso fundamental. Hacia el principio de su obra, establece las relaciones entre la belleza propia del arte y la inevitable necesidad de someterla a la ley. Pero a primera vista el fragmento no parece abordar ese tema, sino uno de los aspectos de las consecuencias de las imágenes que, como ya observé en el primer capítulo, parece totalmente independiente de la racionalidad moderna; si no completamente improbable, por lo menos primitivo. Lessing empieza diciendo que «si una generación de hombres hermosos

produjo estatuas hermosas, éstas, a su vez, tuvieron un efecto sobre aquéllos, y el estado tenía que agradecer a las estatuas el hecho de tener hombres hermosos»⁵⁶. Observamos de nuevo el punto de vista moral (un sentido de que el buen arte es obra de hombres buenos). Pero Lessing continúa con una ilustración más dramática del poder de las imágenes, y no sólo establece la oposición con lo moderno, sino que efectúa un cambio crucial en lo que al género se refiere:

Entre nosotros la tierna imaginación de las madres no parece expresarse más que en forma de monstruos. En este sentido creo descubrir algo de verdad en ciertas leyendas antiguas que se rechazan de plano como mentiras. Las madres de Aristomeno, Aristodemo, Alejandro Magno, Escipión, Augusto y Galerio soñaron todas ellas, durante el embarazo, que sus maridos eran serpientes. La serpiente era un signo de divinidad y las estatuas de Baco, Apolo, Mercurio o Hércules llevaban casi siempre una serpiente. Durante el día, aquellas nobles mujeres habían alimentado sus ojos con la imagen del dios y, por la noche, revivían en su confuso sueño la imagen del animal salvaje. Así es como yo interpreto el sueño y desecho la explicación que de él hacían el orgullo de sus hijos y la desvergüenza de sus aduladores: porque una razón u otra debió de haber para que la fantasía adúltera tomara siempre la forma de una serpiente⁵⁷.

«Sin duda existió», comenta Mitchell en un fragmento que censura casi todas las cuestiones que yo he apuntado, «y Lessing no precisa el análisis de Freud sobre el fetichismo y el falismo para identificarlo»⁵⁸. De lo que se trata es precisamente del «poder irracional e inconsciente de las imágenes, de su capacidad de provocar “fantasías adúlteras”», y este aspecto de las artes visuales es el que precisa ser regulado y contemplado en la ley. La percepción de Mitchell es totalmente acertada en este caso, excepto que ahora ya no tenemos necesidad de hacer referencia a lo «irracional». Lo irracional ha perdido interés —lo que ocurre es que eso es precisamente lo que desean atajar los legisladores.

Pero pasemos sin más demora a hablar del control. El desarrollo y las consecuencias del razonamiento de Lessing son increíblemente ricos. Mitchell observa con gran brillantez cómo descubre el significado de la mirada, aunque no llegue a captarlo totalmente. En su ansia por negar las distinciones tradicionales entre imágenes y palabras en la cultura occidental, Mitchell desdén un poco este aspecto del pensamiento de Lessing, pero con la gran ventaja de ahondar en las orientaciones ideológicas y, específicamente, de género, de la antigua necesidad de tales distinciones⁵⁹.

Cuando Lessing enuncia sus primeros principios (la pintura utiliza figuras y colores en el espacio; la poesía articula sonidos en el tiempo), insiste en que los cuerpos, con sus formas visibles, son los objetos perfectos para la pintura (aunque, evidentemente, la pintura puede representar acciones a través de los cuerpos, mientras que a la

⁵⁶ Lessing, 1854, pág. 66.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Mitchell, 1986, pág. 109.

⁵⁹ La diferencia entre la interpretación de Mitchell y la mía sobre estos aspectos es que él pretende abiertamente describir la inconsciencia política e ideológica de la que procede la distinción de géneros, mientras que yo persigo unas metas con una mayor base cognoscitiva. Ello no significa tachar de imposible la tarea que se impone Mitchell.

poesía le es dado describir cuerpos que existen en un tiempo determinado). A continuación pasa a esbozar las consecuencias de estos principios. En primer lugar, parece una mera tautología, salvo que en esta ocasión se describen desde el punto de vista del espectador. Los conocemos perfectamente: «Los detalles, que el ojo capta de una sola mirada, [el poeta] los enumera despacio, uno tras otro [pero] cuando miramos un objeto, todas sus partes son visibles para el ojo. Puede examinarlas tantas veces como desee»⁶⁰. En esta última frase, tan fácil de pasar por alto, Lessing aborda exactamente ese aspecto del signo visual que le confiere toda su riqueza; esa riqueza que impone una cierta regulación y control. De este modo, nos convertimos en esclavos del objeto, que siempre está ahí esperando que establezcamos una relación cualquiera con él. Al mirarlo lo convertimos en un fetiche. El oído, por su parte, pierde algunos detalles, que sólo puede recuperar confiando en la errática memoria. Las palabras se las lleva el viento, no podemos entretenernos con ellas. En realidad, requiere mucho esfuerzo y valor (*Mühe* y *Anstrengung* son las palabras que emplea Lessing) recordarlas y crear el «cuadro» adecuado⁶¹.

Pero ¿qué ocurre cuando el objeto es bello? Puede hacer que los hombres sean más bellos, como aparentemente sucedía en la antigüedad, pero imaginémonos cuánto aumenta su poder de seducción y las probabilidades de que atraiga la mirada. Sin embargo, debe ser bello para crear hombres bellos, como los griegos; de lo contrario hallamos monstruos fruto de «la imaginación susceptible de las madres». Las cuestiones planteadas parecen enigmáticas y contradictorias. No existe la posibilidad de que sean más sencillas en el caso de la poesía, que encierra muchos menos peligros, incluso cuando invade el ámbito propio de la pintura. Tampoco existe duda alguna sobre las preferencias ideológicas de Lessing. La poesía apela, en cierto modo, a lo espiritual y la pintura a la belleza del cuerpo. En el pasado, los hombres creaban arte hermoso y eran hermosos, ahora las mujeres están dotadas de una imaginación susceptible que produce monstruos.

En cuanto Lessing empieza a escribir en términos particularmente esclarecedores, se hace patente la distinción que nos interesa entre arte y religión. Cuanto más bello, mejor es el arte, rezaría el tópico. De todos los tópicos, éste ha sido uno de los que más ha empañado el juicio acerca de las imágenes y del arte. Ha contaminado todo el pensamiento moderno que trata de dilucidar si una imagen es artística o no lo es. Ante lo profundo de su análisis, Lessing alberga en gran medida el mismo prejuicio, que además parece fundamental para su enfoque de la belleza. «Entre las obras antiguas sacadas a la luz», insiste, «hay piezas de todas clases y sólo debemos dar el nombre de obras de arte a aquellas en las que el artista se ha podido manifestar como tal... Todas las demás obras con huellas demasiado claras de convenciones religiosas no merecen este nombre, porque en ellas el arte no ha trabajado por mor de sí mismo, sino como mero

auxiliar de la religión, al que se había impuesto representaciones simbólicas que atendían más a su significado que a su belleza»⁶².

El comentario de Mitchell es, una vez más, esclarecedor: «La religión sofoca la pintura, privándola de la vocación que le es propia, representar cuerpos bellos en el espacio, y la encadena a un interés ajeno a ella, la expresión del interés del «significado» a través de la «representación simbólica», propio de formas temporales como el discurso o la narrativa»⁶³. No es de extrañar, pues, que Lessing aprobara las acciones de los *fromme Zerstörer*, iconoclastas piadosos que destruían las obras de arte con atributos simbólicos (como los cuernos de Baco) y dispensaban únicamente aquellas que no estaban «mancilladas por el estigma de la adoración». La oposición es asombrosa: «Sólo el artista libre, el que no esculpía la imagen de Baco para ningún templo, podía prescindir de este símbolo». Según Lessing, la «superstición sobrecargaba a los dioses de símbolos»⁶⁴. Eliminemos los emblemas, parece decir, y la imaginación desbordará en la belleza, no en las fantasías que producen monstruos. La belleza sólo procede del artista que no crea ídolos religiosos. Las imágenes asociadas a la religión son ídolos, no son arte.

Las parejas de contrarios parecen evidentes: el arte y la religión, por una parte, y la belleza y el sentido simbólico, por otra. Desgraciadamente no salen indemnes de todas las pruebas. Si hay algo obvio en cualquier esfuerzo por controlar imágenes o someterlas a las leyes, es que todas las imágenes pueden actuar como imágenes religiosas, incluso las bellas y artísticas. Toda representación visual debe ser controlada —como sabían muy bien los antiguos y como Lessing habría reconocido sin vacilar— dada su poderosa capacidad de afectar al espectador y de trascender la ley natural. Están muertas pero pueden cobrar vida; están mudas pero tienen una presencia capaz de moverse y de hablar; y tienen tal poder sobre la imaginación, que alimentan los sueños y ocasionan fantasías adúlteras. Aquellos que temen las relaciones entre la forma y la mirada, tal vez consideren todo esto bastante irracional, y es sin duda irracional que una sociedad racional deba ser controlada.

De estos temores dimanarían precisamente las distinciones de género establecidas por Lessing. Estos temores son además inseparables del amor por el arte. Pero estudiemos con mayor atención la carga ideológica que elimina todos los efectos de la forma figurativa y nos acalla ante los problemáticos hechos de la cognición. Hemos observado que es sumamente improbable que las imágenes bellas o pertenecientes a esta categoría no tuvieran ninguno de los efectos que temía Lessing (y todos los amantes del arte). Sería preciso censurar todas las imágenes que llaman «extra atención o son mínimamente atractivas para evitar que las personas de honor —y no sólo las mujeres— se recrearan la vista con ellas y fueran seducidas. El arte no debería conllevar este riesgo, pero la infortunada paradoja (infortunada, por lo menos, desde esta perspectiva) es que todo lo relacionado con la forma —en realidad, todo lo relacionado con el espacio en el amplio sentido atribuido por Lessing— resultará probablemente subversivo. La forma en el espacio, presentada ante nuestra vista, es subversiva del mismo modo que las mujeres son profunda y fundamentalmente subversivas.

⁶⁰ Lessing, 1854, pág. 140.

⁶¹ El comentario de Mitchell (1986, pág. 102) según el cual la propiedad del espacio y del tiempo en la pintura y en la poesía es a la postre una cuestión de economía de signos, de diferenciar entre mano de obra fácil y barata y «esfuerzo y valor» costoso, resulta un tanto confuso —entre otras cosas porque Lessing no se refiere a lo barato de la mano de obra asociada a los signos visuales. Es calificativo «costoso», por otra parte, y «costoso» es una interpolación del propio Mitchell frente a lo directo del «esfuerzo y valor» de Lessing.

⁶² Lessing, 1854, págs. 107-8.

⁶³ Mitchell, 1986, pág. 106.

⁶⁴ Lessing, 1854, pág. 107.

«El decoro de las artes», apunta Mitchell, «está relacionado en última instancia con los papeles atribuidos a cada sexo... Lo ideal es que los cuadros, como las mujeres, sean criaturas silenciosas y bellas destinadas a gratificar la vista, en oposición a la sublime elocuencia propia del masculino arte de la poesía. Los cuadros están confinados a la reducida esfera de la exposición de sus cuerpos y del espacio que adornan» (son adornos y no deberían ser útiles, podríamos añadir), y así sucesivamente⁶⁵. No es preciso seguir todos los argumentos de Mitchell —cita el conciso verso de Blake «El tiempo es un hombre, el espacio una mujer»⁶⁶— para evaluar su alcance e importancia, ya que hemos visto exactamente lo que ocurre cuando los cuadros hablan y rebasan sus límites. Podemos disfrutar de estos efectos, pero no olvidar que también son peligrosos, pues nos conducen al amor y al adulterio, despiertan los apetitos carnales y, por consiguiente, deben ser censurados.

Ahora empezamos a calibrar ya toda la importancia del tema «Amor ante la visión de una imagen». Se convierte en un paradigma, como ya he apuntado, tal como el propio Lessing observó acertadamente en el fragmento con el que he iniciado esta sección: «Desde este punto de vista, creo que en algunas leyendas antiguas, generalmente desechadas por ser inciertas, existe algo de verdad»⁶⁷. Podemos enamorarnos de un cuadro o —como en el ejemplo presentado por Valerio Máximo— podemos sentirnos tan atraídos por algunos de sus aspectos, que las formas silenciosas que representan nos parezcan cuerpos reales y con vida, lo cual es tanto más peligroso cuanto que ponemos al alcance de nuestros sentidos esas partes del cuerpo que en un principio provocaron nuestras fantasías adúlteras. No es ninguna casualidad que justo a continuación de este comentario sobre la vívida realidad de las figuras del cuadro romano, Valerio añada lo siguiente: «esto debe producir asimismo efectos en la mente —y, a este respecto, la pintura es mucho más poderosa que la literatura»⁶⁸. Tampoco es casual que esta glosa de apariencia teórica haya constituido hasta ahora el único foco de interés del fragmento para los historiadores del arte, que siguen reprimiendo el poder de las imágenes y el problema de sus consecuencias; parece lógico pues que Poggio enmarque su reprobación exactamente en el mismo contexto: «Aunque a los pintores todo les esté permitido, al igual que ocurre con los poetas, cuando pintan una mujer desnuda deben cubrir las partes obscenas de su cuerpo... o mantenerlas perfectamente ocultas»⁶⁹.

El peligro, por supuesto, estriba en que la mirada infunde vida y provoca fantasías adúlteras —y entonces nos convertimos en idólatras de verdad. Esto es precisamente lo que sabía la Silvia de Shakespeare cuando respondió a la desesperada petición de Proteo «Concededme a lo menos vuestro retrato, ese retrato que pende de la pared de vuestro aposento. Le hablaré, le ofreceré mis suspiros y mis lágrimas». Contestó con firmeza: «No quiero, señor, ser vuestro ídolo»⁷⁰. Para definir el término con las pala-

bras utilizadas por Mitchell: «Un ídolo, desde el punto de vista técnico, es sencillamente una imagen que ejerce un poder irracional injustificado sobre una persona; se ha convertido en un objeto de veneración, en una fuente de aquellos poderes que alguien ha proyectado en él, pero que en realidad no posee»⁷¹.

La irracionalidad se encuentra asociada a la religión y a la superstición, pero no sólo los objetos religiosos o las imágenes utilizadas en contextos religiosos son idolatrados, son fetiches, se hallan en la raíz de emblemas divinos como la serpiente⁷². No recreamos nuestra vista sólo con imágenes de Dios, sino con imágenes de hombres (o, mejor aún, de mujeres). Paradójicamente, no se trata de imágenes del auténtico Dios, sino de uno falso. Son esencial y fundamentalmente engañosas e ilusorias, como mantiene la tradición islámica. Por este motivo, aquellos que no toleran el poder de las imágenes tienden a presentarlas como ídolos (nunca como arte) y, como tales, a desechárlas. No son más que objetos estéticos, arte: no existe riesgo alguno. Si poseen poderes, no son arte. Pero precisamente por ser arte pueden resultar eficaces y provocar fantasías adúlteras⁷³. Este es el círculo vicioso inevitable de una categoría que puede perder así todo su sentido.

Tal vez no sea preciso recurrir a una orientación de género tan estricta como la propuesta por Mitchell e inspirada en Lacan ni a la explicación basada en la ideología del género; pero sí es útil si queremos comprender el fracaso permanente de la cultura occidental al tratar de reconocer las implicaciones sexuales de las relaciones entre imágenes y mirada. El producto de la cultura no es tanto la mirada como la represión. La tendencia a la represión ha hecho que este aspecto del poder de las imágenes quede sin analizar (aunque de la represión precisamente surge la posibilidad de analizar). No obstante, lo más revelador es el temor que conduce a la adulteración y destrucción de las imágenes; y mientras normalmente canalizamos nuestras respuestas por vías más seguras y fértiles, seguimos modificando aquello que nos confunde para incluirlo en las categorías más nítidas y seguras de arte o formas bellas y útiles. Podemos reconocer desde lo alto de nuestra sofisticación que, supuestamente, el arte perturba, en lugar de

rigirían tales tributos. / Te trataré con miramiento, en consideración a tu dueña, / que tan afectuosamente me ha tratado. Si no... ¡Ah, si no! / Por Júpiter, mis uñas te arrancarían los inanimados ojos, / para que mi amo te aborreciera».

⁷¹ Mitchell, 1986, pág. 113.

⁷² Difícil es no evocar, una vez más, el modo en que Luciano satirizó a los supersticiosos habitantes de Paflagonia (y a las multitudes que acudieron de Bitinia, Galatia y Tracia), a los que engañó Alejandro el Paflagónico, convenciéndoles de la aparición de Asclepio de Pella, primero en forma de una joven serpiente y luego de una muy grande procedente de Pella. Ni que decir tiene que la fama del dios se extendió desde Asia Menor hasta Italia; y rápidamente «los iconos, las imágenes y las estatuillas de bronce y de plata del dios se vendían por doquier» (Luciano, *Alejandro*).

⁷³ Esta tendencia queda perfectamente ilustrada en el relato de Ghiberti según el cual los habitantes de Siena encontraron una hermosa estatua de Lisipo. Todos quedaron maravillados ante ella —por lo menos durante algún tiempo. Luego, un ciudadano declaró que desde que habían encontrado la estatua, la ciudad sólo había sufrido derrotas en su guerra contra los florentinos. Y exhortó a sus conciudadanos con estas palabras: «No olvidéis que nuestra fe prohíbe la idolatría». A continuación la estatua fue completamente destruida y la enterraron en suelo florentino (L. Ghiberti, *Commentarii*, ed. O. Morisani, Nápoles, 1947, libro 3, pág. 56). Por otra parte, esta historia puede verse también desde la perspectiva de la creencia antigua pero constante de que las imágenes y los ídolos de otras personas son causa de fortuna o de desgracia. Poseer una imagen puede otorgar un control sobre ella; pero los dioses que la habitaban se vengan por haber sido relegados a la fuerza.

⁶⁵ Mitchell, 1986, pág. 110.

⁶⁶ «A Vision of the Last Judgement», citado en *ibid.*, pág. 110.

⁶⁷ Lessing, 1854, pág. 66.

⁶⁸ Véanse referencias en el capítulo 3, nota 6, y en la nota 30 *supra*.

⁶⁹ Referencia en la nota 31 *supra*.

⁷⁰ *Los dos hidalgos de Verona*, acto 4, escena 2. Pero cuando Julia ve el retrato de Silvia, en la escena final de este acto, el problema emerge con toda virulencia: «¡Oh, miniatura insensible! / Serás divinizada, besada, querida, adorada. / Porque si hubiese alguna razón en esta idolatría / a mi persona se di-

calmar nuestras expectativas o adaptarse a categorías preconcebidas. Y tal vez nos interese eliminar todas las distinciones y barreras que han ensombrecido el pensamiento occidental acerca de la iconografía desde los tiempos de Simónides de Ceos; pero hasta que admitamos todo el alcance del amor que profesamos a las imágenes, la actividad de los censores mostrará el camino de la iconoclasia. Pero el que así sea no tiene por qué poner punto final al análisis.

Idolatría e iconoclasia

Consideremos dos cuadros de *La adoración del becerro de oro*: el primero realizado hacia 1530 por Lucas van Leyden y el segundo un siglo más tarde, alrededor de 1634, por Nicolas Poussin (figs. 177 y 178). El tema, claramente representado en ambas obras, es la idolatría extrema: una imagen falsa, erigida en plena prohibición contra las imágenes esculpidas, está envuelta de forma patente por la sensualidad libertina que invade a hombres y mujeres tras adorar al sustituto dorado, artístico y creado por el hombre, de ese Dios que jamás podrán ver. En ambos casos, la perversión y la sensualidad desenfrenada se representan por medio de danzas, aunque en la obra de Lucas están subrayadas por el estado etílico y lascivo de los hombres y mujeres que ocupan los laterales del tríptico. Poussin sitúa tanto el becerro como las escenas de baile en primer plano. En este aspecto, como en todos los demás, la ilustración es más explícita de lo habitual. En épocas anteriores se solía representar al ídolo a una escala mucho menor, como en la obra de Lucas y en otras obras anteriores de Poussin, por ejemplo en la escena de la bóveda de la *loggia* del Vaticano.

Se ha observado con acierto que, a través de figuras danzantes, Poussin «intentó algo muy poco frecuente en su obra: imprimir a las figuras movimientos violentos»¹. En el ambiente de gratitud, alegría y abandono que Poussin recrea con tanto esmero, cabría decir que las figuras se dejan llevar, por lo menos teniendo en cuenta las reconocidas limitaciones de su arte. Este es el medio que utilizó para transmitir la huida de la represión que el estricto Dios de los judíos imponía a los sentidos. Bajo el embrujo del baile, la manga de la mujer situada a la izquierda en primer plano, se desliza y deja ver la atractiva superficie de su hombro; mientras que la túnica de la mujer situada a la

¹ A. F. Blunt, *Nicolas Poussin*, Nueva York, 1967, pág. 129. (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1958, Bollingen Series, 35.7).



177. Lucas van Leyden,
*Danza en torno al becerro de
oro* (h. 1530). Amsterdam,
Rijksmuseum.

derecha del grupo, que parece exhortar a los adoradores para que se unan a la danza, también ha resbalado dejando al descubierto gran parte de su pecho².

En el cuadro de Lucas van Leyden, el baile representado en segundo plano es todavía más salvaje y no parece conformarse a ritmo alguno. El dominio de los sentidos se comunica asimismo a través de las personas que comen y beben perezosamente en primer plano, y en las escenas de amor representadas en los laterales. En 1604, van Mander dijo al respecto: «Entre festividades y banquetes, uno vislumbra con gran realismo

² En el cuadro báquico expuesto en Londres (*Dance around the Herm of Pan*, National Gallery, n.º 62), fechado en la misma época, la vestimenta de una ninfa que baila ebriamente alrededor de Pan tiene un tratamiento casi idéntico.

la naturaleza disoluta de las personas representadas y la lascivia impúdica que irradia de sus ojos»³. Las nociones de realismo y provocación de los sentidos se expresan de nuevo conjuntamente. Pero esto no constituye, por supuesto, el objetivo del mito escenificado en los cuadros; se trata, por el contrario, de mostrar que erigir e invocar una imagen material siempre despierta los sentidos. El hombre que abandona al Dios invisible cae en la depravación. La imagen que provoca estas respuestas debe ser destruida, así como las pruebas de la palabra de Dios, que en cualquier caso ya ha sido simbólicamente pisoteada por los propios acontecimientos.

En el Éxodo 20, Dios insiste «No habrá para ti otros dioses delante de mí. No te

³ C. van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem, 1604, fol. 213 v.



178. Nicolas Poussin, *Danza en torno al becerro de oro* (h. 1635). Londres, National Gallery.

harás escultura ni imagen alguna ni de lo que hay arriba en los cielos, ni de lo que hay abajo en la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra»⁴. La prohibición quedaba expresada, pero Moisés esperó algún tiempo antes de bajar del Monte Sinaí con las tablas de la ley, y entonces

se reunió el pueblo en torno a Aarón y le dijeron: «Anda, haznos un dios que vaya delante de nosotros, ya que no sabemos qué ha sido de Moisés, el hombre que nos sacó de la tierra de Egipto.» Aarón les respondió: «Quitad los pendientes de oro de las orejas de vuestras mujeres, de vuestros hijos y vuestras hijas, y traédmelos.» Y todo el pueblo se quitó los pendientes de oro que llevaban en las orejas, y los entregó a Aarón. Los tomó él de sus manos, hizo un molde y fundió un becerro. Entonces ellos exclamaron: «Este es tu Dios, Israel, el que te ha sacado de la tierra de Egipto.» Viendo esto Aarón, erigió un altar ante el becerro... Al día siguiente se levantaron todos de madrugada y ofrecieron holocaustos y presentaron sacrificios de comunión. A continuación se sentó el pueblo a comer y beber, y después se levantaron para solazarse (Éxodo 32.1-6).

Además de acentuar el mal comportamiento, este fragmento constituye la prueba más explícita que uno pudiera desear de materialismo craso y frío provocado por el ídolo que (una vez modelado) es objeto de adoración.

Moisés baja entonces de la montaña, tras haber sido avisado por Dios de que la gente se ha corrompido a sí misma; baja colérico y rompe las tablas de la ley en cuanto ve a la multitud bailando. Así rompió los iconos verbales de la palabra divina, pero también «tomó el becerro que habían hecho, lo quemó y lo molió hasta reducirlo a polvo, que esparció en el agua y se lo dio a beber a los israelitas» (Éxodo 32.20).

Como si fuera consciente de la extraordinaria gravedad de estos acontecimientos, la crónica es extremadamente densa y repetitiva. Cuando el propio Aarón narra a Moisés lo que ocurrió, la historia se ve enriquecida además por detalles de cómo las personas pedían otro dios y cómo creó él el becerro de oro con sus pendientes. Y luego, como si deseara acentuar la conexión entre idolatría, iconoclasia y sensualidad, alude directamente al pecado de esas personas: «Vio Moisés al pueblo desenfrenado —pues Aarón les había permitido entregarse a la idolatría— en medio de sus adversarios» (Éxodo 32.25). Sería imposible expresar con mayor énfasis la esencia de la deshonra que acompaña a todo tipo de deseo⁵.

Pocos relatos de este gran mito hacen alusión al terrible castigo que Moisés inflige al libertino pueblo de Israel, es decir cómo ordena a los hijos de Leví: «Cíñase cada uno su espada al costado; pasad y repasad por el campamento de puerta en puerta, y

⁴ La interpretación exacta de estos dos mandamientos fue motivo de grandes disputas, sobre todo durante la Reforma del siglo xvi. La prohibición contra las esculturas y las imágenes podía tomarse en un sentido más o menos estricto, según el lugar en que se estableciera la distinción entre los dos mandamientos. Así, Lutero (a diferencia de Zuinglio y Calvino) interpretaba este texto clave del Decálogo como parte del primer mandamiento, que no debía separarse de la afirmación «No habrá para ti otros dioses delante de mí». Acerca de este polémico punto, véase un estudio minucioso (con fuentes) en Stirm, 1977.

⁵ Es difícil no recordar en este contexto la obra de Poussin, ya que en el escote sugerente pero recatado de las mujeres situadas a la derecha y a la izquierda, el pintor revela una vez más la atención sutil y delicada que presta a los aspectos cruciales de un texto.

matad cada uno a su hermano, a su amigo y a su pariente... y cayeron aquel día unos tres mil hombres del pueblo» (Éxodo 32.27-28). El único signo de este castigo es el nubarrón del que desciende Moisés, aunque ninguno de los cuadros deja vislumbrar el horror que encierra, pero la representación de las relaciones entre sensualidad e idolatría desafortunadas no podría ser más elocuente.

La figura central del cuadro de Poussin es Aarón, situado junto al becerro y el único personaje vestido de blanco. Aunque esta blancura corresponde perfectamente a su condición eclesiástica, también sirve para acentuar lo llamativo de las vestimentas de colores de los israelitas. Pero Poussin recurre a una señal todavía más contundente de las implicaciones de la escena que no debemos pasar por alto. La postura de Aarón constituye un ejemplo extraordinario de uno de los artistas más interesados en los ademanes y gestos de sus personajes. Una mano de Aarón señala el becerro y la otra parece dirigida a sus propios ojos. Esta es la referencia más clara al sentido corporal que nos conduce al abandono. A través de la vista somos víctimas de la idolatría, y a continuación se liberan los demás sentidos. El becerro está hecho de oro y reposa en un pedestal coronado y adornado con una miríada de flores. Podemos recrear nuestra vista con este espectáculo y deleitar nuestros sentidos, incluso imaginarios como el olfato o el tacto.

Esta escena encierra, por supuesto, una profunda ironía. Admiramos —decir adoramos no sería totalmente incorrecto— un cuadro cuyo tema es el epitome de las consecuencias negativas de la mirada, de la admiración y de la adoración. El comentario y la ironía son aún más claros en el tríptico de Lucas van Leyden. Para empezar, la obra adopta la forma de retablo. Su aspecto es el de una imagen objeto de devoción tradicional, pero con un tema narrativo muy sencillo, en una época en que los temas narrativos y profanos eran relativamente escasos en la pintura del norte de Europa. Desde todos los puntos de vista parece un cuadro no religioso, casi pagano, realizado sobre un modelo cristiano o religioso. No cabe duda alguna de que Lucas también trataba de demostrar su talento de paisajista, pintor de personajes en acción, pintor glorioso de ropajes, y así sucesivamente. Para nosotros, al igual que ocurría en el siglo xvi (como se deduce del fragmento de Mander), las virtudes de un cuadro son puramente visuales, en ningún caso devotas. Pero ¿qué tema deseaba representar Lucas? Precisamente el tema que demostraba lo negativo de recrear la vista con ídolos materiales de gran riqueza.

El cuadro de Lucas es producto de una época en la que los argumentos acerca de las imágenes alcanzaban una nueva dimensión y en la que se replanteaban las antiguas cuestiones sobre lo acertado de poner imágenes materiales al servicio de la Iglesia. Lucas estaba sin duda al corriente de estos argumentos, por lo menos de sus orientaciones generales y más obvias. Pero cabe preguntarse si su cuadro pretende probar la improcedencia de las imágenes materiales, lo inadecuado de objetos, por ejemplo cuadros, como mediadores entre el hombre y Dios, y la idolatría en la que caía el poseedor de uno de dichos objetos; o si, por el contrario, trataba de demostrar que los cuadros debían relatar historias narrativas del Antiguo Testamento, como Lutero y Zuinglio propugnaban⁶. Estos interrogantes son complejos y no es posible resolverlos a partir

⁶ En Stirm, 1977 encontramos referencias a fuentes relacionadas con este aspecto de la opinión de los reformadores.

de los conocimientos que hemos adquirido sobre este cuadro y sus circunstancias particulares. El tema del becerro de oro se ha recreado una y otra vez en la literatura contra las imágenes religiosas. De hecho, se utilizó constantemente para apoyar argumentaciones contra todo tipo de imágenes, pero también se recurrió a él como ejemplo de su mala utilización. Era ciertamente fuente de idolatría, pecado y, a la postre, destrucción⁷. Además, apenas podemos imaginar un alma cristiana en los años 1520 que no supiera —si no lo experimentaba directamente— que era preferible dedicar la riqueza a los verdaderos representantes de Dios en la Tierra, a los pobres, y que ese gasto sustancial en iconografía no conducía a ninguna parte, excepto al abismo de la corrupción de la carne.

I

Estos dos cuadros, independientemente de la posición que ocupen en esta compleja dialéctica, ilustran uno de los mayores episodios de iconoclasia de la historia de Occidente: la ola iconoclasta firme y violenta que asoló casi todas las ciudades y pueblos de los Países Bajos durante el extraordinariamente intenso último trimestre de 1566. El movimiento fue suscitado por una variedad de motivos sociales, económicos y religiosos, pero en la historiografía del tema, se ha olvidado a menudo que el objetivo inmediato de los violentos sucesos de los meses de agosto, septiembre y octubre de ese año fueron las imágenes⁸. Fue precisamente en ese momento cuando alcanzaron un punto inesperado y amenazador argumentos muy manidos acerca del uso y validez de las imágenes, tanto en las iglesias como fuera de ellas. Las imágenes que se destruyeron se consideraban ídolos o, por lo menos, tan íntimamente ligadas a algún tipo de idolatría o conducta idolátrica que era preciso refundirlas o destrozarlas. Los sacerdotes que abanderaban este culto por las imágenes eran martirizados y expulsados, aunque no se les condenara a muerte. Las personas responsables de estos actos eran los verdaderos portadores de la palabra de Dios y seguían las indicaciones de Moisés.

No hace falta decir que el movimiento de los Países Bajos no surgió *ex nihilo*, sino que contaba con una buena preparación y no es difícil descubrir sus antecedentes. Durante mucho tiempo, se han considerado las imágenes como un aspecto de la corrupción de la Iglesia. Los primeros Padres de la Iglesia escribieron acerca de los problemas planteados por las imágenes y los reformadores sacaron partido de ellos en mayor

o menor medida, a veces honesta y otras insidiosamente. En 1530 ya estaban claramente delimitadas las directrices de la controversia sobre iconografía que azotaría Europa durante el resto del siglo. El epicentro del movimiento estaba, por supuesto, en los Países Bajos, pero el radio de acción de las sacudidas y temblores fue muy amplio: desde las zonas más norteñas de Escandinavia hasta los estrechos de Gibraltar y de Messina, desde las Islas Británicas hasta la Hungría magiar y los Balcanes.

Existían otros muchos factores aparte de los teóricos y dogmáticos. Por ejemplo, a nadie le es dado pretender que la disolución y expolio de monasterios llevados a cabo por Enrique VIII entre 1536 y 1540 emanaban de un malestar teórico —ni siquiera de una consternación— ante la utilización de imágenes. Los grandes centros de la Reforma, como Nuremberg y Zurich, constituirían precedentes válidos de la eliminación sistemática de imágenes. En lugares como éstos, también debemos tener en cuenta la mayor espontaneidad del comportamiento y las demostraciones individuales de cólera y resentimiento. Los historiadores de la iconoclasia deben enfrentarse a toda la cuestión de las relaciones entre el comportamiento organizado y los actos individuales y espontáneos; lo mismo deben hacer todos aquellos que se interesan por sus implicaciones psicológicas y cognoscitivas. No obstante, al examinar los sucesos que tuvieron lugar en el siglo xvi, cabe señalar que existieron agitaciones esporádicas, y a veces muy violentas, por todo el continente. Por ejemplo, en los años anteriores a la convulsión de los Países Bajos, se produjo tal número de casos problemáticos de iconoclasia en Francia, que las autoridades eclesiásticas trataron de pulir la condición oficial de las imágenes, con el fin de eliminar por lo menos una parte de la ansiedad que las rodeaba⁹. Los cimientos de esta ansiedad son los que nos ocupan en el presente capítulo y no los factores políticos y sociales inmediatos que, naturalmente, desempeñaron un papel destacado en el expolio de las iglesias y en la destrucción de ídolos¹⁰.

Ilustrar la desesperación en que se sumieron muchas personas durante el invierno de 1565-66 y de qué forma prestaron oídos a los predicadores que denunciaban la riqueza de la Iglesia encarnada por las imágenes (y defendían sus propios lugares de culto, en los que reinaba sólo la palabra de Dios y en los que los protestantes podían rezo), supondría relatar una historia muy repetida¹¹. Ilustrar de qué manera las bandas organizadas, así como personas aisladas, asaltaban imágenes no constituiría una historia menos excitante ni perturbadora; y lo mismo ocurriría con otros muchos relatos sobre la destrucción histórica y violenta de imágenes —así como los actos de iconoclasia fríos, deliberados y moderados (si no abiertamente implacables y vengativos)¹². Podríamos hacer lo propio con el número creciente de ataques individuales contra cuadros y esculturas en años más recientes¹³. Aunque no sirviera para otra cosa, este estudio ilustraría un aspecto asombrosamente desdeñado de la psicopatología y de la vio-

⁷ Todo lo contrario, en otras palabras, de la otra famosa imagen de los israelitas, la Serpiente de bronce erigida por el propio Moisés. Esta obra era salvadora y redentora, precedente obvio de la cruz de Cristo. Salvó a los israelitas en el desierto de las mordeduras de serpiente, como Cristo en la cruz salvó a la humanidad de sus pecados. El problema suscitado en el siglo xvi estribaba en que el tema podía ser específicamente protestante (véase D. Ehresmann, «The Brazen Serpent: A Reformation Motif in the Works of Lucas Cranach the Elder and His Workshop», *Maryas*, 13 [1967], págs. 32-47). Pero lo complejo del uso de este ejemplo se pone de manifiesto en las distintas referencias a reyes iconoclastas posteriores del Antiguo Testamento. Ezequías, por ejemplo, podría ser considerado un *exemplum* de iconoclasia justificada (rompió la serpiente de bronce porque los israelitas le quemaban incienso); pero los católicos pueden afirmar que este acto (como dice Josías) no justifica la iconoclasia, ya que sólo fue una reacción ante el abuso de imágenes legítimas. Véase también Freedberg, 1986, nota 194.

⁸ Como se acentúa especialmente en Freedberg, 1978 y 1986.

⁹ H. Jedin, «Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung», *Theologische Quartalschrift*, 116 (1935), 142-82, 404-28; véase también Freedberg, 1986, pág. 72.

¹⁰ Que prosiguió en los Países Bajos a principios de los años 1580 y dejó las iglesias vacías.

¹¹ Encontramos un estudio muy bueno en P. Mack Crew, *Calvinist Preaching and Iconoclasm in the Netherlands, 1544-1569*, Cambridge, 1978.

¹² Para un resumen de todas estas cuestiones, véase mi artículo general de 1986 y los detalles adicionales de mi tesis de 1973 para el doctorado de filosofía de Oxford, titulada *Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands, 1566-1609*, Nueva York, 1987.

¹³ Como en Freedberg, 1985.

lencia cotidianas —o tal vez de la sublimación y ensalzamiento de emociones que, en otras circunstancias, no habrían existido. Pero una mera ilustración no basta. Solía creerse que las bases teóricas de la iconoclasia, por lo menos en la Europa del siglo xvi (y posiblemente en Bizancio), no tenían nada que ver con lo que sucede actualmente, pero ahora este punto de vista ya no se tiene en pie.

II

El episodio de los Países Bajos planteó los argumentos a favor y en contra de las imágenes con una intensidad, insistencia y detalle sin precedentes. El número y la complejidad de dichos argumentos son asombrosos, tanto por su pedantería como por su profundidad, radio de acción y, especialmente, cantidad. Todos tenían en aquel entonces alguna idea sobre los principales puntos en litigio y, aunque hayamos olvidado sus orígenes, ya forman parte integrante de la corriente del pensamiento occidental sobre iconografía. Se refieren, no obstante, a ideas ya existentes en la antigüedad, que evolucionaron de la mano de importantes movimientos como el neoplatonismo de las postrimerías de la edad antigua, convergieron con corrientes judeo-cristianas y salieron de nuevo a la palestra en el extraordinario episodio de la iconoclasia bizantina entre 726 y 787 y entre 815 y 843, épocas en las cuales el pensamiento islámico sobre iconografía se incorporaba al caudal siempre en expansión¹⁴. La inquietud por las imágenes siguió su camino en la Edad Media, estimulada y favorecida por pensadores y autoridades desde San Bernardo a Santo Tomás de Aquino. Es cierto que Santo Tomás justificó las imágenes como medio de instruir y educar a los fieles incultos y de mantener vivo el recuerdo, pero era perfectamente consciente de los peligros de la emotividad suscitada por el sentido de la vista. La postura de San Bernardo era mucho más crítica. Las imágenes eran demasiado espléndidas y demasiado irrelevantes: ¿por qué introducir bestias en las iglesias? ¿por qué pintar demonios en el suelo, diablos en los capiteles y animales por doquier? Era mejor dedicar todo ese dinero a los pobres¹⁵.

Tras unos siglos de relativa tranquilidad —pese al desarrollo y proliferación de formas tales como la pintura en lienzo y el número creciente de esculturas con aspecto real—, en el siglo xvi la iconoclasia resurgió de nuevo en Europa con gran energía. Junto a las antiguas imposiciones cristianas y bizantinas, las ideas medievales alcanzaron un punto culminante en la polémica de la Reforma. En el siglo xvii, Inglaterra sucumbió de nuevo, debido a la reacción parlamentaria y puritana ante las inclinaciones católicas y los excesos estéticos de un rey negligente (Carlos dedicaba abiertamente demasiado tiempo y dinero a sus magníficas colecciones de arte). En este contexto específico, resulta asombroso pero también totalmente previsible que renacieran algunos de los argumentos más antiguos, en un país para entonces perfectamente alejado del

pensamiento católico. Tal vez no se trate tanto de argumentos antiguos como de acciones basadas en un concepto antiguo o acaso en la sátira. En una destacada inversión de los hechos atribuidos a San Gregorio Magno en su faceta de destructor de ídolos paganos, la West Cheap Cross de Londres (que ya en 1581 recibió el ataque de los iconoclastas) fue sustituida por un objeto totalmente pagano: una pirámide en lugar de la cruz ornamental, y la estatua de una Diana desnuda en lugar de la Virgen. Un cronista moderno ha sugerido que este acto pretendía convertir el monumento en algo «seguro» para los puritanos; pero lo más probable es que se tratara de establecer un paralelismo exacerbado entre la diosa pagana y la santísima Virgen¹⁶.

Durante la Revolución francesa, las Vírgenes también fueron depuestas. Tenía que ser así, ya que en ellas reposaba el símbolo de la realeza. Los nuevos símbolos procedían de fuentes muy diversas, pero una vez más ahí está Diana, con sus compañeros de la antigüedad clásica. De hecho, en las fiestas de la razón que sustituyeron a las fiestas religiosas, la destrucción de imágenes dio lugar a una nueva e innovadora iconografía, donde, entre otros aspectos, se recuperaron temas de la historia clásica «pagana» procedentes del reino profano de la adiaforia al que habían sido relegadas por los críticos de la Reforma. El advenimiento del neoclasicismo —pues el estilo era tema y el tema estilo— no tuvo nada de adventicio. Con la Revolución rusa, las estatuas de los zares desaparecieron y fueron debidamente sustituidas por las de los héroes de la revolución. El neoclasicismo pasó a simbolizar el orden antiguo, especialmente en los monumentos arquitectónicos, y así dio paso a estilos más modernos y, por último, a otros deliberadamente futuristas, hasta que se instauró un nuevo orden represivo. En efecto, con los regímenes fascistas del siglo xx, estos estilos son una prueba visible del autoritarismo que apela a la pureza. Pero esto ya es otra historia.

Con la Alemania nazi volvemos a la paradoja ineludible que constituye el punto de partida. Los amantes del arte son destructores de arte. El ansia posesiva de los líderes nazis iba dirigida hacia objetos que habían adquirido la condición de grandes obras de arte y hacia el regreso al fetichismo dador de vida. El arte que fomentaban era un arte basado en representaciones burdas, en un realismo de una evidencia vulgar que reflejaba con esmero el objeto o el ser representado, cuerpos sanos con una técnica gris, cuerpos que deben despertar y encarnar a la criatura aria ideal: ¿hablamos de la perfección de las mejores estatuas griegas o de los monstruos de Lessing? Aquello que no puede engendrar al ser perfecto está corrupto. En la Alemania de Weimar y en los primeros años del régimen nazi, existían aún muchas formas que impedían la tranquila transición entre la vida y el arte. Estas formas eran las que podían contemplarse en las grandiosas representaciones del *Entartete Kunst* de los años 1930, especialmente de 1937¹⁷.

¹⁴ Véase J. Phillips, *The Reformation of Images: Destruction of Art in England 1535-1660*, Berkeley y Los Ángeles, 1973, pág. 144. El suceso ocurrió en 1600. Aunque la reina Isabel se opuso a la sustitución y ordenó que se colocara inmediatamente una cruz, los magnates de la ciudad mostraron su desacuerdo, pero finalmente accedieron a sus deseos. Véase Aylmer Vallance, *Old Crosses and Lychgates*, Londres y Nueva York, 1920, págs. 102 y 106. Merece la pena señalar que ya en 1581 la Virgen había sido objeto de más ultrajes que cualquiera de las demás esculturas de la cruz, por lo menos de la parte superior (*ibid.*, pág. 102).

¹⁷ Véase *Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst* (reeditado con textos adicionales, Munich, 1937). Encontramos más material útil en B. Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus: Kunst und Kontrevolution*, Munich, 1974. Véase también el importante debate suscitado entre Hinz, en *Kritische Berichte*, 14 (1986), Heft 4, y C. Frowein, *Kritische Berichte*, 15 (1987), 70-71.

¹⁴ La importancia de las ideas bizantinas y de las ideas y episodios islámicos se ha discutido ampliamente, desde el famoso edicto del Califa Yazid en adelante (véase A. Vasiliev, «The Iconoclastic Edict of the Caliph Yazid II», *DOP*, 9/10 [1956], 23-47 y Beck, 1975, págs. 13-14, n. 33, etc.).

¹⁵ *Apologia ad Guillelmum... Abbatem*, en *PL*, 182, cols. 915-17. Véase también Freedberg, 1982, n. 56 para la influencia de la Reforma en este punto de vista.

Una vez suprimido el arte degenerado, había llegado el momento de buscar a los artistas degenerados. La antigua idea de que el arte puro sólo puede ser obra de artistas puros se incorpora de nuevo a los intereses personales de la autoridad y de los regímenes que tienden a mantener la pureza de su gobierno y a garantizar que sus gentes no se distraigan con objetos no válidos. El trabajo de artistas degenerados, aunque su arte sea aceptable, debe ser suprimido. En cuanto a los judíos, que en cualquier caso son incapaces de producir arte, sus becerros gordos y dorados deben ser los primeros ídolos fundidos y diseminados por las aguas.

Incluso en estos concisos resúmenes, observamos algunas de las paradojas más claras de la iconoclasia. Amamos el arte y lo odiamos a la vez; lo apreciamos y nos infunde temor; somos conscientes de sus poderes. Se trata de poderes que, si no nos entregamos a la destrucción, calificamos de redentores. Si son demasiado gravosos constituyen el poder de las imágenes, no del arte (excepto en la jerga de los críticos, a la que volveremos más adelante). Es cierto que ningún relato general sobre la iconoclasia occidental puede cubrir todos y cada uno de los episodios que la conforman, en particular si consideramos la enorme frecuencia con que se producen actos aislados y aparentemente individualizados, sobre todo en la actualidad, cuando arte e imágenes gozan de una difusión y disponibilidad sin precedentes. Pero, aunque las personas más cultas de Occidente hayan oído hablar de todos estos acontecimientos y periodos que he revisado someramente, los historiadores del arte han rehuido las pruebas que suministran con respecto a las relaciones entre imágenes y personas; y al hacerlo, han revelado otro aspecto del modo en que reprimimos aquello que nos perturba en las imágenes.

Pese a su brevedad, mi repaso habrá puesto de manifiesto algunas de las variedades de iconoclasia. He hecho caso omiso de los episodios egipcios, griegos, chinos, islámicos y otros muchos. En el Egipto antiguo por ejemplo, sabemos de casos en los que se destruían los nombres y las imágenes de individuos y de dirigentes para privarles de la vida después de la muerte: la destrucción por parte de Thutmosis III de las estatuas y tarjetas de la reina Hatshepsut y sus seguidores; la destrucción por parte de Akhenaton de todas las imágenes de Amón, para colocar en su lugar las de Aton; la reinstauración por parte de Tutankhamón del culto a Amón, etcétera. En Grecia encontramos muchos más ejemplos, aunque a menudo más localizados, desde la destrucción de las estatuas de Hiparco en tiempos del ostracismo de Pisístrato, pasando por la mutilación de los monumentos a Hermes en vísperas de la Guerra del Peloponeso, hasta los numerosos intentos por controlar el lujo y los excesos, desde las reglas de Solón, promulgadas a principios del siglo VI a.C. relativas a la ornamentación de las tumbas, en adelante¹⁸. En Roma, la *damnatio memoriae* casi siempre suponía la destrucción o mutilación de objetos, y en China los repetidos intentos por eliminar el budismo, entre los siglos V y IX, iban normalmente acompañados de la eliminación o destrucción de las estatuas y templos budistas, y culminaron en 845 con la persecución de Hui-Chang¹⁹. El propio Ma-

homa suprimió los ídolos de los árabes preislámicos de la Kaaba de La Meca (tras haber intentado anteriormente sacarles los ojos con el arco). En efecto, toda la cuestión del *asnam* continuó siendo problemática para el Islam durante varios siglos.

Pero para emprender una historia global de la iconoclasia deberíamos escribir otro libro. Lo que tiene importancia para nosotros es que, a excepción de la idiosincrasia de las circunstancias y de las actitudes —por ejemplo, la erradicación generalizada de nombres (equivalentes del alma) en Egipto, o la renuencia judía ante las estatuas esculpidas (incluidas las grabadas en relieve), pero la aceptación de las planas o grabadas en hueco—, las cuestiones que se plantean de forma generalizada son las mismas que encontramos en Occidente. Quizá se trate de fenómenos completamente distintos, con motivaciones diferentes, pero cometeríamos un error si no examináramos el aspecto cognoscitivo oculto en la mayoría de las polémicas y en todos los enfoques relativos a la iconoclasia. Esta afirmación no equivale a negar que observamos todas las culturas desde el punto de vista occidental, sino a sugerir la utilización heurística de los ejemplos occidentales, o por lo menos a anunciar la intención de utilizarlos desde una perspectiva heurística. Así, una vez determinados los *loci* del interés cognoscitivo de la polémica, podemos volver a la psicopatología individual.

III

Cabría objetar que no he prestado la suficiente atención a una distinción muy importante que surge al hablar de las motivaciones iconoclastas. En determinadas ocasiones, es posible localizar el origen de la iconoclasia en una inquietud generalizada por la naturaleza y la condición de las imágenes, por su ontología y por su función (o, para ser exactos, por la posibilidad de esa función). En otras ocasiones, podemos afirmar que la preocupación por la ontología es mínima (excepto, por supuesto, entre los artistas), como ocurrió en las Revoluciones francesa y rusa. En otras palabras, la motivación más clara parece ser de orden político. El objetivo consiste en eliminar todo aquello que simboliza o representa el orden antiguo y, normalmente, represivo, el orden que se desea sustituir por otro nuevo y mejor. Eliminar los vestigios de un pasado negativo. Suprimir las imágenes de un orden repudiado o de uno autoritario y odiado significa hacer tabla rasa e inaugurar la promesa de la utopía.

Incluso dentro de episodios iconoclastas concretos, es preciso proceder a esta distinción. Por ejemplo, tras el acto iconoclasta generalizado de agosto de 1566 en Amberes, motivado en parte por cuestiones religiosas generales y por doctrinas iconográficas particulares, se retiró la estatua del tan odiado duque de Alba ante innumerables muestras de fervor y alegría. Los grandes monumentos funerarios de la aristocracia inglesa corrieron la misma suerte durante la Commonwealth y justo antes (aunque, quizá con menos ímpetu del que habría cabido esperar); las estatuas de Napoleón III fueron retiradas por la Comuna; y la destrucción de monumentos durante la Revolución rusa y tras la caída de Stalin tuvo motivaciones claramente políticas. Este tipo de iconoclasia es uno de los más antiguos, pero es también el más actual. Lo hallamos en

culturales y de política local que esconden los sucesos de Hui Ch'ang y que al parecer también actúan como factores desencadenantes, como suele ocurrir con tanta frecuencia.

¹⁸ Véase V. Zinserling, «Das attische Grabluxusgesetz des frühe 5. Jahrhunderts», en *Kunst und Politik in der Antike*, Wissenschaftliches Zeitschrift Universitatis Jena, 14 (1965), donde se dan valiosas referencias de obras antiguas.

¹⁹ Para un estudio útil e interesante acerca de ejemplos griegos y romanos —junto con breves relatos egipcios, islámicos y judíos—, véase D. Metzler, «Bilderstürme und Bilderfeindlichkeit in der Antike», en Warnke, 1973, págs. 14-29. K. Ch'en, «Economic Background of the Hui Ch'ang Persecution», *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 19 (1956), 67-105, aborda alguna de las complejas cuestiones



179. Derribo de la estatua del sha Reza Khan, en Teherán en 1979.

Egipto y en Bizancio, así como en la Utopía anabaptista de Münster en 1534-35, pero también en todos esos países que desean librarse del yugo imperialista o eliminarlo drásticamente: por ejemplo Filipinas en 1986, Irán en los años que siguieron a la caída del Shah hasta la actualidad, y todos aquellos países que se consideran víctimas, en un sentido u otro, del imperialismo americano (fig. 179; véase también fig. 184).

Pero cuando examinamos las formas que adopta la destrucción y la violencia de que son objeto las imágenes, o cuando asistimos, por ejemplo, a la quema de efigies burdas y satíricas, vuelven a salir a la superficie los aspectos psicológicos de la cuestión, y el acto político se combina con el idiosincrásico y neurótico. Siempre es posible, por supuesto, alegar —como tienden a hacer los historiadores puramente empíricos cuando consideran las circunstancias de cada acontecimiento— que la iconoclasia nunca va más allá de la retirada de los símbolos de un orden que inspira odio. ¿Nunca va más allá? Incluso si adoptáramos este punto de vista de un modo rigurosamente positivista, insistiendo en que este tipo de iconoclasia procede de la *Staatsträson* y que sus dimensiones son exclusivamente políticas, sería difícil dejar de subrayar los aspectos cognoscitivos de las respuestas que la conforman. Observar ilustraciones de ataques concretos a imágenes (véanse figs. 180-183 y 185-188) o escuchar el testimonio de participantes en movimientos iconoclastas o el testimonio de personas que han perpetrado actos iconoclastas aislados, es una base más que suficiente para justificar esta posibilidad.

¿O se trata por el contrario de que una vez retirados los signos del orden odiado o sustituido ya no queda nada que recuerde al espectador —al ciudadano corriente y extremadamente susceptible— su autoridad de antaño, que le exhorte a la rebelión? Esta idea encajaría perfectamente con el punto de vista de Santo Tomás y San Buenaventura acerca de la función de la iconografía religiosa —instruir, educar, alentar y mantener vivo el recuerdo. Pero parece que este tipo de destrucción tiene otras muchas implicaciones. ¿Podría ser quizá que al atacar las imágenes muertas, al deshacerse de ellas, se ataca directamente a los hombres y mujeres que representan? Y de ser así, ¿se hallaban éstos allí dentro de sus imágenes, o el acto de hostilidad se transmitía al significado por medios mágicos o de contagio? Estas cuestiones son mucho más profundas y no podemos aspirar seriamente a resolverlas. Pero en las antiguas controversias, sobre todo en Bizancio, hallamos una cierta ayuda. Los primeros autores del cristianismo, que escribían en latín, así como los autores griegos de Bizancio, abordaron casi todas las cuestiones que se replantean una y otra vez; y cada problema se trata con tal constancia y diversidad, con tal explotación de las posibilidades lingüísticas y semánticas de todas y cada una de las formulaciones, que la psicología que de todo ello se extrae no es jamás rudimentaria.

Tomemos el problema del significado de la retirada de símbolos de un rey, emperador o dictador. Cuando la imagen del emperador recorría las ciudades y provincias bizantinas, también él estaba allí: estaba presente en su imagen²⁰. Es difícil imaginar

²⁰ Como observa Kitzinger: «Para los emperadores cristianos y para los paganos sus retratos servían para representarlos donde era imposible que estuvieran en persona. Se enviaban a provincias remotas, a dirigentes y a subordinados para que acataran las órdenes del nuevo soberano, y su aceptación o rechazo significaba aceptar o rechazar al propio soberano. En los tribunales, mercados, salas de reuniones y teatros, servían para representar la persona sagrada del emperador ausente y para confirmar las decisiones de los magistrados... Lo más sorprendente de todo ello era quizá su función

un acto más eficaz para despojarle de su poder que el de destruir su imagen. Cuando Atanasio de Alejandría (328-73) trató de ilustrar la naturaleza de la unión del Padre y el Hijo en la Santísima Trinidad y llegó a la conclusión de que «aquel que ha visto al Hijo ha visto al Padre», contaba con un caso paralelo muy claro y ofreció lo que se convertiría en un enunciado fundamental:

En la imagen [del emperador] está encerrada la idea (*eidos*) y la forma (*morphe*) del emperador... Los rasgos del emperador están reproducidos en la imagen²¹, de modo que aquel que ve la imagen ve en ella al emperador y, asimismo, aquel que ve al emperador reconoce en él al personaje de la imagen... La imagen podría decir: «Yo y el emperador somos uno solo.» «Yo estoy en él y él está en mí»²²... Así pues, aquel que adora la imagen también adora a través de ella al emperador. Porque la imagen es la forma de este último, así como su idea²³.

«Existen múltiples ejemplos similares. La idea subyacente es siempre la misma: en tanto que una imagen sea semejante al original, es igual, idéntica a él»²⁴. Este es el acertado comentario de Ladner, mediante el cual subraya la ecuación entre semejanza e identidad. Las repercusiones de esta afirmación en la iconoclasia son inequívocas: si la imagen semejante se considera idéntica, y si la hostilidad hacia lo que representa es suficiente, probablemente surja la iniciativa de mutilar, destruir, arruinar o estropear. La ecuación se produce con mucha frecuencia en el contexto de referencias a imágenes del emperador —sea cual fuere su motivación y su conveniencia política.

Todo esto, así como el repetido símil de las imágenes del emperador, encierra una conciencia profunda de dos de los problemas más cruciales del análisis de la respuesta: saber en qué medida la respuesta depende de la identidad y del parecido y cuáles son los papeles comparativos del signo y del significado en su aparición.

Por supuesto, cabría objetar que el enunciado de Atanasio se refiere principalmente a un problema teológico y que pretende ilustrar una cuestión cristológica muy debatida. Por ello, no debemos exagerar su condición demostrativa (aunque el propio carácter incidental de la ilustración le otorga un valor adicional). Es prácticamente im-

como protectores jurídicos del ciudadano. *Ad statuas confugere* era un derecho tradicional de todos aquellos que buscaban el amparo de la ley imperial» (Kitzinger, 1954, págs. 122-23, con fuentes). El verbo «representar» al principio del párrafo tal vez sea excesivamente débil para transmitir la equivalencia entre el poder del emperador y el del emperador presente en su imagen, un sentido de la presencia que era importantísimo en Bizancio.

²¹ La traducción inglesa de este fragmento, incluida en *Ancient and Modern Library of Theological Literature*, Londres, 1889, que normalmente se cita es quizá demasiado amplia y poco literal, pero transmite perfectamente la idea global: «Los rasgos del Emperador están impresos indeleblemente en la imagen». Aunque «impresos indeleblemente» no se encuentra en el original, no lo traiciona; lo que sí resulta ambiguo es la utilización de «rasgos» («likeness» en inglés) para traducir tanto *eidos* como *homoiotes*.

²² Esta parte del fragmento tiene una importancia doble: en primer lugar, por importar la noción de imagen hablante, y en segundo lugar, tal como observa Ladner (1953, pág. 8), debido a que las palabras atribuidas a la imagen tienen un paralelismo evidente con el evangelio de San Juan «Yo y el Padre somos uno» y «Yo estoy en el Padre y el Padre está en mí».

²³ *Oratio III contra Arianos* 5, en PG, 26, col. 332A ss. Probablemente citado por Juan Damasceno, *De imaginibus*, *Oratio III*, en PG, 94, col. 1405A; traducido y discutido brevemente en Ladner, 1953, pág. 8.

²⁴ Ladner, 1953, pág. 8.

posible ignorar a la postre que los términos utilizados son claramente similares a los del evangelio según San Juan: «Yo y el Padre somos uno» y «Yo estoy en el Padre y el Padre está en mí» (San Juan 10.30, 14.10). En otras palabras, este fragmento como tantos otros no pretendía ser un postulado doctrinal —y menos aún ontológico— en materia de imágenes. Era, sin lugar a dudas, un intento de esclarecer la naturaleza de la divinidad en la Santísima Trinidad. Pero si consideramos la frecuencia con la que los grandes defensores de las imágenes, como Juan Damasceno (675-749), confirmaron la doctrina de San Pablo según la cual Cristo era la imagen (*eikōn*) de Dios, empezamos a comprender un poco el extraordinario eco de los argumentos teológicos bizantinos: no sólo sus repercusiones históricas, sino también las relativas a la naturaleza de la iconografía figurativa²⁵.

El punto de vista de San Pablo, por ejemplo, ayudaba a clarificar la distinción fundamental entre el honor debido a Dios en forma de adoración y el honor debido a las imágenes en forma de veneración, es decir entre *latreia* (o *proskynēsis latreutikē*) y *proskynēsis* (o *proskynēsis timetikē*). La distinción era esencial porque se recurría a ella para rebatir la objeción iconoclasta de que al adorar las imágenes no adorábamos a Dios, a Cristo ni a sus santos, sino únicamente bloques de madera o de piedra. Normalmente esta objeción se rebatía con las famosas palabras de San Basilio, a saber, que el honor rendido a una imagen se transmite a su prototipo: *Hē tēs eikōnos timē epi to prōtotypōn diabainei*²⁶. Ningún fragmento alcanzó mayor importancia durante la iconoclasia bizantina y ninguno fue recordado con mayor frecuencia por los defensores de las imágenes en cualquiera de los periodos iconoclastas que se sucedieron hasta el siglo XVII. Pero originalmente también se utilizó en otro contexto, que quizá ya hayamos adivinado: la ilustración de la unificación de la imagen del Hijo con la del Padre en la Santísima Trinidad²⁷. Juan Damasceno podía tomar esta argumentación, profundizar en ella y aplicarla, con dureza pero directamente, contra los iconoclastas: si el Hijo era venerado por ser la imagen del Padre, aquellos que no veneraban las imágenes tampoco veneraban al Hijo de Dios²⁸. Pero no nos sorprende que los iconoclastas insistieran en que el único icono válido de Cristo era la Eucaristía²⁹.

Ahora no podemos emprender la tarea de desvelar los complejos argumentos técnicos relativos a la distinción entre imágenes por naturaleza (*physis*/*physis*) —que eran asimismo imágenes por generación (*genetōs*) y en su esencia ontológica (*kat'ousian*)— y las imágenes por imitación, *mimēma*, por arte³⁰. Pero si debemos considerar algunas de sus implicaciones en el estudio de la iconografía material, que se ex-

²⁵ Véase especialmente *ibid.*, págs. 7-8 y notas 27-28; pero también W. Dürig, *Imago: Ein Beitrag zur Terminologie und Theologie der Römischen Liturgie*, Munich, 1952, acerca de los textos fundamentales en la Primera a los Corintios 15.49 y a los Colosenses 3.9-10.

²⁶ San Basilio, *De spiritu sancto*, 18.45 (en PG, 33, col. 149).

²⁷ Kitzinger, 1954, esp. pág. 91 y Ladner, 1953, pág. 3.

²⁸ Juan Damasceno, *Oratio III*, 26 y *Oratio I*, 21 (en PG, 94, cols. 1345 y 1252).

²⁹ Como en los *horos* del Concilio de 754, como se desprende de los extractos leídos en el VII Concilio ecuménico de 787 (Mansi, 13, 261-64). Véase también S. Gero, «The Eucharistic Doctrine of the Byzantine Iconoclasts and Its Sources», *Byzantinische Zeitschrift*, 78 (1975), 4-22.

³⁰ Cfr. Juan Damasceno, *Oratio III*, 18 (en PG, 94, col. 1337); y Teodoro Estudita, *Antirrhētics III* (PG, 99, cols. 341 y 426-27); véase también Ladner, 1953, págs. 16-18 y Beck, 1975, págs. 20-21.

tienden entre las posturas de dos de los grandes defensores de las imágenes en el fragor de la iconoclasia bizantina: Juan Damasceno y Teodoro Estudita³¹.

Escuchemos primero a Juan Damasceno en su primera oración a las imágenes, escrita justo tras el estallido de la agitación iconoclasta en 726:

Al igual que los pintores transfieren la forma humana a sus cuadros con determinados colores, aplicando a su trabajo de imitación (*minēma*) los matices adecuados y correspondientes, de modo que la belleza del arquetipo se transfiera fielmente a la copia (*homoiōsis*), también creo que nuestro Creador se sirvió de ciertos matices, por así decir, en la concesión de virtudes, fue pintando la imagen con distintos colores según su propia belleza³².

Entonces las imágenes no sólo se justifican en términos de Cristo como *eikōn* de Dios; su justificación se basa en el libro más antiguo de la Biblia, en el primer capítulo del Génesis, donde Dios crea al hombre a su imagen y semejanza. Las brillantes metáforas y símiles de los primeros discursos cristológicos cristianos y bizantinos siguen siendo exactamente las mismas expresiones ontológicas en las que se inspiran las respuestas que desembocaron en la iconoclasia, tanto colectiva como individual. Como ocurría con la descripción de las imágenes del emperador, en este caso la formación de imágenes es la metáfora de aquellos aspectos divinos de la naturaleza humana —expresados en términos de la creación de una imagen artística.

Pero fragmentos como los de Juan tienen repercusiones que superan y trascienden cualquier relato inspirado en los mismos. Las consecuencias en la condición real de las imágenes resultan más evidentes si consideramos la necesaria clarificación que Teodoro Estudita realiza de la relación entre Cristo y sus imágenes. Esta clarificación es absolutamente necesaria dada la convergencia de los argumentos según los cuales Cristo era el *eikōn* de Dios y lo mismo ocurría con el hombre. Por supuesto esta convergencia tiene una importancia cristológica fundamental. Cristo era Cristo precisamente por ser su Encarnación, porque era Dios hecho hombre. Pero las complejidades de la relación entre representación como reflejo y representación como encarnación y presencia se muestran con mayor claridad en esos interminables debates acerca de Cristo y el hombre como *eikōn* de Dios. En la obra de Teodoro Estudita encontramos un bosquejo de solución, por lo menos en lo que respecta a la relación entre imagen y prototipo. Después de todo, nos encontramos en una posición en la que Cristo y el hombre constituyen la imagen y semejanza de Dios, pero de una forma más directa y fundamental de la que suscitaría un mero parecido. La imagen ha superado con creces la sencilla relación de parecido.

Teodoro desarrolla la noción de identidad —*tautotēs*— con bastante detalle. La identidad entre imagen y prototipo no tiene nada que ver con la imagen en su calidad

³¹ El documento fundamental de la postura en favor de las imágenes de Teodoro es el *Antirrheticus III* (en PG, 99); en Juan encontramos mucha más información, tanto primaria como secundaria. Véase la introducción de B. Kotter a la edición de tres discursos contra los iconoclastas, *Die Schriften des Johannes von Damaskos III, Contra Imaginum Calumniatores Orationes tres*, Berlín, 1975.

³² Juan Damasceno, *Oratio I* (PG, 94, col. 1269A-B), donde cita a Gregorio de Nisa, *De opificio hominis*, 5 (PG, 44, col. 137A), traducido al inglés en Ladner, 1953, pág. 3. Cfr. también Gregorio Nacianceno citado en *Oratio III* (PG, 94, col. 1368). Véase en la discusión del capítulo 8, sección III, la importancia de estas ideas en los contextos de meditación y de imitación.

de ser (*kat'ousian*) o de naturaleza (*kata phusin*). Para él las imágenes de Cristo son idénticas a Cristo en tanto que hipóstasis: se trata de la identidad de la hipóstasis, una *tautotēs tēs hypostasis*. Cristo sólo puede ser representado de acuerdo con ella, *kat'hypostasin*³³. Esta clarificación parece ser la que deseábamos obtener, pero resulta problemática porque pone en peligro el punto de vista de la ortodoxia calcedonia sobre la Encarnación, según la cual Cristo es la imagen de Dios. Y así, Teodoro declara que las imágenes están relacionadas con el prototipo hipostático en función de los rasgos individuales —los *idiōmata*, las *notae individuantes*— de este último³⁴. Ahora empezamos a vislumbrar la enorme importancia de la necesidad de verosimilitud y de autenticidad. ¿Cómo podemos estar seguros de que el aspecto de la imagen respeta las características del prototipo? Sólo si es exacta y auténtica. ¿Y cómo podemos garantizar estas cualidades? Sólo podemos lograrlo si las imágenes no han sido fabricadas por el hombre, si han bajado directamente del cielo, si fueron pintadas por San Lucas o si son una impresión directa del cuerpo o del rostro de Cristo. A la inversa, las imágenes que son palpablemente impresiones o buenas copias de imágenes realizadas en vida de Cristo constituyen una justificación paradigmática. De este modo, las numerosas leyendas sobre las *acheiropoietai* se convierten en parte integrante de la defensa de los adoradores de imágenes, y dado que dicha defensa ofrece los enunciados ontológicos más profundos acerca de la naturaleza y las consecuencias de la iconografía figurativa, las leyendas forman parte integrante de nuestro propio argumento.

IV

Merece la pena señalar que la mayoría de las pruebas de los argumentos iconoclastas bizantinos proceden de los defensores de las imágenes. La defensa y la veneración de imágenes, como hemos visto en numerosas ocasiones, encierra todos los elementos que pretende destruir. Se trata, por supuesto, de una cuestión teórica y de una dialéctica psicológica reveladora al mismo tiempo, pero su interés reside asimismo en la praxis. En realidad, las leyendas sobre imágenes milagrosas fueron precisamente las que llevaron a los defensores de las imágenes, a los obispos o a los monjes iconólatras, o incluso vacilantes, a alzarse contra el gran Concilio de Nicea (787) que pretendía poner fin a la primera oleada de iconoclasia bizantina. ¡No querían saber nada de grandes debates teóricos! Sacaron de sus propias diócesis y monasterios relatos de *acheiropoietai* o milagros realizados por iconos predilectos, iconos que habían estado en contacto con algún santo o habían sido entregados directamente por uno de ellos. Todos conocían una historia de una imagen de culto privado o público que producía efectos sobrenaturales. Estos milagros eran los que justificaban el culto a las imágenes. Era precisamente eso lo que comprendía y deseaba el común de la gente. Los intelectuales podían poner todo su empeño en encontrar complejas soluciones a los vastos argumentos teóricos, pero la justificación más verdadera y evidente de las imágenes residía en su propia experiencia práctica. Quizá el último canon del Concilio de Nicea a favor de las imá-

³³ PG, 99, col. 405.

³⁴ *Ibid.*, cols. 357 y 405. Acerca de todos estos aspectos, véase el excelente resumen en Beck, 1975, págs. 20-21.

genes omitió las cuestiones teóricas básicas por complejas razones políticas, pero tal vez lo hiciera ante los indeterminados poderes atribuidos a las imágenes y recogidos por la gran comunidad de delegados³⁵. Estos poderes eran los que justificaban el culto y, por supuesto, el pueblo los conocía y comprendía. Estos poderes eran los que fortalecían su fe. No es de extrañar que el decreto no adoptara una postura oficial ante las imágenes auténticas y milagrosas³⁶. Los teólogos, los intelectuales de verdad, estaban demasiado desconcertados por el poder de las imágenes para reconocerlo.

Pero una vez más, se trata de un arma de doble filo. Ernst Kitzinger elabora un resumen brillante sobre el culto a las imágenes antes del movimiento iconoclasta y subraya la proliferación de imágenes milagrosas, de amuletos mágicos, de paladiones, *brandea*, *eulogia*, objetos apotropaicos, cálices y talismanes en general, a los cuales se les atribuía un comportamiento «mágico», un comportamiento que trascendía las categorías explicativas habituales (excepto si se aducía su carácter divino). Contra estas propiedades, sobre todo en figuras, era precisamente contra las que objetaban los adversarios de las imágenes y las que consideraban idolátricas.

Ha llegado el momento de considerar los argumentos que se alegaban en contra de las imágenes antes de la iconoclasia, es decir desde los albores del cristianismo. Naturalmente subsistían los antiguos temores platónicos de que las imágenes, especialmente si eran artísticas, despertaban los sentidos más vulnerables, pero en general, como demuestra H. G. Beck, en los seis primeros siglos las cuestiones eran menos teóricas que directas y sustancialmente pragmáticas, por lo menos a primera vista.

En primer lugar estaba la prohibición del Antiguo Testamento contra las imágenes grabadas: «No te harás escultura ni imagen alguna ni de lo que hay arriba en los cielos, ni de lo que hay abajo en la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra». Sin embargo muchos iconoclastas posteriores, basándose en el ámbito general de aplicación de este mandamiento, han afirmado que la prohibición se profirió en el contexto de la exclusión de los dioses falsos por parte de un Dios celoso: «No habrá para ti otros dioses delante de mí... No te postrarás ante ellos ni les darás culto.» (Éxodo 20.3-5)³⁷. El miedo más profundo era el de caer en la idolatría. Los escritos de los primeros Padres de la Iglesia lo demuestran claramente. Las mejores imágenes de Dios, como escribió Orígenes, se hallaban en el corazón, formadas (por supuesto) por la Palabra de Dios³⁸. Encontramos un punto de vista similar en el probablemente espurio *Tratado contra aquellos que hicieron imágenes de Cristo, la Virgen y los Santos «a la manera de ídolos»* de Epifanio de Salamina, citado en el Concilio Iconoclasta de 815³⁹. Para Tertu-

³⁵ Guiado por el prudente patriarca Tarasio, el Concilio se limitó a subrayar que las imágenes eran dignas de veneración, que se utilizaban a efectos de recuerdo y devoción, pero que sólo Dios era merecedor de *latreia* —adoración. Acerca del papel y de las opiniones de Tarasio, véanse las observaciones excelentes de Beck, 1975, págs. 27-28.

³⁶ Evasivas prácticamente idénticas acerca de la naturaleza de la iconografía religiosa son las que caracterizan las declaraciones sobre imágenes del Concilio de Trento (casi ochocientos años después). La mayor parte del material bizantino del presente párrafo y del anterior procede del estudio extraordinariamente rico y sugerente de Beck (*ibid.*, esp. págs. 20-27).

³⁷ Cfr. también nota 4 *supra*.

³⁸ Cfr. la exégesis de Orígenes en el *Magnificat* de la *Eighth Homily to Saint Luke*, en GSC, Orígenes, 9.56, y *Contra Celsum*, 8.17-18.

³⁹ Véase P. J. Alexander, «The Iconoclastic Council of Saint Sophia (815) and its Definition (*Horos*)», *DOP*, 7 (1953), págs. 35-36, acerca del uso del tratado posiblemente apócrifo de Epifanio; Man-

liano (hacia 160-225), cuyas obras incluyen algunos de los ataques más duros contra la idolatría, tanto reales como metafóricos, la idolatría era el *principale crimen generis humani, summus seculi reatus, tota causa iudicii*. Esto es en realidad el inicio maravillosamente apodíctico del tratado titulado *De idololatria*. *Latreia* de ídolos era la antítesis de *latreia* de Dios, del mismo modo que los escritores reformadores, grandes y pequeños, del siglo XVI opusieron *Götzendienst* y *Götterdienst*. Lo bueno era que el sentido metafórico de los ídolos estaba al alcance de todos y, por ende, era fácil que el ataque literal resultara convincente.

Pero existían además otras inquietudes y alegaciones prebizantinas, como ha observado Beck. Cuando Eusebio imprecó a Constanza (en una carta probablemente apócrifa) por el uso privado que hacía de las imágenes, formuló otra crítica: Los colores de los artistas —por lo tanto creados por el hombre— no pueden, bajo ningún concepto, igualar la gloria brillante de Cristo⁴⁰. (Y aquí cabe recordar el uso que posteriormente haría Juan Damasceno de la metáfora del artista que colorea las imágenes para describir la creación del hombre)⁴¹. Además, el arte no era bien recibido por los cristianos, pues reflejaba el reino de la antigüedad pagana, constituía sus verdaderas señas de identidad. Los no cristianos y los paganos, los romanos y los griegos, todos aquellos entregados al placer sensual tenían algo que ver con el arte. Por último, existían las múltiples facetas de la desconfianza ante todo lo que era arte o artístico. El impulso creativo se adueñaba del poder que sólo posee Dios o, mejor dicho, trataba presuntuosamente de imitarlo. La belleza de objetos hechos por el hombre sólo podía seducir y corromper los sentidos y usurpar su función a lo espiritual y a lo intelectual. Es difícil no evocar en este contexto el cuadro de Poussin. Incluso si nos asombra su rigor y tenemos en cuenta su clasicismo deliberado y las reminiscencias de la antigüedad, nos percatamos de que ninguna imagen podría formular mejor la idolatría seductora y corruptora, pero inevitable, que se contrapone al Dios oculto. Este es el Dios que debería estar presente en el corazón, pero se encuentra oculto, como la nube tras la montaña, mientras el pueblo sigue bailando.

El pueblo, sí, pero sobre todo las mujeres. Eusebio ataca el uso de las imágenes, ese uso que rebasa las fronteras de lo decoroso, en la carta que dirige a la mujer del emperador cristiano. Y cuando Tertuliano, el adversario más enérgico de la idolatría, saca a relucir el asunto de los colores en relación con la utilización idolátrica de las imágenes materiales, lo hizo en el contexto de los adornos femeninos. En el capítulo octavo de *De cultu feminarum*, denuncia los medios (maquillaje, vestidos, etc.) que convierten a las mujeres en seres seductores. Plantea de nuevo la cuestión de la legitimidad y cita como ejemplo de la utilización ilegítima de colores, el caso de las pinturas murales.

Dios no se muestra complacido ante lo que no produce él mismo. No podemos supo-

si, 13, cols. 292-309 y (sobre el tratado de Epifanio) K. Holl, «Die Schriften des Epiphanius gegen die Bilderverehrung», en *Gesammelte Aufsätze zur Kirchengeschichte*, 2: *Der Osten*, Tübinga, 1928, páginas 351-87.

⁴⁰ *Eusebius ad Constantiam Reginam*, en Mansi, 13, col. 313 (en los actos del Concilio de 787). Cfr. H. F. von Campenhausen, «Die Bilderfrage als theologisches Problem der alten Kirche», en *Tradition und Leben: Kräfte der Kirchengeschichte*, Tübinga, 1960, págs. 223-24.

⁴¹ Una vez más esta cuestión se inscribe en otra mucho más amplia: la temeridad del hombre al tratar de emular los poderes creadores que son prerrogativa de Dios.

ner que Dios era incapaz de producir ovejas con lana morada o azul celeste. Aunque fuera capaz de hacerlo, decidió no hacerlo y seguro que lo que Dios rechazó no es bueno que lo hagan los hombres... Por ello deben considerarse procedentes del Mal, corruptor de la naturaleza... Estas cosas que no son de Dios son, sin duda, de su rival⁴².

Es inevitable caer en la corrupción, así como en el siguiente nivel, el nivel de la idolatría:

Ahora bien, aunque el material con el que se ha realizado algo proceda de Dios, no se deduce que cualquier forma de disponer de estas cosas sea también de Dios... Pues está claro que todos esos placeres profanos de los espectáculos mundanos, e incluso la propia idolatría, se basan en materiales procedentes de las criaturas de Dios. Pero eso no es razón suficiente para que un cristiano se dedique a la locura de un circo, a la crueldad de la arena o a la vileza del teatro, sencillamente porque Dios creó los caballos, las panteras y la voz humana; por el mismo motivo no puede cometer idolatría impunemente... esto se aplica asimismo a la utilización de las sustancias materiales; esta utilización no puede justificarse aduciendo su origen divino, ya que es ajena a Dios y está maculada con la gloria mundana⁴³.

La realidad es que las imágenes materiales coloreadas son creaciones temerarias y, por ende, idolátricas. En este sentido, independientemente de la materia prima utilizada, no son de Dios, sino del diablo. Su gloria es mundana y son seductoras. Atraen directamente, como el cruel espectáculo de la arena y la cautividad ordinaria y barata por el teatro. Su atractivo, en pocas palabras, es como el de las mujeres —ante el cual Tertuliano predicaba moderación y cuidado. Pero ¿quiénes son las personas seducidas por los colores y el materialismo? Por supuesto, no son aquellos para los cuales Dios es la Palabra, ni los intelectuales que viven, o aspiran a vivir, en un reino espiritual donde no estén sometidos al poder de los sentidos ni de la sensualidad material en general. Se trata mas bien de las mujeres y de la gente ignorante —sobre todo las personas iletradas. A ellos van dirigidos los embrujos y los placeres que encierran las imágenes materiales.

Este contexto que acabamos de describir es claramente negativo, pero de la seducción mala a la eficacia buena hay poca distancia. Si las personas sencillas se ven atraídas tan fácilmente por las imágenes, ¿no será acaso que éstas tienen también una finalidad positiva, una finalidad más directa y efectiva que la de las palabras por sí solas? Precisamente desde esta perspectiva debemos considerar la famosa respuesta que San Gregorio Magno dio a Sereno en octubre del año 600, tras la destrucción de las imágenes de su diócesis. Sereno le había escrito para preguntarle si existía justificación alguna para destruir las imágenes. No, contestó Gregorio; aunque uno pueda aprobar —incluso alabar— la opinión de que no debemos adorar las imágenes, destruirlas es un error.

Una cosa es adorar un cuadro, otra conocer por la historia [es decir, el tema] del cua-

⁴² Tertuliano, *De cultu feminarum*, lib. 1, cap. 8 (P. 44).

⁴³ *Ibid.* (P. 44-45).

dro lo que debe ser objeto de adoración. Porque lo que la escritura enseña a aquellos que leen, un cuadro lo enseña a los iletrados en cuanto lo contemplan; porque en él, el ignorante ve lo que debería imitar y el analfabeto puede leer⁴⁴.

Los cuadros eran, en efecto, los libros de los iletrados.

Sería imposible sobrestimar la importancia de este tan citado fragmento. Fue repetido una y otra vez por católicos y protestantes durante el gran periodo de controversia sobre iconografía del siglo xvi. Los cuadros estaban justificados por ser los libros de los iletrados, por conseguir que el pueblo sencillo permaneciera en las iglesias —se sentía, por supuesto, atraído por los hermosos colores—, y autores como Lutero (y en cierta medida Zuinglio y Calvino) subrayaron el valor de cuadros que representaban historias y no constituían imágenes de culto de Cristo o de la Virgen. «Historias», en el sentido más amplio de la palabra, quiere decir cuadros y esculturas con temas narrativos de la Biblia. Los reformadores preferían, como era de suponer, temas narrativos del Antiguo Testamento.

No obstante, justificar las imágenes por el valor que pudieran tener para los ignorantes, los sencillos y los iletrados, implica hacer caso omiso de muchas de las cuestiones ontológicas planteadas. Tiene asimismo un matiz protector y un cierto halo de incoherencia. Ningún autor, de Gregorio a Lutero, aprobaba la adoración generalizada de imágenes milagrosas o de culto, pero estas imágenes eran precisamente las que constituían el eje de la religiosidad del común de la gente. Empezamos pues a vislumbrar la necesidad de árbitros y censores encargados de que las personas sólo utilicen las imágenes «correctas». Las personas pertenecientes a las mejores clases no precisan el llamativo atractivo de las imágenes. Después de todo, ellas saben leer y pueden conocer la verdad a través de los libros. Los pobres y los sencillos, por su parte, al ser iletrados, necesitan ayuda y por lo menos así podrán aprender la verdad en los cuadros adecuados.

Pero ¿sería posible que los defensores de estas posturas también pensarán que las imágenes visuales son ciertamente más eficaces que la escritura, y que su fuerza de atracción es más directa? Quizá son sencillamente incapaces de reconocer que esto pueda ocurrirles a ellos al igual que a las personas incultas e iletradas. De nuevo, descubrimos que en cuanto se reconoce la profunda eficacia de cuadros y esculturas, la culpa de todo, por así decirlo, recae en las clases más bajas. Ellas, y no nosotros, son el objetivo de dicha eficacia. Nosotros no corremos el riesgo de adorar cuadros o de caer en el fetichismo o de descarriarnos por culpa de temas nocivos. Durante muchísimos años ésta ha sido al parecer la línea divisoria válida. No debe sorprendernos pues que cuando el Concilio de Trento promulgó su débil justificación de las imágenes, unos días antes de la Navidad de 1563, apenas pudiera echar mano de la antigua tríada tomística de educar, instruir —especialmente a los iletrados— y mantener vivo el recuerdo⁴⁵. Todo lo que le era dado hacer era insistir en que el honor rendido a una imagen se transmite a su prototipo y tratar de garantizar que no hubiera imágenes de doc-

⁴⁴ San Gregorio Magno, *Ad Serenum Episcopum Massiliensem*, ep. 11.10 (en *PL*, 77, cols. 1027-28).

⁴⁵ *COD*, págs. 774-75 (Sessio 25, 3-4 Dec. 1563: *Decretum de invocatione veneratione et reliquiis sanctorum et de sacris imaginibus*).

trinas falsas ni que indujeran a la gente corriente —a los toscos— a error⁴⁶. Son de nuevo las personas toscas y sencillas las que yerran y cuyos errores pueden ser lo bastante graves para merecer vigilancia y, en última instancia, censura.

Pero esta distinción entre ellos y nosotros ya se había manifestado claramente en el siglo anterior a Gregorio. Hypatios, arzobispo de Éfeso (531-38), contestó con las siguientes palabras al obispo Julián de Atramythion, quien le había escrito para sugerirle que al ser las imágenes contrarias a las Escrituras era conveniente destruirlas.

Ordenamos que se celebre el amor inexpressable e incomprensible de Dios por nosotros los hombres y los sagrados modelos ofrecidos por los Santos en escritos divinos, ya que por lo que a nosotros respecta, la pintura y escultura no nos proporciona placer alguno. Pero permitimos que personas más sencillas, y por ende menos perfectas, se inicien en esta suerte de cosas a través del sentido de la vista, más adecuado para su desarrollo natural... Por estos motivos, también nosotros, consentimos adornos materiales en los santuarios, no porque creamos que Dios considera venerable y sagrado el oro y la plata, los ropajes de seda y los jarros con incrustaciones preciosas, sino porque permitimos que los fieles de todas clases sean conducidos y guiados hasta el ser divino de la forma que merece⁴⁷.

Una consecuencia explícita es que nosotros los intelectuales no necesitamos el sentido de la vista para comprender la divinidad inexpressable, pero la gente sencilla, «aquellos menos perfectos», sí lo necesitan. Autores como Hypatios han evitado tal vez la cuestión de la idolatría expresando la justificación en términos de los iletrados, de los otros; pero al defender el esplendor y la suntuosidad material para ayudarlos, adoptan una postura sospechosamente idolátrica. ¿Cómo podemos, pues, redimir las consecuencias de esta división?

Era preciso reducir de alguna forma la añeja superioridad del oído con respecto a la vista, de las palabras con respecto a las imágenes. Para ello bastaba recordar las palabras que Cristo dirigió a los apóstoles: «¡Pero dichosos vuestros ojos porque ven y vuestros oídos porque oyen!» (Mateo 13.16). En este caso existía, por lo menos, una relación de igualdad entre las dos vías de revelación, que obviamente no dependía del nivel de alfabetización de cada uno. Pero, desgraciadamente, también podemos recordar las palabras que Cristo dirigió a Tomás tras sus muestras de incredulidad: «Dichosos los que no han visto y han creído» (Juan 20.29). Por lo general existían pocos argumentos para rebatir la superioridad de la posición espiritual de las palabras y de los textos; lo mismo sería válido para el debate de la Reforma. No sólo se recurría a los postulados clásicos tantas veces repetidos, sino a los muchos fragmentos del Nuevo Testamento que expresan el punto de vista sintetizado por San Juan en su carta a los hebreos: «La fe es garantía de lo que se espera; la prueba de las realidades que no se ven» (Hebreos 11.1). La crítica bizantina decisiva contra la postura relativa a la pala-

bra fue formulada por el patriarca Nicéforo, que defendió las imágenes ante el tercer emperador iconoclasta, León V⁴⁸. Nicéforo observó que el problema suscitado por las palabras era que el pensamiento debía dotarlas de significado. Las palabras podían provocar dudas, indecisión y equivocaciones. La vista, por el contrario, proporcionaba una percepción mucho más directa. Era más difícil malinterpretar una imagen sagrada que un sermón (o un texto sagrado). A este respecto, las imágenes eran menos peligrosas para la fe⁴⁹ y podían canalizar muestras de fe igualmente convincentes⁵⁰. La noción de la eficacia y el atractivo directo de las imágenes democratiza, pues, claramente sus motivaciones. Según un razonamiento como el de Nicéforo, eran tan necesarias —si no más— para aquellos que sabían leer y leer bien.

Para Juan Damasceno la prioridad de la vista era parte indispensable de su argumento contra aquellos que rechazaban el culto a las imágenes. Es precisamente en el damasceno donde se da mayor importancia a las nociones de superior e inferior, de vista y oído, y al consiguiente interés por el esplendor y las artes manuales. En lugar de contemplar la intervención de los sentidos como una suerte de fracaso, admite su susceptibilidad, y la respuesta de los iletrados se convierte en el indicio más directo de la eficacia de las imágenes. En su opinión, como ya hemos observado, los que rechazaban el culto a las imágenes rechazaban a Dios (ya que la prueba de su existencia se basaba en la evidencia visible de su Hijo como imagen arquetípica suya y del hombre, creado asimismo a imagen de Dios). Para el damasceno no valían argumentos débiles como el propuesto en el siglo VII por el obispo Leontios de Neápolis en Chipre, quien sostuvo que era posible tener imágenes del mismo modo que el Antiguo Testamento toleraba los querubines y las cabezas de leones del arca⁵¹. En uno de los enunciados más completos sobre estos temas, incluido en su famosa primera oración sobre las imágenes y contra la iconoclasia, Juan los combina todos en uno. Aunque la tendencia a favor de las imágenes es obvia, hallamos todos los elementos de las dos reacciones opuestas: la adoración y la destrucción.

Cuando erigimos una imagen de Cristo en un lugar cualquiera, apelamos a los sentidos, y sin duda santificamos el sentido de la vista, que es el primero de los sentidos perceptuales, del mismo modo que el discurso sagrado nos lleva a santificar el sentido del oído. Una imagen es, en resumidas cuentas, un recordatorio: constituye para los iletrados lo que un libro para los cultos, y la palabra significa para el oído lo que la imagen para la vista. Esto resume el enfoque a través de los sentidos, pero la mente es la que nos permite captar la imagen. Recordamos que Dios ordenó que se construyera un arca con madera que no se pudriera, dorada por dentro y por fuera y que se introdujeran en ella las tablas de la ley, todo ello para recordar lo que había sucedido. ¿Qué era eso sino una imagen visual, con más fuerza que cualquier sermón? Y ese objeto sagrado no se colocó en un rincón sombrío del tabernáculo, sino que se expuso a

⁴⁶ Ita ut nullae falsae dogmatis imagines et rudibus periculosi erroris occasionem praebentes statuuntur (ibid., pág. 775).

⁴⁷ Citado en *Miscellaneous Enquiries*, ed. F. Dickamp, en *Orientalia Christiana Analecta*, 117 (1938), págs. 127-29. La traducción inglesa es de P. J. Alexander, «Hypatios of Ephesus: A Note on Image Worship in the Sixth Century», *Harvard Theological Review*, 44 (1952), 178-81; véase la traducción ligeramente distinta de Mango, 1972, pág. 117.

⁴⁸ Acerca de Nicéforo, véase especialmente P. J. Alexander, *The Patriarch Nicephorus of Constantinople*, Oxford, 1958.

⁴⁹ Beck, 1975, págs. 17-19.

⁵⁰ Una postura como esta podía servir, sin duda alguna, de base para argumentos que justificaban las imágenes por facilitar el acceso a lo que estaba ausente (como en Teodoro Estudita) (cfr. Beck, 1975, pág. 18).

⁵¹ Leontios, obispo de Neápolis, citado en PG, 93, cols. 1605-8. Cfr. Juan Damasceno, *De fide orthodoxa*, 4.16ss. en PG, 94, cols. 1158ss. (también en Mango, 1972, págs. 169-70).

la vista de todos, de modo que cada vez que alguien lo mirara, le rindiera honores y adorara al Dios que, a través de su contenido, les había comunicado sus deseos. No adoraban, por supuesto, los objetos en sí, sino que gracias a ellos recordaban las maravillosas obras de Dios y veneraban a ese Dios de cuyas obras habían sido testigos⁵².

Juan Damasceno no aduce la posibilidad de que la imagen tuviera más fuerza porque incluía algo sagrado (las tablas, el maná) y, por ello, adquiría el carisma o las propiedades del maná (como si fuera, por ejemplo, un relicario). En realidad, este aspecto es irrelevante; lo que importa, en primer lugar, es el papel de la vista en el despertar de los sentidos (aunque, como era de prever, observa que la mente es la que nos permite captar la imagen). Esto es precisamente lo que justifica el ornamento y el esplendor —es decir la elevación a la condición de relicarios. Pero la afirmación final es la más reveladora. Aunque podamos captar a Dios a través de la mente, llegamos a Él a través de un espléndido objeto material, el objeto que constituye la imagen del prototipo que representa: *Abbild* no es idéntico a *Urbild*. Ciertamente, los fieles no adoraban los objetos propiamente dichos, sino aquello que representaban.

Esto nos lleva a la esencia ontológica del problema. Cuando consideramos la frecuencia con la que se produce la fusión entre imagen y prototipo, nos damos cuenta de que el asunto va más allá de una simple distinción. Aunque quizá el teólogo sólo pretenda asegurarse de que la adoración en forma de *latreia* se reserve a Dios, y de que la veneración en forma de *dulia* se extienda a las imágenes que representan a Dios o a sus enviados, y aunque base toda su teoría de las imágenes en este aspecto, ¿acaso no nos hallamos de nuevo ante un caso en que los teólogos insisten en una cosa —la separación entre imagen y prototipo—, pero con frecuencia se produce la contraria? ¿Acaso la eficacia de las imágenes no depende *ante todo* de la posibilidad de fusión? Y de ser así, cabe suponer que los teólogos empezarán de nuevo a hablar de las masas sencillas e iletradas. Estas personas son las que, a la postre, creen en el aspecto milagroso del culto a las imágenes, que casi siempre se basa, si no en la fusión, en una especie de contagio sagrado que a su vez encierra la duplicación de los poderes del cuerpo original. El objeto milagroso actúa como si el cuerpo original estuviera presente, pero la dificultad estriba en captar desde un punto de vista cognoscitivo ese «como si». Una vez más recae en nosotros la tarea última de asimilar el proceso de la fusión.

V

Existe un último elemento de los argumentos cristianos y bizantinos que se refleja en todo el pensamiento cristiano posterior y que tiene cierta relación con el aspecto ontológico, además de formar parte de la iconografía religiosa: la Encarnación de Cristo. La cuestión, en pocas palabras, es la siguiente: si Dios es divino, inmaterial e ilimitado, ¿cómo es posible —en realidad, cómo puede ser legítimo— representarlo en forma material y limitada? Este es el argumento de todos aquellos que se muestran

hostiles a las imágenes, pero el argumento contrario se basa en que Cristo, la imagen del Padre, se hizo hombre. Esta no es sencillamente la manera en que debemos captarlo, es la única manera de vislumbrar su divinidad a través de su presencia corpórea, visible y material. De este modo se justifica la existencia de imágenes no sólo de Cristo (de nuevo es fácil entender la necesidad de exactitud y verosimilitud), sino de cualquier significado ausente o desconocido. Se explica además por qué el argumento relativo al *vera eikon* de Cristo es el eje de tantas discusiones en torno a la validez de las imágenes.

En el corazón de los debates iconoclastas bizantinos, hallamos de nuevo este aspecto ejemplar y referencial. Después de tantos siglos de discusiones acerca de la naturaleza divina de Dios y de Cristo, no se podía por menos que alcanzar la parte ontológica del canon iconoclasta del Concilio de 754, que condenaba al artista «por tratar de delinear la naturaleza divina, incomprensible e ilimitada de Cristo» y por haber «confundido la inconfundible unión de la ilimitada divinidad con los límites de la carne creada»⁵³. El decreto dejaba muy claro que, a menos que se aceptara este punto, el artista caería en la herejía que defiende que la naturaleza divina de Cristo está separada de la humana o en la que sostiene que en Cristo sólo existe una naturaleza⁵⁴.

Tras esta postura se oculta el temor de que el artista pueda en verdad delimitar lo divino (o incluso presentar el aspecto divino en la imagen). La cuestión cristológica se convierte en la cuestión fundamental de las representaciones materiales y plantea explícitamente el problema de la inherencia. Los defensores de las imágenes deben eludir la cuestión de la inherencia de un modo u otro. No obstante, Juan Damasceno, por ejemplo, se extiende prolijamente al respecto cuando rebate el desdén mostrado por Tertuliano ante la forma en que el hombre adultera el material que le ha sido entregado por Dios. Esta extensión del dogma de la Encarnación se combina con la objeción a la crítica de la materialidad en el libro segundo de *Oratio de imaginibus*, logrando así un enunciado lo más explícito posible de la postura atacada en los concilios iconoclastas. Al tiempo que acentúa la importancia del Advenimiento y de la Encarnación de Cristo, también se pronuncia sobre la prohibición del Antiguo Testamento:

Antiguamente, el Dios incorpóreo e ilimitado no era representado en absoluto. Pero ahora que Dios se ha hecho hombre y ha vivido entre nosotros, hago una imagen del Dios que podemos ver. No adoro la materia, sino al creador de la materia, que por mí se convirtió en algo material y se dignó convivir con la materia, que a través de la materia logró mi salvación. No dejaré de adorar [la materia] a través de la cual me ha sido dada la salvación⁵⁵.

No debe sorprendernos, pues, que los críticos de la Reforma no se contentaran con la repetida opinión de que adorar las imágenes no equivalía a adorar simples bloques de madera y de piedra. Más adelante, Juan Damasceno aborda el tema de la materiali-

⁵³ Mansi, 13, cols. 256A y 252A; traducciones inglesas de Mango, 1972, pág. 166.

⁵⁴ El *horos* del Concilio de 754 se conoce, como ocurre tan a menudo, por su refutación en el Concilio de Nicea de 787. El texto se recoge en Mansi, 13, cols. 208ss., pero véase también la excelente discusión de Anastos (1954) acerca de su contenido y su contexto.

⁵⁵ *Oratio I* (en PG, 94, col. 1245A); traducción inglesa de Bryer y Herrin, 1977, pág. 183.

⁵² Juan Damasceno, *Oratio I* (en PG, 94, col. 1248C-D). La traducción inglesa es la excelente versión de Bryer y Herrin, pág. 183 —pero la referencia es incorrecta.

dad de un modo más brusco, pero para ello debe adoptar una cierta noción de consagración y una cierta idea de investidura sagrada:

Todos vemos muy claro que la carne es material. Por tanto, adoro, venero y honro la materia que me ha concedido la salvación. La honro no por ser Dios sino por su carga de gracia y eficacia divina. ¿Acaso la madera de la Cruz no es la más bendita y la más feliz? ¿Acaso el monte venerable, el Calvario, no es material? ¿Acaso la piedra que da vida...? ¿Acaso el papel y la tinta del Evangelio no son materiales? ¿Acaso el cuerpo y la sangre de nuestro Señor no son materiales? Cesemos de venerar y adorar estas cosas o permitamos, según la tradición de la Iglesia, la veneración de imágenes dedicadas al nombre de Dios y de sus amigos los santos, porque ellos se encuentran en la sombra del Espíritu Santo⁵⁶.

De este modo se sortea el problema de saber por qué medios reciben las imágenes su fuerza, su poder, su eficacia solemne y aterradora. Si admitimos la existencia de este problema, caeremos en la idolatría y cuando Juan retoma el tema de la idolatría, se aproxima más que nunca al verdadero secreto de esta fuerza, relacionado con la naturaleza epifánica de la representación. La imagen declara y presenta lo que está ausente, lo escondido y lo incognoscible —pero que acabaremos conociendo. Esta es precisamente la distinción entre la representación por imágenes y el significado referencial conciso y condensado de los símbolos.

Estos preceptos [contra los ídolos] fueron dictados a los judíos dada su inclinación a la idolatría. Nosotros, por el contrario, ya no somos niños. ...¿Cómo describir lo invisible? ¿Cómo dibujar lo inconcebible? ¿Cómo expresar lo ilimitado, lo incommensurable, lo invisible?... Cuando lo invisible se encarna en algo visible es posible elaborar una semblanza con forma visible. Cuando aquel que carece de forma o límites, incommensurable en lo infinito de su propia naturaleza, con existencia divina, adopta la sustancia y dimensión de un sirviente y de un cuerpo de carne y hueso, es posible elaborar su semblanza y mostrársela a todo aquel que desee contemplarla⁵⁷.

La imagen real, aparentemente asible, representa lo inconcebible. Lo que no puede concebirse se refleja —inconcebiblemente— en el cuadro o en la escultura. Pero si todavía existe alguien que dude de la extrapolación de la cuestión cristológica a la posibilidad de representación, el propio Juan disipa estas dudas en el último libro de la *Oratio*:

En segundo lugar, ¿qué finalidad tienen las imágenes? Todas las imágenes declaran e indican algo que se mantiene oculto. Quiero decir que dado que el hombre no tiene conocimiento directo de lo invisible (por estar su alma cubierta por un cuerpo), ni del futuro, ni de cosas separadas y alejadas de él en el espacio, por estar, como de hecho está, limitado en el tiempo y en el espacio, se ha inventado la imagen con el propósito de guiar su conocimiento y manifestar públicamente lo que permanece oculto⁵⁸.

⁵⁶ *Oratio II* (en PG, 94, col. 1300B-C); cfr. *Oratio I* (en PG, 94, col. 1245B-C).

⁵⁷ *Oratio I* (en PG 94, cols. 1237D-1240A), en gran parte según la traducción inglesa de Bryer y Herrin, 1977, págs. 183-84.

⁵⁸ PG, 94, cols. 1337-38, según la traducción inglesa de Mango, 1972, pág. 171.

Al especificar el carácter iconográfico de la imagen (en el sentido que le otorga Peirce), la diferencia entre imagen y prototipo permanece vigente (como Juan declara abiertamente en la sección anterior), pero esta vigencia no va en detrimento del poder que dimana de la revelación de lo desconocido e invisible. ¿Cómo llegamos a captar lo inconcebible, sin tener en cuenta la imagen asible y perceptible? La búsqueda de la finalidad —«en segundo lugar, ¿qué finalidad tienen las imágenes?»—, pregunta— tampoco es analítica por cuanto no toma en consideración todas las consecuencias de representar lo invisible: las consecuencias que nos llevan a percibir el significado a través de la percepción de la inherencia y de la presencia. Pero no nos incumbe a nosotros emitir un juicio anacrónico sobre las interminables discusiones bizantinas en torno a los mismos argumentos, ni siquiera en autores tan escrupulosos como Juan Damasceno. No era su cometido ir más allá de las pruebas cristológicas de la iconografía y pasar a los poderes que se manifiestan cuando se aprehende lo infinito en forma de objeto definido.

VI

Estos complicados textos encierran conclusiones de gran riqueza y argumentos muy densos y, a veces, confusos. Pero no demos por sentado que se trata de problemas «meramente» teológicos sin implicaciones prácticas y totalmente desligados de la acción. En el caso de la destrucción de imágenes perpetrada en los Países Bajos en 1566, todos —desde los aristócratas a los campesinos, pasando por los burgueses— sabían algo de las principales cuestiones teológicas en litigio. Ciertamente se trataba de cuestiones que por algún motivo se habían convertido en lugares comunes. Estaban presentes en los sermones pronunciados en las iglesias y en las arengas de los predicadores de pueblo, en las conversaciones de personas cultas y de aquellas con conocimientos mínimos, e incluso se escuchaban en escalas sociales inferiores (el molinero de Friuli de Carlo Ginzburg dedujo claramente su extraña cosmología de retazos del conocimiento elevado que circulaba por su vecindad)⁵⁹. Pero todo esto apenas nos sorprende, pues a ello equivale precisamente insinuar que en muchos casos las teorías expuestas constituyen teorías cognoscitivas incipientes —o incluso totalmente desarrolladas; o sea, que las teorías son el origen del amor y del miedo que suscitan las imágenes. No se encuentran ligadas a ninguna cultura concreta, salvo incidental o accidentalmente, lo cual no significa que neguemos su componente ideológico.

El amor y el miedo suscitados por las imágenes son sin duda caras de una misma moneda, como demuestran las disquisiciones bizantinas. Todos los argumentos giran en torno a las mismas cuestiones: la condición espiritual superior de la palabra; la necesidad de que las imágenes canalicen el susceptible sentido de la vista, de modo que la mente pueda ascender a lo que, en otras circunstancias, sería incapaz de captar; la conciencia permanente de la posibilidad —y el peligro— de la fusión entre imagen y prototipo, de percibir el prototipo en la imagen y la imagen como prototipo. Es cierto que incluso los defensores de imágenes más resueltos de todos los tiempos saben que este peligro existe. Los textos muestran claramente la amenaza real de la fusión entre ima-

⁵⁹ C. Ginzburg, *Il Formaggio e i Vermi: Il mondo di un mugnaio del cinquecento*, Turin, 1976.

gen y prototipo, pero también ponen de manifiesto las consecuencias de las presentaciones inefables de lo incognoscible e infinito en formas fijas, visuales y cognoscibles. Esto es al mismo tiempo prodigioso y aterrador. Los teólogos siempre se muestran incómodos ante el culto prodigado a imágenes milagrosas, porque tomar conciencia del poder que emana de la fusión puede conducir a la sublimación de amar y adorar las imágenes. A este respecto es inevitable hablar de la inherencia e insistir en que la separación entre signo y significado sólo contribuye a debilitar y marchitar aquello que inspira la devoción de los espectadores (especialmente, como ya hemos visto, de los espectadores sencillos). A ello se debe asimismo que, pese a la defensa tenaz de las imágenes a la que hemos aludido, la liturgia bizantina dedique a las imágenes tan poca atención, mientras las iglesias bizantinas rebosan de ellas.

Se trata de una separación perfectamente real, que se observa no sólo en la iglesia oriental sino también en la occidental, donde las referencias y bendiciones a imágenes es tan escasa en el rito y en los libros de la liturgia latina como abundante el número de imágenes en las iglesias⁶⁰. Observamos la misma separación, expresada de un modo más negativo, en otras muchas culturas, como por ejemplo en el Islam. Los legisladores pueden poner orden, pero las imágenes permanecen, se multiplican y perduran. Recordemos que las prohibiciones (por ejemplo, las islámicas) y la contrariedad (por ejemplo de los teólogos de los siglos VIII y IX) dimanar de grandes teorías y esta imposibilidad intelectual de reconocer la lógica de la mirada y las necesidades que engendra es la que debemos examinar con más detenimiento.

Imaginemos las consecuencias de la fusión. El cuerpo de la imagen pierde su condición de representación, la imagen es el cuerpo propiamente dicho. El siguiente paso es el despertar del deseo, ya sea positivo o negativo. Eso no significa que el prototipo pierda inevitablemente su condición independiente. En muchos casos —si no en la gran mayoría— seguimos siendo conscientes de que la imagen es una representación, pero la iconoclasia dramatiza estas cuestiones. Los iconoclastas contemplan una imagen, que para ellos representa un cuerpo ante el que, por diversas razones, se muestran hostiles; lo perciben como algo viviente o lo tratan como algo viviente; o tal vez piensen —quizá con espanto— que lo que debería estar ausente (o permanecer desconocido) está presente (o es conocido). En cualquier caso, en esto se basa su creencia de que el poder de lo representado se desvanecerá al destruir o mutilar la representación.

Por supuesto, existe una diferencia entre la iconoclasia organizada y orquestada, como la de los Países Bajos en 1566 o la de la Revolución rusa, y los actos individuales, idiosincrásicos o neuróticos. Existe, no obstante, una cierta vinculación entre ambos. ¿Quién puede decir qué sentimientos personales de antipatía se canalizan o legitiman

a través de acciones colectivas o de instigación organizada? Naturalmente en casos de movimientos iconoclastas suelen salir a la palestra motivos políticos o religiosos, mientras que el hombre o la mujer que atenta con un cuchillo o con ácido contra el cuadro de un museo está impulsado por motivos particularmente idiosincrásicos. Pero los extremos del espectro ilustran la necesidad de encontrar un enfoque —o una teoría— de la respuesta que trascienda las limitaciones propias del contexto. Asimismo, idealmente la teoría tendría que prestar atención a las ideologías que determinan sus fronteras.

VII

«El atacante y sus motivos no presentan ningún interés para nosotros; ya que es imposible aplicar criterios normales a la motivación de una persona mentalmente trastornada.» Estas palabras fueron pronunciadas el 14 de septiembre de 1975 por el director de relaciones públicas del Rijksmuseum de Amsterdam, tras el atentado con arma blanca perpetrado contra el cuadro *La ronda de noche* de Rembrandt⁶¹. Era el tercer ataque del siglo contra el cuadro. Aparte del interés psicológico evidente de todos estos casos y aparte de lo confuso de la segunda parte de la declaración⁶², el aspecto más destacable es la vehemencia del aserto. La persona que responde con tanta fuerza ante el cuadro como para atacarlo carece de interés (por lo menos para uno de los responsables del museo). Deducimos que no tiene interés porque se encuentra en los límites de la normalidad. Por este motivo retiramos y suprimimos aquello que no podemos comprender. Una afirmación de este tipo es muy característica y lo que revela es el temor de adentrarnos en profundidades psicopatológicas que preferimos no reconocer —no sólo porque nos asusta el comportamiento de los demás, sino porque conocemos las raíces de este comportamiento por experiencia propia. El entorno de rechazo es inseparable de las fortificaciones represoras con las que pretendemos protegernos contra las emociones enérgicas y contra el comportamiento tumultuoso y confuso que provoca en nosotros la contemplación de una imagen: especialmente si nos atrae o repele con fuerza. En ocasiones estas fortificaciones son tan sólidas que es imposible derribarlas y nos sentimos perfectamente protegidos.

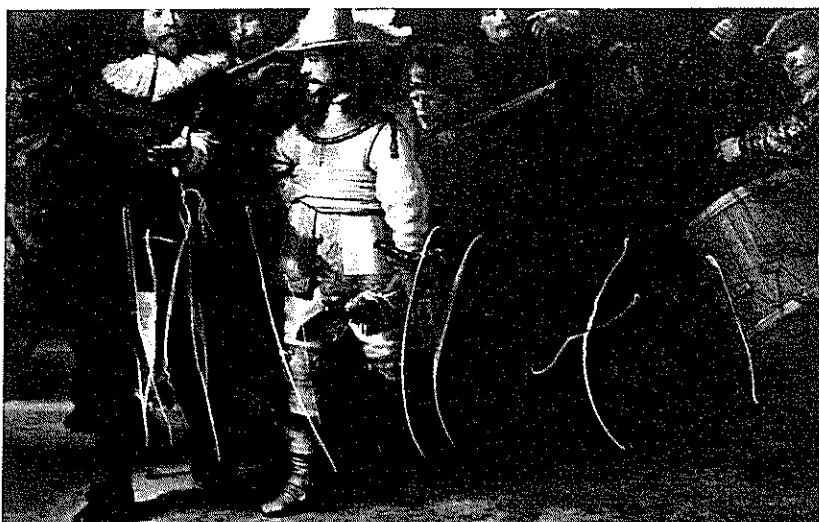
Tomemos algunos ejemplos de actos individuales de iconoclasia del siglo XX⁶³. En 1911 un hombre ataca *La ronda de noche* con una navaja de bolsillo porque (según dice) está descontento con el estado (le han despedido de su puesto de cocinero en la marina). Por ello, cuando una tarde entra en el Rijksmuseum y contempla la posesión más

⁶⁰ El cronista reciente más distinguido acerca del problema de las imágenes en Bizancio (*Von der Fragwürdigkeit der Ikone*, titula Beck de forma significativa su trabajo sobre lo que podríamos traducir como la «incertidumbre de las imágenes») ha tratado de explicar la disyunción entre la escasez de referencias litúrgicas y la abundancia del uso litúrgico de las imágenes a partir de factores como por ejemplo el hesiquismo bizantino. Se trata del misticismo que hace hincapié en la necesidad de aprehender lo incognoscible a través de material convertido en algo resplandeciente. La mirada sensual se inicia como mirada espiritual. El resplandor es necesario porque el objetivo final es la ardiente luz divina de la verdad. Pero aunque sin duda sea muy instructivo, aquí no se trata en absoluto de misticismo. Las relaciones entre representación en forma material (por una parte) y la mirada (por otra) son las que subyacen al misticismo, a la devoción a las imágenes y a la iconoclasia.

⁶¹ Según el *Neue Kronen Zeitung* del 11 de octubre de 1975. Cfr. la respuesta inmediata del conservador del Rijksmuseum, quien después del ataque declaró que «iedereen die de Nachtwacht aanvalt moet gestoord zijn» (*De Volkskrant*, 15 de septiembre de 1975).

⁶² Dado que todos los criterios son normativos ¿qué criterios no se consideran normales? ¿Se deduce de lo dicho que debemos juzgar la conducta anormal según criterios anormales? En cuyo caso, la anomalía se convertirá sin duda alguna en normalidad. Lo anormal sólo parece anormal según los criterios de la normalidad, y así sucesivamente.

⁶³ En muchos de los casos citados aquí sobre museos importantes, me fue dado consultar los archivos correspondientes a los cuadros; pero por lo general he limitado las referencias a lo publicado en la prensa.



180. Rembrandt, *La ronda de noche* (1642), después del acuchillamiento en 1975. Amsterdam, Rijksmuseum.

preciada del Estado —*La ronda de noche*— le invade la ira y atenta contra ella⁶⁴. En 1975 otro hombre ataca *La ronda de noche*, con un cuchillo que ha robado en el restaurante en el que acaba de comer. Los responsables del museo declaran que sus motivos carecen de interés. Los periódicos descubren que ya había actuado de un modo extraño en otras ocasiones (sobre todo el fin de semana anterior en la iglesia) y que había dicho por ahí que muy pronto saldría en primera plana de los diarios y en la televisión. Como en tantos otros casos similares, poco tiempo después es recluido en una institución⁶⁵.

No obstante, al examinar con mayor detenimiento los daños que ocasionó, colegimos que su ataque no fue totalmente irracional (fig. 180). El blanco de los cortes parece deliberado. Es como si sintiera que Banning Cocq, en quien centró la mayoría de las cuchilladas, personificaba el demonio (Cocq va vestido de negro), mientras que Ruytenburgh, vestido de amarillo y dorado, era el ángel⁶⁶. Quizás el hombre estuviera al borde de la locura, pero no había perdido totalmente el control de sí mismo. El elemento deliberado en este tipo de actos, aparentemente espontáneos o vesánicos, merece un poco de atención, ya que aparece con mayor frecuencia de la que creemos.

Pero también cabe resaltar el aspecto mesiánico en las declaraciones del atacante. Cuando la semana anterior había causado un pequeño alboroto en la iglesia, sostenía

⁶⁴ *Het Leven*, 17 de enero de 1911.

⁶⁵ *De Telegraaf* y *Trouw*, 16 de septiembre de 1975; también *Het Parool*, 15 y 16 de septiembre de 1975.

⁶⁶ Freedberg, 1985, págs. 12-13 y notas, y pág. 50, n. 83.

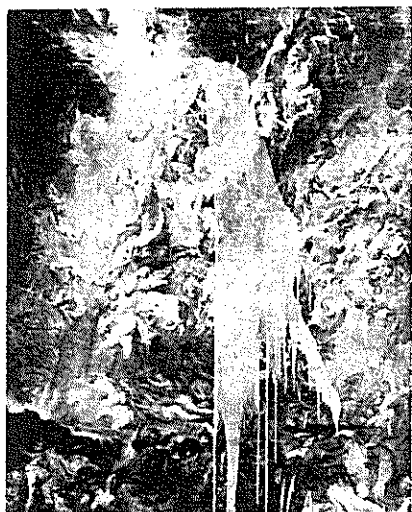
que Jesucristo y Dios le habían ordenado que realizara ese acto y que el Señor le había elegido para que salvara al mundo⁶⁷. El impulso mesiánico está presente en muchos atacantes de imágenes, que proclaman que son la encarnación de Jesucristo, de Nuestro Señor o del Mesías y que su misión es la de salvar al mundo. Así actuó públicamente el hombre que en 1972 rompió con un martillo el brazo y la nariz de la *Piedad* de Miguel Ángel (fig. 181). También voceó frases similares el autor de una serie de panfletos pornográficos que, tras ser detenido por la policía en 1959 por lanzar ácido contra *El Juicio Final* de Rubens (fig. 182), insistió en haber sido víctima de una campaña sistemática contra la publicación de sus obras y que su propósito era instaurar la paz en el mundo y poner fin a todas las guerras⁶⁸. Tal vez la reacción sea delusoria y profundamente patológica, pero cabe detenerse de nuevo y ponderar la importancia del tema del cuadro que atacó. Ante lo poco que sabemos de la biografía del asaltante, no parece accidental que decidiera lanzar ácido contra un cuadro que representa la condena de



181. Miguel Ángel, *Piedad* (1498-99), rota en 1972. Roma, Saint Peters.

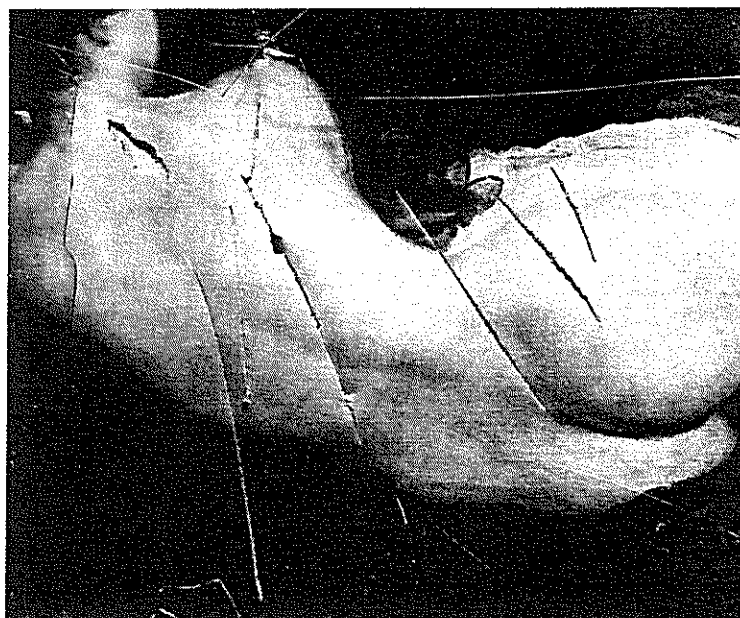
⁶⁷ *De Telegraaf*, 16 de septiembre de 1975, y *Neue Kronen Zeitung*, 11 de octubre de 1975.

⁶⁸ Acerca de todos estos casos, véase Freedberg, 1985, pág. 11.



182. *Izquierda:* Rubens, *El Juicio Final* (h. 1618), dañado con ácido en 1959. Munich, Alte Pinakothek.

183. *Inferior:* Velázquez, *La Venus del Espejo* (h. 1640-48), acuchillado por Mary Richardson en 1914. Londres, National Gallery.



uno de los conjuntos más grandiosos y brillantes de desnudos voluptuosos del arte occidental⁶⁹.

Todos los iconoclastas son perfectamente conscientes de la mayor o menor publicidad que provocará su acto. Conocen el valor financiero, cultural y simbólico de la obra que van a atacar. La obra se ha convertido en objeto de adoración y de fetichismo: el que se exponga en un museo es prueba suficiente, al igual que un cuadro expuesto en una iglesia es una prueba de las formas religiosas (o menos profanas) de adoración, veneración y fetichismo. Además, sobre todo en el siglo xx, cuanto mejor es la obra de arte, mayor difusión tiene su carácter fetichista. Por lo que la destrucción resulta especialmente incomprensible para aquellas personas normales que adoran el arte y los objetos artísticos. Cuando Eratóstrato quemó el templo de Diana en Éfeso, lo hizo concretamente para que su nombre pasara a la posteridad y en efecto ningún intento por borrarlo de la historia ha tenido éxito, ya que siempre hay alguien que acaba filtrándolo⁷⁰. Tanto el hombre que en 1911 atacó *La ronda de noche* como el que en 1977 destruyó con ácido varios cuadros por toda Alemania, declararon que debían destruir lo que otras personas adoraban⁷¹. Como Eratóstrato de nuestros días, ambos hicieron declaraciones grandilocuentes sobre su necesidad de ser famosos, de salir en los periódicos y de ser el Mesías que había llegado para salvar al mundo.

En 1914 una joven sufragista —conocida a partir de entonces como «Mary la navajera»— acuchilló la *Venus del espejo* de Velázquez en la National Gallery de Londres para llamar la atención sobre la causa de las mujeres, en general, y sobre las reivindicaciones de las sufragistas de la prisión de Holloway, en particular (fig. 183). «La mujer más bella representada en un lienzo no era nada comparado con la muerte de una mujer en prisión», declaró en 1952 Mary Richardson en una entrevista, refiriéndose a Emmeline Pankhurst⁷². Estos motivos, por supuesto, constituyen una extensión activista de las ansias egocéntricas de publicidad. Atacar un cuadro famoso puede significar la inmediata notoriedad del asaltante, pero será relegado al olvido antes o después. Por el contrario, la publicidad que merece una causa es más duradera y alcanza una difusión mayor y más rápida cuando se ataca, mutila o incluso se roba una imagen famosa, una que se ha convertido en un objeto totémico. De ahí los numerosos casos en los que se graban, marcan, pintan o inscriben con tiza las siglas de organizaciones políticas en cuadros, esculturas y murales. La publicidad de estos actos es superior a la que alcanzarían si las inscripciones se realizaran en cualquier otra superficie.

Sin embargo, de nuevo, el tema del cuadro atacado por la sufragista parece haber sido elegido con cuidado. No sorprende en absoluto que Mary Richardson evocara ese acto de juventud unos cuarenta años después con estas palabras: «No me gustaba la forma en que los varones la contemplaban durante todo el día»⁷³. Por supuesto que no, y

⁶⁹ *Ibid.*, especialmente notas 33-34 para la historia del atacante.

⁷⁰ Cfr. *inter alia*, Valerio Máximo 8.14.5; Aulo Gelio 20.6.18; Eliano 6.40; Estrabón 14.1.22, así como W. Alzinger en *RE*, sup. 12, sp. 1666, s.v. «Ephesos».

⁷¹ Véase *De Echo*, 17 de enero de 1911, y *Die Welt*, 10 de octubre de 1977, así como Freedberg, 1985, especialmente nota 103.

⁷² Véase la entrevista a Mary Richardson en el *Star* londinense del 22 de febrero de 1952. Cfr. su comentario en el *Times*, 11 de marzo de 1914: «He intentado destruir el cuadro de la mujer más hermosa de la historia de la mitología para protestar contra la destrucción, por parte del Gobierno, de Mrs. Pankhurst, la personalidad más hermosa de la historia moderna».

⁷³ *Star* (Londres), 22 de febrero de 1952.

probablemente lo hicieran de una forma especial. La desaprobación moral se une pues a la motivación política, pero también al temor a la reacción de los sentidos. Esto constituye la base de múltiples ataques perpetrados contra imágenes, desde la terrible mutilación que Luis de Orleáns infligió al *Leda y el cisne* de Correggio hasta la destrucción, en 1987, de carteles colocados en las paradas de autobús de Israel que mostraban trajes de baño muy atrevidos. Cada uno de estos actos tiene, sin duda alguna, sus propias causas o sus propias motivaciones religiosas, pero no puede negarse un paralelismo subyacente, muy lejos de ser artificial. En nuestros días encontramos cada vez con mayor frecuencia ejemplos de este tipo, dada la proliferación de imágenes y lo legítimo y cotidiano de su mutilación.

Pero en el caso de la *Venus del espejo*, la reacción pública sacó a la luz otra serie de consecuencias. El *Times* insistió durante todo el año en la subida que había experimentado el valor del cuadro y la consiguiente caída después del ataque. Añadieron a la lista de cifras conocidas —como el precio de compra del cuadro— otras calculadas por ellos mismos para dar una idea de la disminución del valor. Una caída de esta clase tiene siempre un aspecto conceptual. Lo mismo ocurrió con *La ronda de noche* en 1911. Este tipo de valoración de las supuestas consecuencias financieras se ha convertido en algo muy corriente en la actualidad⁷⁴. Obviamente reducir la posibilidad de fetichismo equivale en gran medida a impugnar su condición de fetiche comercial. Afortunadamente, la magia de los restauradores logra que recupere su valor anterior, aunque no sea íntegramente.

La rúbrica general que engloba todos estos casos es el temor moral ante la reacción de los sentidos. En un extremo está el temor de que se despierte el desecho y en el otro la exasperación ante la vanidad de la representación. Podemos pensar que la escena de una mujer muy engalanada mirándose al espejo no es apta para ser mostrada en público (como opinaba el hombre que rompió un espejo que sostenía una voluptuosa figura de Juno en el jardín del Rijksmuseum)⁷⁵; o que en el arte religioso, el gasto en objetos artísticos constituye una ofensa (por ser frivolidades) cuando hay tantos pobres que necesitan ese dinero. Y así pasamos a considerar los matices de las razones aducidas y de las posibles motivaciones, de las alegaciones ostentosas y del trauma real que, consciente o inconscientemente, sufre la víctima. ¿Quién sabe qué frustraciones, decepciones y resentimientos personales se ocultan detrás de las críticas más corrientes contra las imágenes?; y ¿quién puede fijar hasta qué punto la crítica contra las imágenes, formulada por los más dilectos autores, legitima la expresión espontánea de emociones personales que culminan en un ataque? Nosotros, por supuesto, en caso de que nos veamos impulsados por un sentimiento de hostilidad, recurriremos antes al ataque mediante palabras.

También debemos considerar aquellos casos en los que la decepción personal se convierte en ira contra el éxito de otros. En algunos casos, el artista considera que su obra no ha recibido la acogida que merecía y atenta contra el trabajo de otro artista reconocido o agasajado por la opinión pública, como ocurrió en 1953 con el ataque contra el *Prisionero político desconocido* de Reg Butler, expuesto en la Tate Gallery; o con el in-

⁷⁴ Freedberg, 1985, pág. 24 y notas 80-81, donde cita el *Times* del 11 de marzo de 1914 y el *Het Leven* del 17 de enero de 1911.

⁷⁵ Más información en Freedberg, 1985, pág. 17 y nota 50.



184. Retrato del Presidente Marcos siendo atacado en Manila en 1986.

tento frustrado de un joven diseñador que no pudo contener sus celos y en 1983 trató de quemar en Londres una pila de neumáticos que representaba un submarino, obra subvencionada y expuesta junto al Támesis frente al Royal Festival Hall. Es posible que el diseñador pretendiera además inmolarse (a este respecto, las crónicas fueron más bien confusas y sensacionalistas)⁷⁶.

Este tipo de hostilidad, normal y significativamente, sólo se demuestra con imágenes de artistas con éxito; y una vez más, como ocurría con las imágenes de líderes políticos, nos hallamos frente al sentimiento implícito de que al atacar la imagen se ataca a la persona representada. En el peor de los casos, se cree que una parte de la deshonra de la mutilación o destrucción se transmite a la persona representada. Una de las expresiones más gráficas de este sentimiento es la destrucción de todos los retratos del Presidente Marcos de Filipinas, inmediatamente después de su destitución en febrero de 1986 (fig. 184). La cólera contra el personaje se traduce en cólera contra su fotografía, como si el presidente estuviera presente en ella —del mismo modo que en el im-

⁷⁶ Para estos casos, véase el *Daily Sketch* (Londres) del 16 de marzo de 1953 y el *New York Times* del 16 de marzo de 1953; también el *Times* del 14 de septiembre de 1983.

perio prejustiniano y ya en el bizantino se suponía que el emperador estaba presente en sus imágenes.

En este caso concreto, la fotografía publicada en la prensa sienta las bases cognoscitivas de la respuesta con una claridad fuera de lo común: el presidente del retrato atacado parece mirar directamente al asaltante, como si lo desafiara. No es de extrañar que el iconoclasta transmita una violencia y un odio particulares. Ya no se trata de un retrato, el autoritario presidente está ahí, mira al adversario hostil y siente la fuerza de su odio. Todo esto es también aplicable al extraordinario número de ataques perpetrados recientemente contra retratos de líderes occidentales y saudíes en la República islámica de Irán (cfr. fig. 136).

En 1981, un joven agujereó el retrato de la recién desposada Princesa de Gales, expuesto en la National Portrait Gallery de Londres. En este caso, como ocurre tan a menudo, convergen una serie de factores en las relaciones entre lo público y lo privado, entre lo neurótico y lo menos neurótico. El joven que atentó contra el cuadro parecía perturbado, pero contaba con un motivo político: deseaba atraer la atención a la causa de Irlanda del Norte y en particular de Belfast. Por esa razón atacó la imagen de la Princesa Diana. El joven sabía que el hecho de elegir el retrato de un personaje real (y de uno especialmente popular en ese momento) daría mayor publicidad a su acto. Explicó todo esto en el juicio, subrayando que deseaba que en Londres conocieran su opinión sobre las privaciones sociales de Belfast⁷⁷. Una vez más, la expresión de un sentimiento personal tenía una justificación pública; una vez más un cuadro se convertía en el vehículo de una declaración política, aunque no se pintara ningún mensaje sobre él. El deseo de publicidad, o de cualquier otro tipo, es obvio y ello nos recuerda de nuevo la antigua teoría.

Cuando vemos la imagen de un rey —para utilizar un ejemplo imperialista clásico— reaccionamos, o sentimos la inclinación a reaccionar, como si el rey estuviera presente⁷⁸. Esto no es una mera teoría sino la realidad, y no es de extrañar que todos los teólogos y defensores de las imágenes sean más o menos conscientes de lo fácil que resulta confundir imagen y prototipo. Pero el asunto no es tan claro como parece. Siempre tenemos la posibilidad de retroceder, de controlarnos, de establecer una diferenciación estética y de evitar caer en esta confusión. Vemos un cuadro, un objeto enmarcado, una estatua fría y sin sangre; y ponemos parte de nuestros pensamientos al servicio de la lucha contra la confusión, que consideramos inevitable, entre significado y significativo. Así actuamos, por lo menos, aquellos de nosotros que somos conscientes de estos impulsos y capaces de controlarlos. El joven sabía perfectamente que al atacar la imagen de la Princesa Diana la deshonra repercutiría en ella, que la reacción pública tendría tanto que ver con el hecho de que ella estuviera representada en el cuadro como con el daño ocasionado a un objeto valioso expuesto en un lugar público. Pero sin duda sabía también que no la dañaba personalmente, por lo que su acto podría relegarse a un segundo nivel, aun cuando la publicidad habría sido menor si no

⁷⁷ *Times*, 17 de septiembre de 1981.

⁷⁸ Para una buena serie de ejemplos prácticos judiciales y legislativos acerca de uno de los primeros casos británicos más importantes —el de los retratos de Isabel I—, véase R. Strong, *Portraits of Queen Elizabeth I*, Oxford, 1963, esp. págs. 5-11. Quizá merezca la pena recordar que con frecuencia, especialmente en los siglos xv y xvi al parecer, uno se quitaba el sombrero para saludar los retratos de reyes, reinas y otras personalidades que gozaban de gran autoridad.

hubiera estado dirigido contra una imagen, y por supuesto contra una imagen que no representara un personaje de la familia real. En cualquier caso, nosotros somos los que normalmente nos negamos a reconocer que destruir la representación de un personaje de este calibre equivale a respetar la vida de la persona en detrimento del objeto. A menos, por supuesto, que nos hallemos frente a un caso de impotencia o rabia ante la imposibilidad de acceder a la persona representada —por ejemplo por haber fallecido. Considerar esta postura como la mera justificación de un acto delictivo sería pecar de crueldad e impaciencia, y confirmar nuestra presuntuosa superioridad, autocontrol y amor por el arte.

Por todo ello queda patente que un gran número de ataques contra imágenes —si no la mayoría— se basa de un modo u otro en la atribución de vida a la figura representada o en la suposición correspondiente de que el signo es de hecho el significado, que la imagen es el prototipo, que la deshonra infligida a la imagen —invirtiendo la famosa frase de San Basilio— no sólo se comunica al prototipo, sino que le causa un perjuicio real. El corolario que se impone es que actuamos ante la imagen como si estuviera viva, como si fuera real. Hemos comprobado con frecuencia que este hecho provoca un deseo positivo y un deseo sexual. De ahí la eficacia de los actos de mutilación llevados a cabo por aquellos que desean despojar al cuadro de su energía sexual.

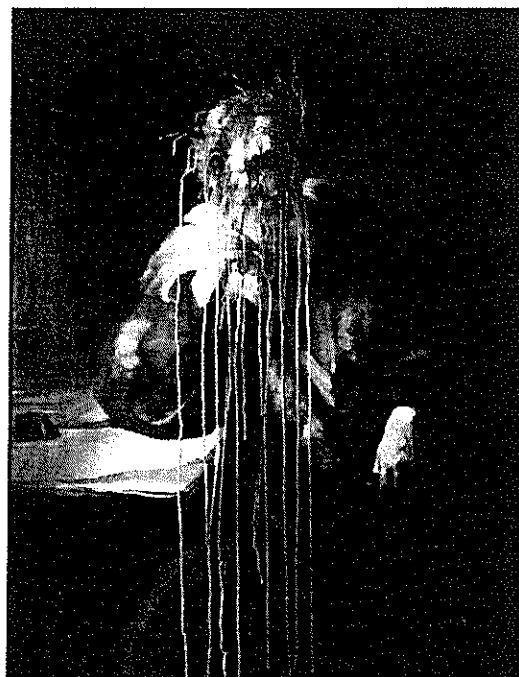
185. Dirk Jacobsz, *El pintor y su mujer* (h. 1550), detalle que muestra los daños antes de la restauración. Toledo, Ohio, Museum of Art, donación de Edward Drummond Libbey.



186. Maestro de Alkmaar, *Políptico de los siete trabajos de misericordia* (1504), detalle del panel de *Caridad*, mostrando los daños antes de la restauración. Amsterdam, Rijksmuseum.



187. Escuela de Rembrandt, *Anciano* (o Tomás Apóstol [?]) (1656), dañado con ácido en 1977. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldesammlung Alte Meister.



Pero de ahí también, la frecuente destrucción de los ojos, que constituyen la indicación más clara y evidente de la vitalidad de la figura representada. Cuanto más vitales son los ojos, más vital es el cuerpo. Eliminemos los ojos y desaparecerán los signos de vida. No es difícil comprender por qué un atacante desconocido arrancó los ojos de un cuadro con una extraordinaria carga vital que representaba a Jacob Cornelis van Oostsanen, a su esposa y a su hijo Dirck Jacobsz —un cuadro que para un espectador actual tendría más presencia de la habitual, para utilizar una metáfora perfectamente adecuada— (fig. 185)⁷⁹. Tampoco es difícil imaginar por qué recibieron ataques similares los ojos de los soldados de la *Matanza de los Santos Inocentes* de Matteo di Giovanni, conservada en Nápoles, o el verdugo del *Martirio de Santiago* de Mantegna en la Capilla Ovetari del Eremitani de Padua. En el primer caso, como ocurrió con el *Auto-retrato* de Durero en Munich al que también le fueron arrancados los ojos, tal vez fuera la viveza de la mirada lo que resultaba alarmante (en el caso de Durero quizá fuera también el sentido de emulación de Cristo que transmite el cuadro). Por el contrario, en el caso de Mantegna y de Matteo di Giovanni, la mutilación constituye un intento de eliminar la vitalidad de los poderes nocivos encarnados en los soldados y el verdugo, centrando el ataque en sus ojos. También este caso se da con mucha frecuencia. Pero ¿qué papel desempeñaron estas motivaciones, aunque sólo se percibieran vagamente, en los iconoclastas? Cuando se abrió la veda de atacar imágenes, a menudo los iconoclastas se limitaban a mutilar los ojos (o los rostros) de las imágenes. Basta con recordar que en el políptico del siglo XVI del Maestro de Alkmaar (fig. 186), víctima probablemente de la segunda oleada de iconoclasia que asoló a los Países Bajos entre 1581 y 1582, se arrancaron salvajemente los ojos, junto con otros elementos, de los dadores de caridad (especialmente ofensivos para los protestantes)⁸⁰. Cabe suponer que esta destrucción pertenece a la categoría de iconoclasia colectiva, pero también debemos apreciar la necesidad de invocar el aspecto idiosincrásico y espontáneo. Todos sentimos que privar a una imagen de sus ojos equivale a negarle directamente la vida.

Si consideramos todos estos casos, entenderemos asimismo mucho mejor nuestra reacción al contemplar una fotografía como la del retrato del Archiduque Alberto pintado por Rubens, prácticamente destrozado en 1977 en Düsseldorf por la acción de un ácido que casi borró totalmente el rostro, o ante el cuadro de Kassel que sufrió un atentado similar (fig. 187); entendemos mucho mejor por qué reaccionamos con más horror ante este tipo de ataque que si se hubiera atacado otra parte del cuerpo⁸¹.

Y así podemos evaluar una cierta convergencia: la idiosincrasia y la neurosis propias de la psicología individual se enmarcan en un movimiento iconoclasta colectivo; el grupo activa y legitima impulsos que normalmente no se manifestarían. Al mismo

⁷⁹ Como se desprende de las fotografías del cuadro mutilado tomadas por William Suhr en 1959, inmediatamente antes de que se iniciaran las labores de restauración y de reparación.

⁸⁰ Véase el excelente artículo sobre la historia y la restauración del altar, escrito por C. J. de Bruyn Kops, «*De Zeven Werken van Barmhartigheid van de Meester van Alkmaar gerestaureerd*», *Bulletin van het Rijksmuseum*, 23 (1975), 203-6.

⁸¹ Acerca de la vitalidad y del poder de los ojos, véase capítulo 4, sección VI; capítulo 5, sección II y capítulo 9, secciones I y III. Acerca de los efectos de la supresión de los ojos, véase en particular capítulo 9, notas 13 y 14. Más detalles sobre la mutilación del cuadro de Rubens (así como de la buena restauración) en U. Peter, «Zur Restaurierung des Rubens-Gemälde "Erzherzog Albrecht van Österreich"», *Maltechnik-Restauro*, 84 (1978), 178-81.

tiempo, debe haber quedado lo suficientemente claro que las explosiones de iconoclasia social generalizada, aunque vienen determinadas sin duda por presiones sociales, políticas y teológicas, se inspiran en los aspectos que aquí hemos abordado sobre las relaciones entre las imágenes y las personas. Existen paralelismos innegables y esenciales entre los actos individuales y los colectivos, pero también los hay entre dos actos individuales distintos. Lo idiosincrásico resulta que no constituye una motivación psicológica, sino que, en términos axiomáticos, las presiones externas idiosincrásicas conducen a la cognición.

No obstante, cuando situamos un acto aparentemente neurótico en el contexto de la continuidad entre actos individuales y colectivos, los ataques efectuados contra el arte abstracto son los más instructivos. Parece más sencillo comprender la tentación de destruir lo figurativo, de atacar algo que parece tener vida y, por ende, puede ser privado de ella, o atacar aquello que simboliza claramente una cosa que nos desagrada y que provoca nuestra cólera. A primera vista esto no sería aplicable a las representaciones indiscutiblemente abstractas. Pero consideremos algunos de los motivos más corrientes: frustración violenta por ser incapaces de encontrar un sentido figurativo en lo no figurativo; rabia ante la temeridad de representar lo abstracto en forma material; el sentimiento de que cualquiera podría haberlo hecho mejor (sobre todo si la obra ha merecido un reconocimiento financiero o público); la noción de que el objeto no es arte; o la convicción (si se trata de un artista) de que nosotros hacemos cosas mejores o más difíciles y que, por consiguiente, merecemos el mismo reconocimiento público. Puede parecer que la decepción del artista que destruye carece de interés, excepto en la forma que adopta esta decepción, tornándose en cólera y hostilidad. Pero todos los casos, aparentemente casuales, idiosincrásicos y espontáneos, muestran indicios de una lógica interna evidente; todos incluyen elementos presentes en las manifestaciones de iconoclasia colectiva.

Basta con pensar en la particular reacción ante la obra *Quién teme al rojo, al amarillo y al azul* de Barnett Newman, contra la que se atentó en Berlín en 1982⁸². Al igual que en el caso de otros ataques perpetrados contra imágenes, existe más determinación de la que cabría esperar. En el ataque del cuadro de Newman, hallamos la respuesta más directa que podemos concebir ante el desafío planteado por el título de la obra. Las personas que atentan contra imágenes pretenden demostrar precisamente que no las temen y, de esta manera, dejan patente el miedo que sienten. No es sencillamente miedo de lo representado, sino del objeto propiamente dicho. No hay necesidad alguna de añadir lo que publicó el *Berliner Zeitung* del 22 de septiembre de ese año a propósito del ataque, bajo el titular «Das hätte jede Lehrling malen können».

Además de confesar su reacción directa ante el título, el estudiante que atacó el cuadro de Barnett Newman también declaró que la obra constituía una perversión de la bandera alemana y que en ella se habían malgastado fondos públicos de forma injustificada. Este último factor se plantea de nuevo en un incidente ocurrido en la ciudad holandesa de Apeldoorn en 1983. En la noche del 1 de septiembre, más de cien habitantes arrancaron de sus pedestales 49 esculturas rectangulares en forma de estela, obra de Evert Strobos. Estas obras, junto con otras 114 que todavía quedaban por instalar, habían sido adquiridas por el ayuntamiento de la ciudad por la cantidad de

180.000 florines. Lo peor no es que se hubiera dilapidado tanto dinero en arte, sino que el arte fuera abstracto. Los periodistas acudieron al acto y tomaron fotografías, mientras la policía local se mantenía al margen, pues consideraba que su intervención podía provocar un recrudecimiento de la violencia⁸³. ¡Qué reconfortante debe de ser destruir una imagen rodeado de compañeros que legitiman nuestro impulso personal y qué alentador contar con la presencia de periodistas y con las fuerzas del orden contemplando la escena en silencio! Un acto similar podría haberse producido en cualquier ciudad holandesa durante el último trimestre de 1966. Buscar los vínculos entre los motivos personales y los actos colectivos, entre un suceso de hoy y otro de ayer, no es precisamente forzar la cuestión, sino que queda plenamente justificado si consideramos el poder del intercambio entre el espectador y el objeto que habla a aquellos que lo contemplan o que contempla a aquellos que le hablan.

Es posible, por supuesto, encontrar motivos sociales y políticos que expliquen todos los actos aquí descritos. Quizá dependan de la psicopatología de cada uno de los protagonistas, a los que normalmente se les atribuye algún tipo de trastorno. Nosotros, por otra parte, no pretendemos vengarnos del estado, destruir lo que altera nuestra libido u obtener publicidad como muchos iconoclastas. Normalmente mantenemos controlados estos malestares y ambiciones, y nuestras pretensiones son mucho más modestas. Como se diría tradicionalmente, cuando sentimos este tipo de impulsos, sublimamos nuestras acciones psicológicas de una forma más provechosa y beneficiosa.

No se trata de negar el trasfondo político, social o psicopatológico de cada uno de estos actos. Tampoco podemos desmentir que muchos iconoclastas sean personas realmente desilusionadas que pretenden llamar la atención sobre su injusto destino, atacando con violencia objetos que son admirados por el resto de la sociedad y que tienen un valor monetario, social o cultural considerable⁸⁴. Sin lugar a dudas, intervienen otros muchos factores psicológicos en los delirios e impulsos ocasionados al percibir un objeto como si se tratara del cuerpo que representa, como si fuera el líder en persona, como si encarnara la riqueza malgastada, como si fuera una creación temeraria. ¿Quién se atrevería a definir estas desilusiones, sentimientos de fracaso o delirios de grandeza? Tratar de desentrañar estos factores sería un cometido presuntuoso, y nada más lejos de mi intención.

Un teórico o cualquier persona concreta quizá muestre su rechazo ante un cuadro o una escultura e incluso la censure o ataque por distraer la atención que merecerían objetos más importantes, por pecar de una vanidad intolerable y ofensiva. Esta objeción podría servir para racionalizar otra motivación totalmente distinta, pero ofrece, sin embargo, una prueba más del temor que inspira la reacción de los sentidos ante

⁸³ Comunicado personal, F. Leeman, Groningen, octubre de 1983; cfr. *NRC Handelsblad*, 2 de septiembre de 1983.

⁸⁴ Esto es totalmente válido en el caso del hombre que, en mayo de 1988, atacó salvajemente con ácido tres cuadros de Durero en la Alte Pinakothek de Munich. En 1977 esa misma persona había lanzado ácido contra cuadros expuestos en Kassel, Hamburgo, Düsseldorf y otras ciudades alemanas. Como venganza contra la resolución judicial por la que se redujo su pensión para compensar una parte del daño que había causado, cometió el segundo acto. Cuando el guardia de seguridad que lo retuvo hasta la llegada de la policía dijo a sus superiores: «Este es el hombre que ha destruido los cuadros», él respondió: «No, yo he destruido tres Dureros».

⁸² Véase la discusión concisa pero valiosa en Gamboni, 1983, págs. 19-20.

una mirada fetichista. Aunque sólo se trate de una racionalización, se traduce —por lo menos— en un reconocimiento teórico de que esto es precisamente lo que ocurre con los cuadros y las esculturas. El marinero que ataca *La ronda de noche* es consciente de la importancia comercial del fetichismo en el valor de las obras de arte y por eso atenta contra la obra más valiosa que conoce. La persona que destroza un cuadro como *El Juicio Final* de Rubens es consciente del fetichismo que convierte al cuadro en una amenaza contra su libido y suprime la posibilidad de fetichismo destruyendo, mutilando o arruinando el cuadro de cualquier otra forma.

Acuchillar un desnudo es otra reacción provocada por el hecho de haber dotado con vida la representación. ¿Qué peligro habría en dejar el cuadro intacto si partimos de la base de que es un objeto sin vida? Si optamos por una respuesta fácil, diremos que lo peligroso es el aspecto sugerente de la representación. Esta contestación no es incorrecta, pero está incompleta. Quizá sea sugerente, pero la imaginación que se recrea es la imaginación que reconstruye y la reconstrucción siempre se remite a la representación y se proyecta sobre ella, de modo que la mente no sólo percibe una imagen mental, sino que tiende a materializarla y a dotarla de vida. Asimismo, sea cual fuere el supuesto componente simbólico de un acto iconoclasta, eludiríamos la realidad de la acción si sólo recurriéramos a nociones simbólicas puras o convencionales.

La Virgen de la *Piedad* de Miguel Ángel es demasiado hermosa y un hombre, llevado por sus impulsos mesiánicos, elimina esas partes que le otorgan belleza y suscitan deseo. La desfigura rompiéndole la nariz (fig. 181), al igual que ocurrió con la imagen de Shirin en la gruta de Tâq-i-Bustân. La imagen no sólo es una amenaza contra los sentidos, sino que es la Madre de Dios, y como tal no debería despertar los instintos de la carne como hacen las demás mujeres. De nuevo estamos frente a esa resistencia a confundir lo profano con lo sagrado, de la que proceden asimismo las frecuentes objeciones ante la confusión de lo cotidiano y lo sagrado. Llegados a este punto es importante acentuar, no sólo el aspecto de los motivos neuróticos englobados bajo el epígrafe de lo racional, sino también su reconocido mesianismo. Este aspecto tiene también sus paralelismos en los motivos mesiánicos y soteriológicos de los movimientos reformadores que purifican sus casas eliminando las representaciones del genuino Mesías incognoscible, que sólo ellos pueden presentar ante el mundo. Su palabra (y a veces sus imágenes) sustituirán a las «falsas» imágenes del verdadero Mesías. La toma de conciencia de la publicidad, que acompaña a la destrucción de un objeto venerado, forma parte a su vez del atractivo social de la iconoclasia y de las motivaciones de los organizadores e instigadores de actos colectivos de iconoclasia.

De este modo, insertamos el acto individual en su contexto social y potenciamos el interés de un acto considerado, por lo general, marginal, y descubrimos la verdad que esconde la acción, aparentemente irracional, del iconoclasta aislado. No es difícil comprender el porqué de nuestro empeño por alejar de nuestro entorno a este tipo de personas ni por evitar las molestias que causan las imágenes, que, a su vez, nos permiten comprender por qué los iconoclastas actúan del modo en que lo hacen. Si captamos *esto* y aceptamos las molestias consiguientes, ya podemos empezar a hablar del poder de las imágenes —aunque tengamos que replantearnos el papel y la posición del arte en nuestras vidas o buscar refugio en la luz que emana de los actos oscuros de aquellos que tachamos de perturbados y a los que atribuimos una confusión incalculablemente superior a la nuestra. Nuestro propósito es descubrir lo calculable.



188. Poussin, *Danza en torno al becerro de oro*, dañado en 1978. Londres, National Gallery.

VIII

El historiador de las culturas visuales no tiene ninguna excusa, pues, para negar el interés de actos encaminados a destruir aquello que es objeto de una veneración y de un respeto generalizados. Este tipo de rechazos son consecuencia de la ignorancia, es decir de la represión —porque en este caso la falta de interés es sinónimo de represión. Si queremos aprender, no podemos limitarnos a desechar esos actos como si fuesen obra de locos, como si careciesen de interés para la gente normal: no sólo iluminan nuestras respuestas sino que representan una cierta continuidad con respecto a ellas. Son múltiples los casos que parecen irreflexivos, pero que a la postre suelen ser deliberados, metódicos o sistemáticos, y en los que la elección del tema no es totalmente accidental.

En 1978 un hombre atacó el cuadro de Poussin *La adoración del becerro de oro* expuesto en la National Gallery de Londres (fig. 178). Tal como muestra la fotografía tomada tras el ataque, centró su acción en la imagen del becerro de oro (fig. 188). Pero nadie parece haber prestado mucha atención a este detalle. No se recogieron datos acerca de su motivación, excepto su propia declaración cuando fue condenado a dos años de prisión: «me divertí hacerlo» (palabras casi idénticas a las pronunciadas por el hombre que el año anterior había lanzado ácido contra veintitrés cuadros en distintos pun-

tos del norte de Alemania)⁸⁵. El psiquiatra que lo examinó diagnosticó esquizofrenia y recomendó que fuera internado. Así se pretendía poner fin a esta historia.

Pero ¿acaso no cabe preguntarse por qué se atacó ese cuadro en lugar de otro, y por qué se optó por ese modo de ataque y no por otro? Como ya hemos visto, este tipo de interrogantes pueden tener respuestas bastante específicas. En esta ocasión es difícil resistir la tentación de evocar las cuestiones planteadas al principio del capítulo. La historia del becerro de oro es uno de los *loci classici* de la veneración idólatra de imágenes. Así se ha considerado, además de uno de los indicios del súbito quebranto de la moral israelita, desde que hombres y mujeres empezaron a preocuparse por la validez y utilización de la iconografía figurativa. Algo de esto pasó por la mente del atacante o, por lo menos, le era conocido aunque fuera de una forma vaga o parcial. ¿Qué razón más convincente podemos aducir para explicar la elección de esta obra y la forma de atacar contra ella? Representa un tema que parece maldito. Se trata de un cuadro hermoso según los cánones modernos, de un cuadro que transmite la sensualidad liberada por el baile, ilustrado en segundo plano, y que pone de manifiesto los placeres de la carne: la carne que socava la importancia de la Palabra, la Palabra verdadera, la Palabra de Dios.

Pero examinemos algunas de las respuestas del público ante la acción. El *Liverpool Daily Post* expresó su desconcierto ante la elección de este cuadro en particular: «No es ofensivo. Se limita a ilustrar la danza de los israelitas en torno al becerro de oro»⁸⁶. Este punto de vista puede calificarse de ingenuo o, por lo menos, muy alejado de la narración bíblica, pero en Londres también cundió la confusión y, en ese caso, la ignorancia alcanzó un punto álgido. Unos días después del incidente, el responsable de relaciones públicas de la National Gallery declaraba lo siguiente: «No se nos ocurre ninguna razón por la que se haya atentado contra este cuadro en concreto. En realidad, se trata de un cuadro de gran belleza»⁸⁷.

Así llegamos al *quid* de la cuestión. Una obra de arte bella no debe o no debería ser causa de tormento y por ello aplacamos, con medidas represivas, todo aquello que pueda trastornarnos. Si es demasiado tormentoso, no merece el privilegio de estar en un museo o no es una obra de arte. Las consecuencias de esta afirmación son enormes y debemos hacerles frente.

En primer lugar, calibremos los índices de represión. En casi todos los periodos iconoclastas en los que se debate la situación de las imágenes, nos llegan los argumentos de los iconoclastas a través de los de sus adversarios, los iconólatras. Los argumentos propios de los iconoclastas son así alterados o denostados, o envueltos en un clamor de sólida desaprobación. Pero algunos de estos argumentos son tan eficaces y vigorosos que es imposible rebatirlos. Una y otra vez, concilios y otros órganos convocados para que defiendan las imágenes, fracasan a la hora de abordar las cuestiones básicas. No logran refutar los argumentos ontológicos de los iconoclastas ni ofrecer argumentos sustantivos a favor de las imágenes. La mayoría de las posturas a favor de las

⁸⁵ *Daily Telegraph*, 20 de junio de 1978; *Sheffield Star*, 19 de junio de 1978 (acerca de la declaración de culpabilidad); cfr. «Die Zerstörung der Gemälde hat mich befriedigt», en el *Abendzeitung* de Múnich del 10 de octubre de 1977.

⁸⁶ *Liverpool Daily Post*, 4 de abril de 1978.

⁸⁷ *Evening Standard*, 3 de abril de 1978.

imágenes adoptan el punto de vista de que las imágenes no son, al fin y al cabo, tan corruptoras, que sólo son nocivas cuando se utilizan mal y que constituyen una ayuda para las gentes sencillas, que son también las que más fácilmente se dejan engañar⁸⁸. Los teólogos y los pensadores iconólatras adoptan posturas endebles; apenas abordan el poder de las imágenes que surge de la inherencia y que les atribuye sus cualidades milagrosas. Cuando las imágenes poseen estos poderes, los teólogos y pensadores se muestran sencillamente desconcertados. Se invoca la magia y la irracionalidad para explicar los problemas de autenticidad e identidad. No constituye, por lo general, sorpresa alguna la frecuente separación entre la teoría y la práctica; por ejemplo, comprobar que las iglesias están llenas de imágenes y que en la liturgia escasean, o encontrar manuscritos ilustrados con numerosísimas imágenes prohibidas por los cánones.

Pero existen otros índices más abiertamente profanos. Quizá los responsables de los museos no deseen hablar de iconoclasia, pero los periódicos se encargan de ello. Tanto la prensa seria como la popular se explayan en detalles⁸⁹. Existe un placer morboso en relatar los aspectos más siniestros de los ataques: el tipo de arma, la cantidad de ácido, el número de cuchilladas. Además las fotografías contribuyen a provocar reacciones de horror (y efectivamente nos sobresalta la imagen de un icono maltrecho). No se muestra reparo alguno en calificar al atacante de loco, violento o con una tendencia anormal al vandalismo. Una de las motivaciones del iconoclasta logra, sin lugar a dudas, materializarse: su deseo de llamar la atención y conseguir publicidad. Los restauradores hacen maravillas para devolver al cuadro su belleza original, y por ende su valor anterior o algo similar a su valor anterior. Los conservadores del museo ocultan los detalles o se niegan a hablar de ellos —porque no desean dar ideas a la gente⁹⁰. Alegan que los actos de personas trastornadas carecen de interés para personas normales como nosotros.

Otros índices que cabría citar son mucho más profundos. El acto iconoclasta se denomina *einmalig*, único, y al atacante se le califica de perturbado y marginal. Nosotros, por el contrario, somos personas sanas; estamos orgullosos de nuestro autocontrol y de nuestro amor por el arte. Como observan los conservadores de museos, entre otros, quizá seamos víctimas de la corrupción si oímos hablar demasiado de iconoclasia. Detrás de esta inquietud yace un miedo visceral ante la posibilidad de que revelar estas cosas pueda sacar a la luz y legitimar eso que permanece oculto en lo más hondo de nosotros mismos. No podemos obligarnos a analizar —ni siquiera a tomar en consideración— las acciones de los que al parecer sufren trastornos mentales; no obstante todos hemos experimentado emociones fuertes, pero indefinibles, en presencia de ob-

⁸⁸ Por este motivo, muchas autoridades creen que justifican las imágenes cuando se limitan a definir y prohibir su uso incorrecto.

⁸⁹ Así, por ejemplo, cuando en julio de 1987 el dibujo de Burlington House de Leonardo da Vinci (National Gallery, Londres) fue atacado con una escopeta (en 1962 ya le habían lanzado una botella de tinta), los periódicos prestaron al hecho una atención intensa y extensa, adjuntando breves resúmenes sobre actos iconoclastas, al igual que en otros casos de ataques similares durante los últimos diez años. Para otros ejemplos del placer que encierra este tipo de reportajes, véase Freedberg, 1985, págs. 24-25 y notas.

⁹⁰ Durante la investigación que realicé acerca de la iconoclasia moderna me topé varias veces con esta disculpa que, en ocasiones, llevaba a los responsables a mostrarse reacios a enseñarme los documentos y los recortes de prensa que me interesaban.

jetos figurativos. Pero en nosotros (según creemos y mantenemos constantemente) esas emociones —de catarsis, ternura, sosiego, dificultad o incluso frustración— se canalizan, aunque no sepamos explicar la razón, por vías seguras y generalmente satisfactorias. También nosotros podemos ser víctimas de malestar y desconcierto ante determinadas imágenes, pero ¿son estos sentimientos, que somos capaces de sublimar y transformar positivamente, similares a los que provocan el comportamiento palmario, violento y, a la postre, perjudicial propio de los destructores de imágenes? Llegados a este punto parece imponerse una respuesta afirmativa, pero insistimos en que no es así, pues nosotros, al fin y al cabo, no destruimos nada. Pero ¿cómo convivimos con esa certeza que negamos?; ¿qué consecuencias tiene la forma de abordar ese paralelismo que no nos resignamos a aceptar?

En primer lugar descartamos a esas personas que, en nuestra opinión, no reaccionan como nosotros: locos, mujeres, niños y gentes menos cultas en general (sobre todo los primitivos e iletrados). Todos ellos son más susceptibles a los encantos viles y fáciles de las imágenes, a sus poderes y a su fuerza de seducción. Ya nos hemos ocupado lo suficiente de personas con trastornos mentales, pero merece la pena recordar lo arraigado de las ideas asociadas a este comportamiento. Sólo las mujeres y las gentes sencillas son seducidas por la belleza barata (colores vulgares, adornos, baratijas y otros aspectos claramente emocionales de las representaciones en general), cosa que no ocurre con los espectadores varones. Además, las mujeres personifican la esencia misma del despertar de los sentidos y, como consecuencia, se desvían de las funciones más elevadas de la mente y dificultan sus esfuerzos de sublimación. Esto es exactamente lo que sucede en el caso de imágenes materiales, especialmente las más escandalosas. Pero no sólo esas: debemos mostrarnos cautelosos también con los placeres seductores de lo ascético y lo austero, de las variedades frías y monótonas del formalismo.

En segundo lugar, como ya lleva implícito este repaso a las categorías hegemónicas, los niños y los campesinos son los que confunden imagen y prototipo o los que son más proclives a hacerlo. Ellos son los que atribuyen a las imágenes poderes exclusivos de los seres vivos. ¿Quiénes son los que emprenden con mayor frecuencia peregrinaciones, los que tienen esa fe en las imágenes que las convierte en milagrosas y les atribuyen actos extraordinarios impropios de su materialidad terrena e inerte, sino las grandes huestes de personas incultas? Estos grupos son los únicos que utilizan las imágenes como si fueran libros y que suelen entretenerse más de lo habitual porque son incapaces de leer o porque confían más en el sentido susceptible de la vista —esa facultad, como hemos visto, que ofrece el canal más directo para llegar a los sentidos más bajos y despertarlos.

Para nosotros, por el contrario, el arte es lo que eleva la mente y lo que percibimos sobre todo por medio del intelecto. Ahí reposan los placeres del arte (o así se supone). Llevamos las mejores obras de arte a los museos; o para expresar la idea con mayor precisión, todo lo que hay en los museos son obras de arte. El arte no es en ningún caso esa imagen que molesta o desconcierta. La imagen que provoca nuestros sentidos, que nos trastorna profundamente, no tiene cabida en un museo: es pornografía, una imagen de culto, una imagen milagrosa, un póster o un anuncio. Las imágenes más eficaces suelen quedar excluidas de los museos y son las más eficaces precisamente por el modo en que despiertan esos sentidos supuestamente viles. Ninguna de estas afirmaciones equivale a negar la posibilidad de que un cuadro expuesto en un museo nos in-

duzca al llanto. Intentamos simplemente destacar que las lágrimas derramadas en un museo tienen causas puramente artísticas y «estéticas». Así transformamos la imagen desconcertante en algo que podemos denominar, con total seguridad, arte.

En estos motivos reside asimismo lo temible del acto iconoclasta. Abren ámbitos de poder y de miedo que presentimos pero no logramos aprehender totalmente. Cuando el iconoclasta reacciona con violencia ante una imagen e intenta, con vehemencia y ostentación, liberarse del poder que ejerce sobre él, empezamos a valorar su potencial —si no lo percibimos en el destello que oculta su aspecto artístico. Pero en los complejos tiempos que vivimos medra la confusión. Admitimos que el arte también puede causar desconcierto y así volvemos al punto de partida. Hemos aprendido a convertir la imagen molesta en algo seguro que podemos denominar arte. Así contradecemos a nuestros padres, para quienes el arte debe ser sedante, agradable y armonioso; y en ningún caso el arte de texturas desagradables, de colores oscuros, de trazos llamativos o descuidados, de pintadas estrafalarias. Para ellos nada de eso es arte, para nosotros sí lo es. Durante este proceso de cambio, narcotizamos la fuerza y los poderes que realmente poseen.

El siguiente paso y la postura lógica de aquellos que deseamos reafirmar nuestra catolicidad, que esperamos mostrarnos extrañados e instaurar la extrañeza en el canon y luego en los museos, que esperamos ver lo desconcertante en los museos y llamarlo arte (porque debemos llamarlo arte), consiste en negar, por imposible, el poder perturbador de la confusión entre imagen y prototipo. De lo contrario, seríamos incapaces de controlar el desconcierto y de enfrentarnos a la amenaza de destrucción. Por todo ello, tratamos de despojar la imagen de cualquier referencia, excepto de la referencia a sus propias señas de identidad. Tratamos de decir que el signo *es* el significado; que las señas no son más que las señas. Desde luego, cuando hablamos de despojar el signo de todas las referencias, aludimos *grasso modo* a las referencias a la naturaleza; y ello nos conduce a la última de las cuestiones de carácter ideológico. ¿Qué implicaciones en términos de clases sociales tiene, primero, la necesidad de reconstruir el mundo en un cuadro o en una escultura y, segundo, las ansias, el deseo y la capacidad de ver el signo simplemente como signo?

Plantear la última parte del interrogante no significa admitir que sea posible. En realidad, desde Guillermo IX de Aquitania, que cantó «Haré un *verso* acerca de absolutamente nada:/ No será acerca de mí mismo ni de ningún otro,/ No será acerca de amor ni de juventud,/ ni de nada de nada;/ Acabo de escribirlo mientras dormía a lomos de mi caballo», hasta Jackson Pollock, cuyo propósito explícito era encontrar un medio de explicar y ordenar la experiencia, huyendo de la semejanza parásita con la naturaleza, hallamos ejemplos de intentos de hacer arte fuera de los cauces normales utilizados para interpretar el mundo exterior⁹¹. Pero estos esfuerzos por negar los tipos de referencias que para los no mediatizados, por lo menos, son persuasivas, evidentes y lógicas, carecen de base democrática: son inevitablemente fruto de una cultura de élite y ensombrecen las fuentes de la evolución de esta complejidad —por muy satisfactorios que sean los resultados. No pretendo sugerir que debamos renunciar a estas

⁹¹ La relación entre los *versos* de Guillermo de Aquitania acerca de nada y la falta aparente de referencias de Jackson Pollock —y las implicaciones elitistas de tales posturas— se estableció por vez primera (según creo) en 1986, en una intervención de T. J. Clark sobre Pollock.

satisfacciones, sino sencillamente señalar de nuevo la locura que constituye considerar una imagen segura por el simple hecho de catalogarla como obra de arte. Lo que hacemos cuando respondemos positivamente (digamos, con entusiasmo) ante los grandes bloques de colores perfectamente separados de Barnett Newman va mucho más allá de un mero placer en el color o en la forma; el iconoclasta —por muy perturbado que esté o sea cual fuere su interés personal en el asunto— reconoce la profunda reordenación de la experiencia, fruto del reconocimiento de que la imagen no es sólo arte. Lo admite, aunque no lo articule. Incluso ahora resultaría presuntuoso y falaz actuar así.

Pero los casos de Pollock y de Newman —entre otros muchos— plantean otro problema. Uno que exige un examen más detenido de algunas de las premisas que ya hemos perfilado. Por ejemplo, en el caso de Pollock, pese a las intenciones declaradas por el pintor, el espectador busca el cuerpo en el cuadro o las formas góticas que sugiere el título; al contemplar, por ejemplo, el cuadro de Barnett Newman titulado *Vir Heroicus Sublimis*, el espectador busca inevitablemente a ese gran hombre y al no hallarlo siente tal frustración que el carácter fetichista de la imagen se apodera de él. Quizá no pueda renunciar a la búsqueda de la figura, pero al no hallarla, reacciona con violencia, sin temor alguno; o se aleja encogiéndose de hombros repitiendo para sí que no es más que arte, que por lo menos en los museos las figuras no se esconden en cuadros abstractos incitando a la posesión.

Tal vez la reconstrucción exija ser delimitada con más precisión en un contexto histórico, social e ideológico, antes de que podamos ver claramente las bases de la cognición. Pero esta empresa requeriría escribir otro libro; en éste debemos mostrarnos esquemáticos. Esta iniciativa, aunque sea provisional, supone un punto de partida en la catalogación de la autorreflexión. Si asumimos, esquemáticamente, que el común de la gente confunde la imagen con el prototipo, mientras que algunas minorías luchan deliberadamente por evitar la inclinación ante las referencias implícitas, ¿cómo explicar el modo en que tratamos de interpretar un cuadro reconstruyendo lo que contiene o queremos que contenga? ¿Es sólo la sociedad burguesa moderna la que actúa así, sólo en ella nos sentimos obligados a explicar la naturaleza en términos de lo que somos capaces de reconocer visualmente, a colonizar la naturaleza desconocida incorporándola directamente al arte que nos rodea? ¿Se basa toda la práctica y la teoría artística de Occidente en la necesidad de conocer así la naturaleza y en la creencia tácita, pero arraigada, de que no hay conocimiento sin posesión (y, por ende, en el caso de la naturaleza, sin lo que podríamos llamar colonización)? Por supuesto, cabe alegar que lo mismo es aplicable a otras culturas, por ejemplo a las relaciones entre la naturaleza y el arte en la cultura china. La cuestión que se plantea entonces no es saber si la necesidad de reconstruir es cognoscitiva, sino más bien por qué se ha convertido en un asunto de tanta importancia en Occidente.

Se ha convertido en un asunto de tanta importancia dado lo inseparable de las posturas del iconoclasta y del iconólatra. Ambos puntos de vista reposan en la posibilidad de reconstruir y de fundir. Ambos se inspiran en el paso de la adoración al temor. Vemos, observamos y creamos ídolos falsos que debemos destruir; vemos, observamos y creamos equivalentes con vida de la existencia del Dios verdadero. Este es el único medio de conocer lo divino y de ascender hasta él. El sentido de la vista es además el camino más directo a los sentidos lábiles, muchísimo más directo que el de las pala-

bras. Pero tanto para los iconólatras como para los iconoclastas, las palabras constituyen caminos menos intrincados —y superiores— para alcanzar lo divino. Para ambos son necesarias las imágenes y admiten su poder y, al hacerlo, sienten la necesidad de controlarlas. Calvino, como es sabido, desaprobaba con violencia el uso que los cristianos viejos hacían de las imágenes: ¿cómo era posible que imágenes materiales encerraran lo inmaterial, lo invisible, lo divino? No quería tener trato alguno con símbolos visuales de lo divino, aparte de la Eucaristía. Crear imágenes materiales del Creador todopoderoso e inasible, cuando ya había imágenes reales a nuestro alrededor (representadas por nuestros semejantes y por la encarnación de Cristo) constituía un acto de idolatría imperdonable. Sólo se podía representar *quorum sint capaces oculi*: aquello que el ojo es capaz [de percibir]⁹². Lo que Calvino pretendía decir con estas palabras era que uno podía pintar todo lo que se podía ver, pero no lo que era imposible ver, aquello invisible ni al Dios oculto. De ahí la gran importancia del realismo; de ahí que sepamos lo que significa realismo (los antiguos argumentos contra el realismo eran simples ofuscaciones; ya no se trata de examinar las convenciones cambiantes del realismo y de la ilusión que son obvias y reconocidas). Si la representación no constituye una infracción contra la ley divina, contra las posibilidades de la naturaleza humana, debe reflejar las cosas de forma que sean reconocibles, y si no podemos vislumbrarlas no es de extrañar que hagamos esfuerzos, aunque sean vanos, por reconstruirlas. Sin reconstrucción no habría Dios alguno, porque la representación reconocible de las cosas que nos rodean nos confirma la presencia de lo que no puede ilustrarse mediante la pintura ni la escultura. Y cuando pintamos lo que no puede ser pintado, impugnamos el derecho exclusivamente divino de insuflar vida a los seres y a las cosas⁹³.

Quizá el humanismo perentorio de E.H. Gombrich le haya llevado a una situación en la que la reconstrucción de representaciones en algo reconocido forma parte de la naturaleza humana y tal vez esta postura ignore las implicaciones ideológicas en las que se inspira. Pero ¿por qué esta violencia en las objeciones, puesto que el propio Gombrich insiste en las sólidas limitaciones contextuales relativas al reconocimiento y a la semejanza? ¿Por qué esta insistencia vigorosa por parte de Nelson Goodman en que la semejanza es simplemente algo inculcado, que el parecido es completamente convencional y simbólico? ¿Por qué esta creencia firme por parte de Pollock de que podía pintar cuadros que carecieran de referencias a la naturaleza o al orden y experiencia de la naturaleza? ¿Por qué este profundo atractivo —por lo menos provisionalmente— de la concepción de Clement Greenberg sobre lo fructífero de la pintura que no busca su tema fuera del mundo de la pintura? Ya lo he expresado implícitamente en este capítulo: por miedo.

Sugerir que la respuesta yace en el feudo del miedo no equivale a aceptar la superioridad de la referencia a la naturaleza, al cuerpo humano ni a la forma orgánica. Lo que implica —y requiere— este punto de vista es prestar especial atención a lo que

⁹² «Restat igitur ut ea sola pingantur ac sculpantur, quorum sint capaces oculi: Dei maiestas, quae oculorum sensu longe superior est, ne indecoris spectris corrumpantur» (Calvino, *Institutio Christianae religionis*, 1.12.6).

⁹³ Pocas sorpresas puede reservar el proyecto de un tratado acerca del poder de las imágenes, obra de un escritor judío, basado en la conciencia de la prohibición de imágenes talladas e instruido en la tradición calvinista, que defendía la posibilidad de representar el mundo que nos rodea, pero no —y en eso estaban de acuerdo ambas doctrinas— al Dios incognoscible.

nos permite distinguir entre el arte y lo que no lo es, y a las ilusiones de las que emana esta distinción. No se trata, por supuesto, de ilusiones si nos limitamos a simples cuestiones de placer personal, pero si lo son si contemplamos la posibilidad de analizar los resultados, el poder y el éxito o fracaso de las imágenes. Porque, por muy relativistas que nos consideremos, de esto es precisamente de lo que estamos hablando.

15

Representación y realidad

En los distintos capítulos de este libro he abordado numerosos temas. El principal nexo de unión entre todos ellos ha sido el poder de las imágenes y nuestros intentos por aceptarlo o rechazarlo. Pero ¿qué conclusiones podemos extraer de todo este vasto material?

Me propuse demostrar en primer lugar que el poder de las imágenes es mucho mayor que el generalmente admitido. Mi primer objetivo era revelar una serie de pruebas, pero también demostrar que las respuestas descritas no podían ser relegadas al pasado o a contextos atrasados o provincianos. Sabía perfectamente que se objetaría que aunque el material tuviera interés histórico, pertenecía al pasado (o a la fantasía). Por ello, mi objetivo adoptó un cierto matiz de polémica. Esperaba que todo aquel que leyera el libro se percatara rápidamente de que muchos de los elementos de las respuestas estaban en plena vigencia y que los lectores podían identificarse con ellos, aunque se mostraran reacios a hacerlo. Además, dado el temperamento propio de nuestro tiempo, decidí extender las pruebas del contexto religioso al ámbito sexual.

Con todo ello deseaba ilustrar que eludimos las pruebas fehacientes de la respuesta porque ese comportamiento nos incomoda y —al igual que ocurría en el pasado— porque tememos la fuerza de las imágenes en nosotros mismos. Pero también preví la objeción de que las respuestas descritas sólo intervenían en el caso de la iconografía barata, y no cuando se trataba del arte elevado y canónico. A este respecto, el componente polémico de mi argumentación adquiría toda su virulencia. Si emprendí la tarea de escribir el presente libro fue precisamente para rebatir esta postura, así como la opinión de que este tipo de respuestas quedan relegadas no sólo al pasado, sino a gentes y a sociedades más primitivas aún. Nuestras complejas disquisiciones artísticas no son mas que una forma de evasión. Nos refugiamos en este ejercicio cuando discutimos, por ejemplo, acerca de las cualidades formales o cuando elaboramos una historia rigurosa de una obra, por miedo a reconciliarnos con nuestras reacciones —o, por lo me-

nos, con una parte importante de ellas. Hemos perdido el contacto con estas reacciones y por eso las reprimimos y evitamos el tipo de pruebas que he aportado —o, si las examinamos, no extraemos todas sus implicaciones.

¿De qué implicaciones se trata? Algunas de las más importantes las encontramos en el hermoso y acerado ensayo de Roland Barthes sobre fotografía, en el que admite que en un principio se propuso hallar la esencia de la fotografía, pero descubrió que sólo podía hablar —que sólo quería hablar— de la respuesta. Tras una serie de alegaciones semióticas sobre las respuestas suscitadas por fotografías, Barthes concluye que para contemplar íntegramente una fotografía le era preciso combinar dos voces: «la voz de lo banal (lo que todo el mundo ve y sabe) y la voz de lo singular (para impregnar lo banal de todo el sentir de una emoción que sólo a mí me pertenece)»¹. Esta postura es precisamente la que he defendido en este libro para explicar la respuesta ante las imágenes. Examinamos las pruebas banales y corrientes, la evidencia que todos conocemos, y la completamos —o diseccionamos— mirando con más detenimiento en nuestro interior. La represión dificulta esta tarea. Pero aunque no podamos librarnos totalmente de la inclinación represiva (pues forma parte integrante de todas las miradas y de toda la excitación que provocan las miradas), por lo menos podemos admitir que existe. En cierto modo, debemos esforzarnos por prescindir de nuestra educación (conscientes de que nunca lo conseguiremos) y sumirnos en el estado «primitivo» y salvaje que propone Barthes: «¿Locura o mansedumbre? La fotografía puede ser ambas cosas, mansa si conserva un realismo relativo, atenuado por hábitos estéticos o empíricos; loca si el realismo es absoluto y, por así decirlo, original... De mí depende: vincular el espectáculo que ofrece al código civilizado de la ilusión perfecta u oponerlo al despertar de la realidad intratable»². Pero un poco antes se mostraba todavía más explícito: «La sociedad se aplica en amansar la Fotografía, atenuar la locura que amenaza con estallar ante los ojos del que la contempla»³.

Estas palabras son duras, pero logran acentuar el principal obstáculo para comprender la respuesta y aprender las lecciones que encierra la historia. Ese obstáculo es nuestra resistencia a considerar la emoción como parte de la cognición, como Nelson Goodman, entre otros, declaró con tanta elocuencia⁴. Esta resistencia está muy arraigada, y sobre todo en el terreno del arte. Siempre tenemos a mano los instrumentos

propios de la gran retórica o siempre estamos dispuestos a aprenderlos. Nosotros, personas cultas, miramos y nos comportamos con naturalidad, nos convertimos en grandes formalistas y negamos las fuentes del poder dentro y fuera de nosotros mismos. También omitimos esos aspectos del sentimiento y de la emoción que normalmente no dimanar de la cognición, sino que se consideran tan refinados y singulares que sólo pueden explicarse con las anécdotas de la historia. Todo esto defendiendo también —pese al rechazo de la historia académica y de gran parte de la teoría estética— en el ámbito de la cognición y de la historia.

Los dos principales medios a disposición de los espectadores modernos para hablar de arte no son válidos en nuestra empresa. Ya me he referido a ambos: el primero es la crítica compleja y el segundo se basa excesivamente en el contexto. Ambos facilitan la evasión y permiten hablar en términos que excluyen necesariamente el desorden que transmite la emoción. El primero suprime totalmente los elementos de la emoción, del apetito y del comportamiento que he esbozado. El segundo admite, en cierta medida, estos aspectos, pero sólo desde un punto de vista histórico. Rechaza de plano nuestra integración en el pasado o —para utilizar una expresión menos sentimental— se niega a aceptar que las lecciones que extraemos de nuestras propias respuestas inspiren nuestra opinión acerca del pasado. Este enfoque sólo es estrictamente histórico en principio, pero este detalle es a menudo desdeñado por los que lo defienden.

La aproximación al arte que se inspira en el contexto original (como en el caso de lo que se denomina crítica inferencial) o en términos críticos propios del contexto⁵, es la adoptada generalmente por aquellos insatisfechos con las estrategias del elevado formalismo, pero también por aquellos que se muestran escépticos ante las posibilidades redentoras del arte (y del gran arte en particular). También defienden esta postura las personas que afirman que apreciamos y estimamos mucho más una obra de arte si la contemplamos «en sus propios términos». El problema de todo esto —tanto de la compleja práctica de la crítica inferencial como de la escuela de los «propios términos»— es que nos resulta imposible purificarnos de nuestro pasado y también de nuestro presente. Hemos visto y aprendido demasiadas cosas; no podemos mirar con los ojos del ayer. La historia no nos ofrece esta posibilidad —y por ello permanece intacta la cuestión de saber si existe otro medio para vislumbrar el poder ahogado en un contexto, en un acontecimiento o en la idiosincrasia.

He observado con frecuencia que también podemos evaluar la respuesta en contextos que no se articulan necesariamente en términos complejos; y que el intento de recuperar dichos contextos puede iluminar a su vez esos tipos de respuesta que no se explican en los términos utilizados por la crítica inferencial. También he hecho hincapié en la dificultad de examinar analíticamente respuestas ante el arte prescindiendo de las respuestas ante otros tipos de iconografía, sobre todo en las culturas visuales. Ciertamente algunos exponentes de las posturas inferencial e histórica coinciden des-

proceso cognoscitivo a menudo afectan a emociones particulares» —y luego pasa a hablar de otra cosa.

⁵ El proceso queda de manifiesto de forma brillante pero irritante en Michael Baxandall, «The Language of Art History», *New Literary History*, 10 (1979), págs. 453-65 y está ilustrado en sus trabajos acerca del Renacimiento italiano (1971, 1972) y en «The Limewood Sculptors of Renaissance Germany» (1980).

¹ Barthes, 1981, pág. 76. En mi opinión, el encanto notable del ensayo de Barthes sólo se ve empañado por dos lapsus: la estetización grotesca de las fotografías de Koen Wessing de escenas de muerte en Nicaragua (págs. 23-24) y la excesiva intelectualización de la diferencia entre el atractivo artificial y el involuntario (pág. 47 al referirse a una fotografía de Bruce Gilden de monjas y reinas disfrazadas en Nueva Orleans e indirectamente a la fotografía de William Klein de unos niños en Little Italy).

² *Ibid.*, pág. 119.

³ *Ibid.*, pág. 117.

⁴ Especialmente Goodman, 1976, págs. 248-51, donde expresa una crítica brillante de la dicotomía dominante entre lo cognoscitivo y lo emotivo «que nos impide de modo muy eficaz ver que en la experiencia estética las emociones funcionan de forma cognoscitiva». Es importante observar que Goodman subraya que «las emociones no son tan autónomas como para permanecer totalmente ajenas a su entorno, pero el uso cognoscitivo tampoco crea emociones nuevas ni dota a las emociones corrientes de aditivo mágico alguno». Y añade: «No fundamento nada especial en la distinción entre emoción y otros elementos del conocimiento, sino que insisto en que la emoción pertenece a esta otra categoría. Lo importante es que las comparaciones, contrastes y organizaciones relativas al

de el punto de vista conceptual, pero en la práctica se evita examinar las respuestas inferiores o correspondientes a la iconografía inferior (conservemos por el momento esta categoría hipostática)⁶. En pocas palabras, limitar la descripción de la respuesta a estas premisas históricas y definir así las «causas» de la respuesta (porque eso es lo que implica la empresa) equivale con frecuencia a limitar la audiencia del arte de un modo ajeno a los hechos históricos. Se trata además de un empobrecimiento de nuestras relaciones con el arte y, en realidad, con todas las imágenes. Esta forma de proceder sólo puede aspirar al estudio de datos deducidos de un enfoque de la historia positivista y mal encaminado; y a ofrecer un relato parcial, a menos que conserve plena conciencia de lo que se omite y se reprime. Me refiero no sólo a lo que no figura en los documentos oficiales y críticos, sino también a todas las suposiciones basadas en categorías de experiencias delimitadas únicamente por los datos históricos. Las investigaciones emprendidas por los que practican este tipo de historia del arte nos ofrecen una historia que no puede revelarnos lo suficiente acerca de la respuesta, porque no engloba las relaciones entre los sentimientos y las sensaciones, por una parte, y el conocimiento, por otra.

La única alternativa consiste en buscar aquello que es, podría ser o sería liberador: para potenciar no sólo el placer sino el análisis y la teoría. La cuestión del placer (o del terror) no se puede desdeñar por no formar parte del esfuerzo histórico, ya que forma parte integrante de él. No es preciso adentrarnos en planteamientos místicos sobre el valor del arte o de las imágenes, ni en propuestas sobre el modo en que las imágenes o el arte mejoran la vida o fomentan los sentimientos. Tampoco se trata sencillamente de una cuestión de placer intelectual procedente de una práctica histórica satisfactoria. Nos hallamos, por el contrario, ante la cuestión de aceptar el reconocimiento y la descripción de sensaciones y emociones como parte de la experiencia de la que se ocupa la historia. Ello no equivale a una recopilación curiosa o divertida de emociones y sensaciones varias, como si se tratara de una colección de anécdotas, ni a la elevación de la anécdota a la condición de prueba, como suele hacerse en la actualidad. Se trata, por el contrario, de reconocer el gran potencial cognoscitivo que surge de las relaciones entre la mirada —la mirada fija— y el objeto material figurativo.

Pero ¿cómo podemos liberarnos y ser capaces de reconocer este potencial en la forma que adopta antes de someterse a los valores, códigos o a cualquier otra cosa oculta bajo el epígrafe del inconsciente colectivo? ¿Cómo podemos alcanzar esta liberación, aceptando nuestra situación en la historia y siendo conscientes de todo nuestro acervo cognoscitivo, sin negar por ello la fuerza de las imágenes? Sería imposible lograrlo totalmente. El proyecto, como ya he dicho, debe transcurrir por dos vertientes: en primer lugar, debemos examinar el aspecto banal de las respuestas ante cualquier imagen y, en segundo lugar, debemos mirar con más detenimiento, hacia adentro.

⁶ Suponemos que el hecho de evitarlas se considera una virtud en las declaraciones notables —y completamente engañosas— de Baxandall según las cuales: «las formas pueden manifestar circunstancias, pero las circunstancias no imponen formas. Esto otorga, precisamente, a las mejores obras de arte su curioso valor de documentos históricos; el artesano superior, y sólo el superior, está organizado de tal modo que puede reflejar dentro de su medio la conciencia individual de un período» (Baxandall, 1980, pág. 164). Cfr. los comentarios de Jane Harrison acerca de Pausanias, citados en el capítulo 2, nota 31.

Ello no implica que aceptemos el formalismo, el historicismo ni el modo en que normalmente pensamos en el canon y sus excepciones.

Todo esto parece conducir a un claro escepticismo por mi parte en lo que al arte elevado se refiere. Pero no es así. Aunque cuando se habla de arte, las tradiciones son tan sólidas que el formalismo nos ofrece un verdadero placer intelectual, también sabemos que es posible que entremos en una galería de arte y nos sintamos conmovidos de un modo que las palabras no logran expresar y que incluso nos conduzca al llanto. Somos conscientes de estas posibilidades, por ejemplo, cuando entramos en un museo y vemos un cuadro extraordinario o una escultura magnífica. Vemos el objeto y sentimos que la historia y la opinión pública han sancionado correctamente su posición canónica: no dudamos en absoluto de su presencia; sentimos íntegramente su aura y su enorme fuerza. La mayoría de las personas que lean este libro reconocerán haber sentido algo similar, aunque reconozcan haber sido víctimas de la puesta en escena o de los trucos del museo (de la misma forma que la exposición de una imagen se manipulaba y sigue manipulándose en muchos altares). El aura de un cuadro o de una escultura en un museo puede alcanzar una fuerza similar a la de su aura original, pese al efecto mitigador de la reproducción y de su alejamiento del contexto original. Con las vallas publicitarias o con la mayoría de imágenes cotidianas no existe esta necesidad de colmar un vacío original⁷. Pero ¿qué nos prohibimos a nosotros mismos en la calle? ¿qué excluimos de los museos? En otras palabras: podemos empezar a exigir un aura determinada siendo conscientes de sus posibilidades (como he tratado de explicar en este libro); y sólo alcanzaremos esta conciencia si admitimos la fuerza —aunque sea para rechazarla y no para someternos a ella.

Pero debemos proceder con mucho cuidado. Cuando digo aura no me refiero a algo vago, místico o no analítico, ni a un cociente misterioso o a un resto de energía contenido en un cuadro o en una escultura. Aura es aquello que libera a la respuesta de las exigencias de la convención. Y aunque sugiero que podemos percibir el poder de las imágenes observando el poderoso efecto de algunas grandes obras de arte, no pretendo insinuar que necesitamos el arte con mayúsculas para lograrlo, ni siquiera recurrir a ningún tipo de catalogación. De nuevo, Nelson Goodman (quien ciertamente no negaría los placeres de la gran estética) se muestra elocuente al respecto: «Las obras de arte no son caballos de carreras y acertar con el ganador no es el objetivo prioritario... Las valoraciones de la excelencia de una obra constituyen una de las ayudas más flacas a la comprensión. Juzgar la excelencia de una obra de arte o la bondad de una persona no es el mejor modo de llegar a conocerla»⁸.

En realidad, el impulso por catalogar se ha convertido en una característica propia del pensamiento occidental sobre arte, y de gran parte del oriental, y transcurre paralelo a la represión —aunque no niego en ningún caso que algunas obras sean, inexplicablemente, más bellas que otras. El problema de la catalogación es que es inseparable de la postura que aboga por una separación radical entre imágenes superiores e inferiores y entre respuestas superiores e inferiores. Seguir fieles a estas separaciones radicales equivale a negar a las emociones, como diría Barthes, el lugar que merecen en nuestro

⁷ Para la noción de «colmar vacíos» («repleteness» en inglés), véase Goodman, 1976, páginas 252-254.

⁸ *Ibid.*, pág. 262.

pensamiento sobre imágenes, ya sean superiores o inferiores, primitivas o modernas. En cierto sentido, pues, el objetivo consiste en democratizar las respuestas.

Las mismas conclusiones pueden extraerse de un recorrido por colecciones etnográficas. Necesitamos la etnografía no para defender una función original, sino para vislumbrar las raíces de la admiración, el espanto, el terror y el deseo —es decir, para entender la verdadera esencia de la función; no de la función histórica sino de la basada en la integración del sentimiento en la cognición. Cuando vemos las poderosas imágenes del arte primitivo en un museo, nos detenemos embargados por el horror y el asombro. Reconocemos que nos perdemos en la generalidad de la respuesta convencional. Pero esto no equivale a decir que el arte que seguimos calificando de primitivo produzca este tipo de efectos: tanto si la figura despellejada pertenece a Ligier Richier como al arte azteca, retrocedemos horrorizados. Se trata sencillamente de que reconocemos estas respuestas con mayor frecuencia y con mayor claridad cuando entramos en esas salas donde las imágenes son claramente distintas y donde las relaciones entre la función y la respuesta parecen, a primera vista, mucho más sencillas que en las tradiciones en las que estamos sumergidos o que nos son más familiares. Además, aunque quizá tengamos todas las razones del mundo para mostrarnos agradecidos por el cobijo adecuado y favorecedor que proporcionan los museos, estas imágenes no podrían demostrar con más eficacia la inutilidad de la categoría artística. Son imágenes integradas en la vida; no son arte. Cuando reaccionamos ante ellas en un museo, sentimos inmediatamente la eficacia de su función. Existen, por supuesto, numerosas imágenes procedentes de culturas primitivas que también se crearon como arte, y contamos con una amplia literatura antropológica que testimonia la riqueza de la terminología artística en una determinada cultura (el ejemplo más famoso es el de los yoruba)⁹. Pero es difícil escapar al hecho de que la función de las obras depende de factores que, en muchos casos, no requieren la noción de arte ni catalogación alguna. No obstante, debemos recordar que para que las imágenes traspasen las fronteras del arte o de la catalogación (en el sentido de que estas nociones son irrelevantes en lo que respecta a su función) o para introducir esta categorización, no es preciso sostener que en su creación no intervinieron criterios artísticos ni que dichos criterios tienen poco que ver en su eficacia. Pero los efectos de grandes proporciones, la carne despellejada, los ojos hundidos o relucientes, la ausencia de boca o cualquier otro tipo de mutilación son factores que encajan difícilmente en la pulcritud de los demás (si existen) criterios «estéticos».

Es cierto que nuestras respuestas ante el «arte primitivo» nos enseñan que no nos preocupamos, o no debemos preocuparnos, por el modo en que respondemos o por lo que nuestra cultura considera una respuesta adecuada, decorosa o convencional. En otras palabras, existen menos probabilidades de que nos sintamos obligados a presentar nuestros respetos a los términos del discurso formalista o historicista cuando se trata de describir una respuesta o un sentimiento; aunque naturalmente siempre habrá algunos que se sentirán obligados a adaptar sus respuestas a un sistema adecuado de crí-

tica. Por una parte, cabría alegar que al negarnos a aplicar los términos que aplicamos al arte occidental al de otras culturas, caemos en una superioridad cultural ciega; por otra parte, se podría pensar que la postura liberal está demasiado reprimida, ya que pretende aplicar términos formalistas válidos a respuestas muy anteriores al sentido encerrado en dichos términos. Ninguna de estas posturas es relevante en este momento. Lo único que sostengo es la necesidad de integrar la experiencia de la realidad en nuestra propia experiencia de la iconografía en general y en el discurso crítico sobre imágenes y arte. Si no actuamos de este modo, caemos en prejuicios categóricos y en una estrechez ideológica que este libro pretende rehuir.

Las lecciones más sólidas proceden algunas veces de nuestras respuestas ante lo que reconocemos como una obra maestra (occidental) y ante lo que denominamos primitivo. En efecto, «primitivo» se utiliza a menudo como sinónimo de poderoso, sólido, eficaz; y es habitual que utilicemos el término «obra maestra» para mostrar nuestra aprobación definitiva de obras no occidentales o no orientales, en un reconocimiento casi explícito del modo en que valoramos el arte primitivo a partir de los cánones occidentales o cánones orientales refinados.

Pero existe una tercera categoría bastante extensa de la que se extraen las lecciones más concluyentes: el arte expuesto en los museos modernos y contemporáneos. En este caso la ironía es obvia, ya que precisamente en torno a esta categoría se han desarrollado los tipos más refinados de crítica formal, así como los vocabularios más complejos. Los representantes democráticos de esta crítica no vacilan en afirmar que no desean tener nada que ver con la generalización de un arte que reconocen esencialmente elitista. Sostienen que debemos admitir que nuestras inquietudes pertenecen a un nivel elevado y no son cotidianas ni corrientes, ni presentan interés exclusivamente para aquellos que en principio no están relacionados con el arte¹⁰. No tiene sentido examinar aquí esta postura, aunque siempre he creído que era especiosa. No pretendo reivindicar ahora la liberalización del buen arte moderno; lo que sí quisiera decir es que una vez más los que lo contemplamos prestamos a nuestra respuesta una atención mayor de la que permitiría la convención. Pues dentro de nuestra propia experiencia del arte moderno, encontramos previsiblemente otras claves de la relación entre la mirada y el objeto figurativo, que normalmente reprimimos y que deseo reintegrar en el discurso iconográfico, en general, y artístico, en particular.

El museo moderno es útil precisamente porque evita que lo figurativo y lo iconográfico nos desconcierte. Y aunque ambas cosas sean desconcertantes, lo son mucho menos que el arte antiguo. Nos impresiona el tamaño o el color, la sensación olfativa o la repugnante textura de la superficie. Puede pensarse que para describir estas cosas es preciso recurrir a los términos de la crítica formalista, pero ello equivaldría a rebajar y debilitar las respuestas. Para que desempeñen el papel que realmente les corresponde, debemos reconocer, una vez más, la importancia de la sensación en el conocimiento. Observamos cantos dentados, agujones, texturas, escamas, y reaccionamos de modos más viscerales que los articulados, por lo general, en la crítica refinada. Pero esto no

⁹ R. F. Thompson, «Yoruba Artistic Criticism», en *The Traditional Artists in African Societies*, ed. W. L. d'Azevedo, Bloomington y Londres, 1973, págs. 19-61, es probablemente el más conocido de los numerosos artículos que tratan de demostrar, en ocasiones con excesiva ingenuidad, el refinamiento estético y crítico de sociedades que conceptualmente no se consideran tan refinadas.

¹⁰ El deseo de Petrarca era muy claro: se refería a un lienzo de Giotto, cuya belleza no entendían los ignorantes, pero ante el cual se mostraban asombrados los *magistri artis* (Baxandall, 1971, pág. 60, con más ejemplos acerca de su postura en pág. 61).

supone exigir una descripción ni una crítica mejores, sino sencillamente invitar a que se amplíen las posibilidades de una buena comprensión de la respuesta.

Ya he sugerido con bastante frecuencia que sólo podemos adentrarnos en la historia de la respuesta si tomamos en consideración el mayor abanico posible de imágenes, admitiendo así la función fundamental de la represión en todo el sentir relacionado con las imágenes y reconociendo las consecuencias de las presiones ideológicas —de las cuales parece posible escapar— por catalogar y clasificar, no sólo como arte, sino como superior e inferior y como lo que pertenece a las facultades más elevadas, por una parte, y aquello que debe quedar excluido porque provoca los sentidos más bajos, por otra. Las respuestas en las que he centrado este libro son precisamente las que suelen dar lugar a otras, a respuestas «estéticas» delicadas, a esas abordadas en la crítica endeble que es formalista o puramente historicista¹¹. No debemos avergonzarnos al ver imágenes que cobran vida, antes bien debemos hablar de ello.

¿Qué conclusión extraemos de todo esto? Un aspecto de lo que he escrito lleva implícita dicha conclusión, pero tal vez ha sido causa de cierto malentendido. Algunos lectores quizá hayan sentido que he concedido excesiva importancia a la búsqueda de la figura y he depositado demasiadas esperanzas en dicha búsqueda; que al haber recurrido tan a menudo a la noción de reconstrucción, he adoptado una visión del arte demasiado figurativa o ilusoria. Espero que las referencias que he hecho, sobre todo, en este último capítulo, a respuestas distintas y más inmediatas disipen este posible malentendido: reconozco toda la importancia de respuestas procedentes en cierto sentido del placer que hallamos en líneas múltiples trazadas al azar, en líneas, volúmenes o grandes superficies monocromas, en su extravagancia, minuciosidad o ausencia. Hago hincapié en el problema de la reconstrucción porque es el aspecto de la respuesta que solemos eliminar reiteradamente. En verdad, si algo ilumina los mecanismos de la supresión es, sin duda, la búsqueda de la figura, de partes del cuerpo, incluso de los *membra disiecta*, de signos de forma biológica. Tal vez no encontremos estos signos, pero entonces debemos contemplar las consecuencias de este fracaso como un aspecto de la respuesta. Ello no equivale a decir que todos reaccionemos ante las formas biológicas de la misma manera; hay que adoptar un tipo de respuesta que podemos reconocer sin demasiado esfuerzo y sugerir que nos mostremos más tranquilos con nuestra tendencia a confundir, o sustituir, las formas visuales con la realidad.

Se impone, pues, una conclusión radical: reconsiderar la insistencia de la teoría artística occidental —y, tal vez, de la filosofía occidental en su conjunto— en la separación drástica entre la realidad del objeto de arte y la realidad propiamente dicha¹². Esto no significa exigir una revisión de las ideas filosóficas y ontológicas, antes bien alegar

¹¹ Aunque debemos admitir que el elaborado formalismo presta, por lo general, un poco más de atención a las respuestas ante la línea, la forma material, el color, la configuración y la laboriosidad, y un poco menos de importancia a la necesidad de aceptación y conocimiento.

¹² Cuando Platón afirma que «hay pocos que ante las imágenes contemplen en ellas lo que realmente expresan» (*Fedro*, 250b), implica que «las cosas llamadas reales son simplemente imágenes de sus formas o ideas reales de verdad» (Ladner, 1953, pág. 6). Aunque esta opinión es especialmente relevante en el contexto que sigue, mi preocupación se limita a las imágenes visuales (y es preciso tenerlo en cuenta para evitar posibles malentendidos). Platón, aquí y especialmente en otras obras anteriores, saca mucho partido de la opinión según la cual el arte es una mala imitación de la naturaleza —que a su vez está por debajo del plano superior de la verdad. Estos puntos de vista, en particular el primero, son los que he tratado de rebatir en el presente libro.

que sólo lograremos entender la respuesta si aceptamos plenamente de qué forma se produce la separación cuando estamos en presencia de una imagen. Pruebas de esto precisamente son las que he pretendido presentar en este libro.

Quizá nuestra inclinación a observar los cuadros y las esculturas de un modo distinto al que adoptamos para contemplar el mundo exterior se consolidó, incluso petrificó, a finales del siglo xvii; aunque tal opinión sería discutible. La teoría ha seguido durante mucho tiempo esta trayectoria y siempre se ha visto impregnada con la valoración del efecto de las representaciones con respecto al efecto de los originales percibidos en el mundo real. Thomas Puttfarken ha observado acertadamente, en su obra sobre Roger de Piles (1635-1709), que uno de los principales problemas de la descripción y de la eficacia visual de las representaciones pictóricas era (para de Piles) «distinguir entre el modo de percibir los cuadros (y el efecto que nos produce) y el modo de percibir y sentirnos afectados por el mundo real que nos rodea»¹³. Este es el problema que sigue obstaculizando nuestro proyecto.

Fue, en resumidas cuentas, Roger de Piles quien sentó las bases de la tan importante distinción moderna entre el orden pictórico artificial y el natural o de imitación,



189. Vincent van Gogh, *Zapatos* (1887). Cambridge, Massachusetts, Fogg Art Museum, Colección de Maurice Wertheim.

¹³ Puttfarken, 1985, pág. ix. Los otros dos problemas, el de «liberar la teoría de la pintura del dominio de la teoría literaria [que] había constituido una constante de la teoría tradicional» y el de «definir el interés visual que despiertan en nosotros los cuadros frente al interés intelectual, moral o religioso que debemos al tema del cuadro» presentan un paralelismo innegable con la discusión expresada en este libro.

que quizás algunos críticos modernos piensen que yo he englobado en uno solo. Listarían en lo cierto si pensarán que he sugerido la conveniencia de combinar ambos órdenes. Si ya no utilizamos la naturaleza (el mundo exterior) y la representación (en tanto que reflejo) como criterios para medir la calidad de la imitación y por consiguiente del efecto, podemos evitar los callejones sin salida, a los que llegó incluso Roger de Piles. La imitación deja de ser un criterio válido para medir la eficacia, aunque sigue siendo un factor de la respuesta. Pero ya no debemos preocuparnos de que «si los objetos representados y sus cualidades no tienen un interés inherente a la pintura, ¿cómo puede eludir la pintura la antigua acusación de interesar únicamente por su proeza imitadora, independientemente de lo que representa?»¹⁴. Ya no debemos preocuparnos por ello, porque carece de importancia, porque el estudioso de la respuesta no plantea la cuestión en estos términos. Lo esencial es saber reaccionar ante el objeto representado carente de interés (si el cuadro es en verdad una representación). La respuesta no depende únicamente del modo en que ha sido pintado ni de la fidelidad de la imitación —como si nuestra reacción ante los zapatos de Van Gogh (fig. 189) sólo dependiera de la calidad de la pincelada o de los extraordinarios accidentes de la superficie del cuero viejo y gastado. La insistencia en que «las condiciones en las que observamos la imagen del mundo, pintada en colores materiales sobre una superficie plana limitada por un marco, son esencialmente distintas de aquellas en las que contemplamos el mundo real», resulta irrelevante, y lo mismo ocurre con la conclusión de que «ello limita la ilusión de la descripción en numerosos aspectos importantes pero también otorga al cuadro esa eficacia concluyente que transmite sólo la pintura»¹⁵. Pero no nos limitemos a la pintura, no olvidemos la escultura.

Nuestro proyecto debe tender, en un principio, a examinar las consecuencias de la fácil separación entre la imagen (delimitada de una forma u otra) y el mundo real que nos rodea. Vislumbrar las consecuencias permite el tipo de análisis histórico descartado por las pruebas, recogidas en tiempos y lugares muy distintos, de la inapelable confusión entre imagen y prototipo. Significa, además, liberar la vista de la necesidad de asignar cuadros, esculturas y otras formas artísticas e iconográficas a contextos, altares y cánones adecuados. Lo que ensombrece nuestra percepción es precisamente esa tendencia a determinar si el objeto es arte y si debería estar en un museo. Pero esta sombra puede disiparse, aunque no es necesario recordar (pese a que nunca se repetirá lo suficiente, como medida de precaución) que muchas imágenes se crean con el convencimiento consciente de esta necesidad y de su fuerza histórica. Así pues, en lugar de examinar las separaciones, ha llegado el momento de considerar la pintura y la escultura como algo más cercano a lo que llamamos realidad y de reintegrar la figuración y la imitación en la realidad (o, mejor dicho, en nuestra experiencia de la realidad). Esto significa que ha llegado el momento de aceptar la posibilidad de que nuestra respuesta ante las imágenes pertenezca a la misma categoría que nuestra respuesta ante la realidad; y que si emprendemos la tarea de evaluar la respuesta, debemos partir precisamente de esta base.

Otra consecuencia de lo dicho es que al hablar de arte deberíamos utilizar con mayor libertad los términos que aplicamos a lo que existe fuera del mundo de las imágenes

nes y del arte —excepto si queremos embarcarnos específicamente en un discurso artificioso o artificial y convertir las nuevas formas en formas críticas, normalmente más endeables que las formas artísticas. Hago esta propuesta porque este discurso será entonces más fiel a nuestra respuesta real o a las bases de dicha respuesta. Con objeto de evitar los malentendidos que pudiera generar este alegato, permitanme señalar que este discurso no debe confundirse con el viejo discurso acerca de las relaciones entre la naturaleza y el arte. No pretendo sugerir que la respuesta deba basarse en la percepción de la representación en tanto que imitación o ilusión, más o menos acertada, de la naturaleza —aunque en ocasiones sea así y aunque este criterio constituyera durante milenios el origen de la respuesta y, al mismo tiempo, determinara el éxito o el fracaso de una obra de arte. No debe sorprendernos, pues, la ansiedad despertada por la emulación de la hermosa y original creación de Dios, de lo verdaderamente divino. Todo lo demás era una imitación (temeraria o presuntuosa) o una mera ilusión, por muy artística y talentosa que fuera. Pero en este libro sólo he abordado el tema de la imitación y de la ilusión incidentalmente.

Por estas razones debemos otorgar a las imágenes toda la importancia que merecen por pertenecer a la realidad y no puramente (como recurso simple y caduco) al ámbito de la representación. Generaciones de teóricos nos han inculcado que lo extraordinario y lo maravilloso de las representaciones no es lo mismo que lo extraordinario y lo maravilloso de la realidad. A este respecto, la representación es exactamente lo contrario de lo que siempre se pensó que era. La representación es algo milagroso porque nos induce erróneamente a pensar que es realista, pero sólo es milagrosa porque es algo distinto de lo que representa. El gran engaño que esconden todas las teorías de la representación que he abordado en esta sección es el siguiente: nos hemos visto forzados a evaluar la respuesta (y el éxito de la creación) a partir de la separación absoluta entre representación y realidad. Pero todo lo que rodea a un cuadro o a una escultura exige que contemplemos los objetos y aquello que representan como una porción de la realidad: sobre esta base se perfilará nuestra respuesta. Reaccionar ante un cuadro o ante una escultura «como si» fueran reales es algo distinto a reaccionar ante la realidad como algo real¹⁶.

Con todo el respeto por lo que los críticos suelen llamar arte representativo, una de las lecciones sobre arte y sobre la creación de imágenes (aplicable a los últimos cincuenta años) es precisamente que hay muchas cosas que no pueden denominarse representativas —por lo menos en ningún sentido útil—; «figurativo» tal vez fuera más apropiado, pero esto queda por ver. El carácter representativo sigue siendo un concepto problemático en lo que respecta a nociones de la teoría visual como «realismo», «realidad» y «naturaleza»; y quizá deberíamos estar tan dispuestos a renunciar a él como lo estamos en el caso de estos otros términos, o a dejar de invocarlo. He expresado implícitamente —y tal vez haya llegado el momento de hacerlo explícitamente— que cuando hablo de integración del arte y de la creación de imágenes en la realidad,

¹⁶ ¿Qué se deduce de todo ello? Que tenemos algún tipo de teoría pictórica de la realidad o nos vemos obligados a renunciar a la condición metafórica y metonímica de la representación. Por lo menos, así resolvemos el antiguo problema, ridículamente sublimado, del modo en que percibimos la naturaleza a través del arte; pero el concepto de representación (pintura, etc.) sigue siendo algo torpe y empujamos a dudar de que sea de alguna utilidad.

¹⁴ *Ibid.*, pág. x.

¹⁵ *Ibid.*

no me refiero únicamente a que reconstruimos o incorporamos el arte a nuestra vida, como podría afirmarse sin paliativos, sencillamente «contemplando como», viendo algo como si fuera otra cosa. Es, por supuesto, viable, proceder a la integración viendo una imagen como un objeto afectivo de colores y formas internas y externas. Esto es lo que nos enseña el arte moderno, al igual que la iconografía primitiva, donde intuimos y sentimos que la eficacia de su función emana directamente de la afectividad de la forma, color, ausencia de boca y de ojos. Pero al defender esta postura no negamos ni debemos negar la importancia fundamental del tema tratado, del realismo que se le atribuye o del éxito de la ilusión depositada en el objeto (como ocurre, en gran medida, con las uvas de Zeuxis; con Hoogstraten, Harnett, Peto; con los *sacri monti*, Kienholz y Duane Hanson).

La carga de la historia reposa en gran parte en la cognición. No podemos renunciar a la historia ni al contexto, ni siquiera cuando reaccionamos guiados por el inminente colapso de ese objeto, de su peso, colores y texturas. Pero mientras no podemos crear hipótesis alguna con lo que precede al contexto, el peligro de un contextualismo estricto y gratuito es que hace caso omiso de las presiones que la historia y el contexto ejercen en el individuo; da por sentada la postura de generalidad que ostensiblemente pretende evitar. Precisamente las posibilidades de esta individualidad previas a su inflexión bajo acción del contexto, son las que he tratado de exponer. Nada queda por identificar salvo la imposibilidad de reconocer el alcance de la represión.

Y al supeditar el discurso sobre imágenes a las opiniones convencionalistas y tolerar únicamente lo que pensamos que todos nuestros semejantes saben y toleran, hemos renunciado a la realidad dura, bruta y dulce de la imagen. Barthes adoraba la realidad de la fotografía porque en ella veía trascender la muerte de su madre. Al contemplarla, no sólo reaparecía sino que volvía a existir. La realidad de la imagen no reside, como quisiéramos creer, en las asociaciones que suscita, antes bien en algo más auténtico, más real e infinitamente más aprehensible y verificable que la asociación. «La fotografía», recordemos que dice Barthes, «no evoca el pasado (no tiene nada proustiano en ella). El efecto que me produce no es el de restaurar lo que ha sido abolido (por acción del tiempo o de la distancia), sino dar fe de que aquello que veo ha existido de verdad». Por muy proustiano que sea un cuadro —y sin duda puede serlo más que una fotografía— las palabras de Barthes al respecto encierran múltiples repercusiones en la iconografía del mundo moderno. A continuación, añade: «Quizá este asombro (producido por la fotografía), esta persistencia desciende hasta la esencia religiosa de la que estoy hecho; nada de eso, pues la fotografía tiene algo que ver con la resurrección: ¿acaso no podemos aplicarle lo que dijeron los bizantinos de la imagen de Cristo plasmada en el paño de la Verónica: no es obra de la mano del hombre, *acheiropoietos*?»¹⁷.

Tanto mejor para la magnífica integridad de la fotografía. Supera la muerte y restaura de forma singular al ser desaparecido. Lo que se ha perdido o está ausente parece de nuevo presente, pero no sabemos por qué. En cuanto tratamos de captar la presencia en su totalidad, no lo logramos o tendemos a domesticarla o destruirla. Vemos la imagen: «Ahí está; está de verdad ahí», exclamamos, como hace Barthes¹⁸. Pero no queda nada en la otra cara del papel, ni siquiera en la madera o en la piedra (a menos

que algún sacerdote se oculte en su interior). «Desgraciadamente», dice Barthes, «por muy esmeradamente que mire, no descubro nada: si amplío la copia sólo consigo ver el grano del papel»¹⁹. Pensamos que podemos huir de las pesadillas hablando de arte, incluso del grano de la superficie, pero las pesadillas vuelven y nos asedian porque no nos hemos enfrentado a la realidad, sino a la ilusión.

Quizá debamos admitir que el poder redentor de las imágenes reside precisamente en esta trascendencia de la muerte forjada por una forma que la mano humana no debería haber sido capaz de lograr, que no *debería* haber logrado. Cabría pensar que todos mis argumentos a favor del poder de las imágenes quedan invalidados por el hecho de la reproducción, por el hecho de que las imágenes se hayan debilitado a medida que se han convertido en algo generalizado, banal e infinitamente sociable²⁰. Pero al mismo tiempo, también ha cambiado el que por mucho que la fotografía se deteriore o se decolore, por mucho que sea víctima de la humedad y de la luz —esos fenómenos implacables de la naturaleza también atacan a las imágenes de bronce y de piedra— la fotografía no es mortal. No es mortal porque es reproductiva y reproducible. Está viva, está presente y es real. Por estas razones, las observaciones de Barthes se aplican no sólo a la fotografía sino a todas aquellas imágenes que conocemos y que podemos llegar a conocer. Primero como resultado del grabado en madera y de la imprenta, luego con el desarrollo de la técnica de grabados, pero por último y definitivamente con la llegada de la fotografía, todas las imágenes son irremediamente reproducibles. ¡Al diablo con esos monumentos de piedra! Ya no los necesitamos. Gracias a la reproducción todas las imágenes se han convertido en realidad y en testigo de lo que son, de lo que han sido y, por ende, de lo que siempre perdurará. Aunque las imágenes que ahora tenemos en nuestras manos desaparezcan o se pierdan, la tecnología de la reproducción se apodera de cualquier realidad y la convierte en un cuadro; y eso lo sabemos al instante. El cuadro es realidad; no es malo, corruptor ni engañoso, ni siquiera una copia poco lograda. No tiene por qué perder su aura, siempre y cuando seamos conscientes de que su poesía o su prosa torpe no se esconde en su distanciamiento de la realidad, sino en la posibilidad de integración de la creatividad descarada del ojo en la receptividad categórica de los sentidos. Una historia de la respuesta que contempla todos estos aspectos ya puede iniciar su fase de reivindicación.

¹⁷ *Ibid.*, pág. 100.

²⁰ Cfr. *ibid.*, págs. 118-19: «Los demás medios de amansar la Fotografía consisten en generalizarla, socializarla, vulgarizarla hasta que deje de referirse a una imagen mediante una relación que la individualiza, confirma su carácter particular, su escándalo, su locura.»

¹⁷ Barthes, 1981, pág. 82.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 99.

Abreviaturas

AB	<i>Art Bulletin.</i>
AA.SS.	<i>Acta Sanctorum</i> , Amberes, 1643ss.
B	A. Bartsch, <i>Le peintre-graveur</i> , 21 vols., Viena, 1802-21.
BM	<i>Burlington Magazine.</i>
COD	Eds. J. Alberigo et al., <i>Conciliorum Oecumenicorum Decreta</i> , 3. ^a ed., Bolonia, 1973.
DA	Eds. C. Daremberg y E. Saglio, <i>Dictionnaire des antiquités grecques et romaines</i> , 5 vols in 10, Paris, 1877-1919.
DACL	Eds. F. Cabrol y H. Leclercq, <i>Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie</i> , 15 vols., Paris, 1907-53.
DOP	<i>Dumbarton Oaks Papers.</i>
DThC	Eds. A. Vacant, E. Mangenot y E. Amman, <i>Dictionnaire de théologie catholique</i> , 15 vols., Paris, 1909-50.
EW A	<i>Encyclopedia of World Art</i> , 15 vols., Nueva York, Toronto, Londres, 1959-68 (<i>Enciclopedia universale dell'arte</i> , Venecia y Roma, 1958).
GCS	<i>Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte</i> Leipzig 1897-1941; Berlín y Leipzig, 1953; Berlín, 1954ss.
Madonna dei Bagni	<i>Gli ex-voto in maiolica della Chiesa della Madonna dei Bagni a Casalina presso Deruta. Le classi Popolari nell'Italia centrale</i> 9, A. Cataloghi e repertori, 8. Florencia, 1983 (Catálogo de una exposición celebrada en Spoleto del 22 de junio al 10 de julio de 1983, con contribuciones de G. Guaitini y T. Seppilli et al.).
Mansi	Ed. J. D. Mansi, <i>Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio</i> , 31 vols., Florencia y Venecia, 1759-98.
Manuale	<i>Manuale selectissimarum... ex diversis ritualibus & auctoribus collectum... Ex Ducali Campidonensi Typographia (Kempten)</i> , 1780.
MGH	<i>Monumenta Germaniae Historica.</i>
PG	Ed. J. P. Migne, <i>Patrologia Graeca</i> , 162 vols., Paris, 1857-66.
PL	Ed. J. Migne, <i>Patrologia Latina</i> , 221 vols., Paris, 1844-64.
RE	Eds. G. Wissowa et al., <i>Pauly's Real Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Neue Bearbeitung</i> , Stuttgart, 1894-1968.
Vasari-Milanesi,	G. Vasari, <i>Le Vite de' più eccellenti pittori ed architettori</i> (1568). Ed. G. Milanesi, 9 vols., Florencia, 1878-85.

Bibliografía

Esta no pretende ser una bibliografía exhaustiva. Intentar proporcionar una así hubiera sido de una extensión impracticable. No he consignado las obras citadas una sola vez en las notas al texto, ni tampoco doy referencia de ninguno de los escritores clásicos de los que me he servido. Las referencias a las ediciones estándar he supuesto que son suficientes. La lista que sigue incorpora únicamente las obras no clásicas, así como algunas que no aparecen citadas en las notas, pero que yo he encontrado especialmente útiles.

- ACKER, W. R. B., 1974, *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, vol. 2, primera parte, Sinica Leidensia 12, Leiden.
- ANASTOS, M. V., 1954, «The Argument for Iconoclasm as presented to the Iconoclastic Council of 754», en *Late Classical and Medieval Studies in Honour of A. M. Friend, Jr.*, págs. 177-88, Princeton.
- ANDREUCCI, A., *Il fiorentino istruito nella Chiesa della Nunziata*, Florencia, 1858.
- APPUHN, H., y HEUSINGER, C. von, 1965, «Der Fund kleiner Andachtsbilder des 13. bis 17. Jahrhunderts im Kloster Wienhausen», *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 4:157-238.
- AUDOLLENT, A., 1904, *Defixionum Tabellae*, París.
- AURENHAMMER, H., 1955, «Marienikone und Marienandachtsbild: Zur Entstehung des halbfigurigen Marienbildes nördlich der Alpen», *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft*, 5:135-57.
- BALDINUCCI, F. [1681] 1845-47, *Notizie dei professori di disegno da Cimabue*, F. Ranalli (ed.), 5 vols., Florencia. Reimpreso en 7 volúmenes con un apéndice, notas críticas y suplementos por P. Barocchi (Florencia, 1974-75).
- BARTHES, R., 1981, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, traducido por R. Howard, Nueva York. Publicada originalmente como *La chambre claire* (París, 1980) (*La cámara lúcida*, Gili, 1982).
- BAUCH, K., 1960, «Imago», en *Beiträge zu Philosophie und Wissenschaft: Wilhelm Szilasi zum 70 Geburtstag*, págs. 9-28, Munich.
- BAUM, P. F., 1919, «The Young Man Betrothed to a Statue», *Publications of the Modern Language Association* 34, 4 (n.s. 27, 4): 523-79.
- BAXANDALL, M., 1971, *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Oxford (edición corregida, 1986).
- 1972, *Painting and Experience in Fifteenth-century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford.
- 1980, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven y Londres.

- BECATTI, G., 1951, *Arte e gusto negli scrittori Latini*, Florencia.
- BECK, H.-G., 1975, *Von der Fragwürdigkeit der Ikone*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte, Heft 7, Munich.
- BEITZ, E., 1924, «Die Quelle der Kruzifixe aus Neumünster zu Würzburg und aus Heinrich», *Der Künstler* 16:722-23.
- BELTING, H., 1981, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin.
- BENJAMIN, W. [1936] 1973, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», en *Illuminations*, págs. 219-53, Londres (*Imaginación y sociedad [Iluminaciones, 1]*, Taurus, 1988).
- 1985, *The Origins of German Tragic Drama*, traducido por J. Osborne, Londres, publicado originalmente como *Ursprung des deutschen Tragenspiels* (Frankfurt, 1963).
- BEVAN, E., 1940, *Holy Images: An Inquiry into Idolatry and Image-Worship in Ancient Paganism and in Christianity*, Londres.
- BIELEFELD, E., 1953-54, «Aphrodite anadonement paratheaia», *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Greifswald*, 3: Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe, 2:107-112.
- BLACKMAN, A. M., 1924, «The Rite of Opening the Mouth in Ancient Egypt and Babylonia», *Journal of Egyptian Archaeology*, 10:47-59.
- BONNER, C., 1950, *Studies in Magical Amulets Chiefly Graeco-Egyptian*, Ann Arbor y Londres.
- BOURDIEU, P., 1979, *La distinction: Critique sociale du jugement*, Paris (*La distinción*, Taurus, 1988).
- BOURDIEU, P., DARBEL, A., y SCHNAPPER, D., 1969, *L'Amour de l'art: Les musées d'art européens et leur public*, 2.ª ed., revisada y ampliada, Paris.
- BRECKENRIDGE, J. D., 1968, *Likeness: A Conceptual History of Ancient Portraiture*, Evanston.
- BROWN, P., 1973, «A Dark-Age Crisis: Aspects of the Iconoclastic Controversy», *English Historical Review* 346:1-34, reimpreso en *Society and the Holy in Late Antiquity*, págs. 251-301 (Londres, 1982).
- 1981, *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*, Chicago.
- BRÜCKNER, W., 1963, «Volkstümliche Denkstrukturen und hochschichtliches Weltbild in Votivwesen: Zur Forschungssituation und Theorie des bildlichen Opferkultes», *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 3-4:186-203.
- 1966, *Bildnis und Brauch: Studien zur Bildfunktion der Effigies*, Berlin.
- BRYER, A., y HERRIN, J., eds., 1977, *Iconoclasm* (Documentos cedidos al Noveno Simposio de Estudios Bizantinos, Universidad de Birmingham, 1975), Birmingham.
- BUDDENSIEG, T., 1965, «Gregory the Great, the Destroyer of Pagan Idols: The History of a Medieval Legend Concerning the Decline of Ancient Art and Literature», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28:44-65.
- CAESARIUS DE HEISTERBACH, 1851, *Dialogus miraculorum*, ed. J. Strange, 2 vols., Colonia, Bonn y Bruselas.
- 1901, *Die Fragmente der Libri VIII miraculorum*, ed. A. Meister, Römisches Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte, Supplementheft 14, Roma.
- 1929, *The Dialogue on Miracles*, traducido por H. von E. Scott y C. C. Swinton Bland, con una introducción de G. G. Coulton, 2 vols., Londres.
- CAMERON, A. y HERRIN, J., eds., 1984, *Constantinople in the Early Eighth Century: The Parastaseis Syntomoi Chronikai*, Columbia Studies in the Classical Tradition, 10, Leiden.
- CHYDENIUS, J., 1960, *The Theory of Medieval Symbolism*, Commentationes humanarum litterarum 27/2, Helsinki.
- CLERC, C., 1915, *Les théories relative au culte des images chez les auteurs grecs du II^e siècle après J.-C.*, Paris.
- COLLIN DE PLANCY, J. A. S., 1821-22, *Dictionnaire critique des reliques et images miraculeuses*, 3 vols., Paris.
- COOK, A. B., 1914-25, *Zeus*, 2 vols. en 4, Cambridge.
- CORMACK, R., 1985, *Writing in Gold: Byzantine Society and Its Icons*, Londres.
- COSTERUS, F., 1588, *De vita et laudibus deiparae Mariae Virginis meditationes quinquaginta*, Ingolstadt (Amberes approbatio de 1587).
- DAVID, J., 1601, *Veridicus Christianus*, Amberes.
- DAVIDSON, R., 1896-1927, *Geschichte von Florenz*, 9 parts., Berlin.
- DE JONGH, E., 1968-69, «Erotica in Vogelperspectief: De Dubbelzinnigheid van een reeks 17de eeuwse Genrevoorstellingen», *Simiolus* 3:22-74.
- DEONNA, W., 1930, «L'Image incomplète ou mutilée», *Revue des Études Anciennes* 32:321-32.
- DIELS, H., 1934-54, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 5.ª, 6.ª y 7.ª eds., edición ampliada por W. Kranz, Berlin.
- DODDS, E. R., 1956, *The Greeks and the Irrational*, Sather Classical Lectures, 25, Berkeley (*Los griegos y lo irracional*, Alianza, 1989).
- DOMINICI, G., 1860, *Regola del governo di cura familiare*, edición y notas de D. Salvi, Florencia.
- DONOHUE, A., 1984, «Xoana», Ph. D. diss., New York University.
- DOBSCHÜTZ, E. de, 1899, *Christusbilder: Untersuchungen zur christlichen Legende*, Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, n.f. 3.18, Leipzig.
- DUCHESNE, E., 1920, *Le Stoglav ou les cent chapitres*, Paris.
- DUMOUTET, E., 1926, *Le désir de voir l'hostie et les origines de la dévotion au saint-sacrement*, Paris.
- EDGERTON, S. Y. Jr., 1979, «A Little-known "Purpose of Art" in the Italian Renaissance», *Art History*, 2:45-61.
- 1985, *Pictures and Punishment: Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*, Ithaca.
- ELLIGER, W., 1934, *Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten*, parte 2: *Zur Entstehung und frühen Entwicklung der altchristlichen Bildkunst*, Leipzig.
- ENGEMANN, J., 1973, «Palästinesische Pilgerampullen im F. J. Dölger Institut in Bonn», *Jahrbuch für Antike und Christentum* 16:5-27.
- FAZZO, V., 1977, *La giustificazione delle immagini religiose*, 1: *La tarda antichità*, Nápoles.
- FORSYTH, I., 1972, *The Throne of Wisdom: Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton.
- FRAZER, J. G., 1913, *The Golden Bough*, parte 1: *The Magic Art and the Evolution of Kings*; parte 2: *Taboo and the Perils of the Soul*, Londres (*La rama dorada*, FCE, 1989).
- ed. y trad., 1898-1913, *Pausanias' Description of Greece*, 6 vols., Londres.
- FREEDBERG, D., 1971, «Johannes Molanus on Provocative Paintings», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34:229-45.
- 1976, «The Problem of Images in Northern Europe and Its Repercussions in the Netherlands», *Hafnia, Copenhagen Papers in the History of Art*, págs. 25-45.
- 1977, «The Structure of Byzantine and European Iconoclasm», en Bryer y Herrin, 1977, págs. 165-177.
- 1978, «A Source for Rubens's Modello of the Assumption and Coronation of the Virgin: A Case Study in the Response to Images», *BM*, 120:432-441.
- 1981, «The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands: Decoration and Devotion», *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 32:115-50.
- 1982, «The Hidden God: Image and Interdiction in the Netherlands in the Sixteenth Century», *Art History* 5:133-53.
- 1983, «Prints and the Status of Images in Flanders», en *Le stampe e la diffusione delle immagini e degli stili*, ed. H. Zerner, págs. 39-54, Atti del 24 Congresso C.I.H.A., 1979, Bologna.
- 1985, *Iconoclasm and Their Motives*, Maarssen.
- 1986, «Art and Iconoclasm, 1525-1580: The Case of the Northern Netherlands», en *Kunst voor de Beeldenstorm: Noordnederlandse Kunst, 1525-1580*, ed. J. P. Filedt Kok, W. Halsema Kubes y W. T. Klock, págs. 39-84, Amsterdam, Rijksmuseum.
- FREUD, S. [1913], 1960, *Totem and Taboo: Some Points of Agreement between the Mental Lives of Savages and Neurotics*, Londres (*Totem y Tabú*, Alianza, 1988).
- GADAMER, H. G., 1975, *Truth and Method*, traducido y editado por G. Barden y J. Cumming, Nueva York (traducido de la edición de 1965 de *Wahrheit und Methode*, publicada originalmente en Tübinga, 1960) (*Verdad y método*, Siguerne, 1988).
- GAMBONI, D., 1983, *Un iconoclasm moderno: Theorie et pratiques contemporaines du vandalisme artistique*, Institut Suisse pour l'histoire de l'art, Annuaire, 1982-83, Lausanne.

- GAUTHIER DE COINCI, 1955-70, *Les miracles de Notre Dame*, editado por V. F. Koenig, 4 vols, Textes Littéraires Français, 64, Ginebra (*Los milagros de Nuestra Señora*, PPU, 1990).
- 1959, *Les Chansons à la Vierge*, editado por Jacques Chailley, Paris.
- 1959b, *C'est d'un moine qui vout retolir a une monne une ymage de Notre Dame que il li avoit aportée de Jherusalem*, editado por P. Jonas, Annales Academiae Scientiarum Fennicae, ser B., t. 113.2, Helsinki.
- GERHARD, T., 1954, «Die Marianischen Gnadenbilder in Bayern: Beobachtungen zur Chronologie und Typologie», en *Kultur und Volk, Beiträge zur Volkskunde aus Österreich, Bayern, und der Schweiz: Festschrift für Gustav Guggis zum 80. Geburtstag*, págs. 93-117, Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde, 5, Viena.
- GERO, S., 1973, «The Libri Carolini and the Image Controversy», *Greek Orthodox Theological Review*, 18:7-34.
- GIESEY, R. E., 1960, *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*, travaux d'Humanisme et Renaissance, 37, Ginebra.
- GILBERT, C., 1980, *Italian Art, 1400-1500*, Sources and Documents in the History of Art. Englewood Cliffs, N. J.
- GOMBRICH, E. H., 1968, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, 3.ª ed., Londres (*La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre psicología de la representación pictórica*, Alianza, 1987).
- 1979, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford (*El sentido del orden*, Gili, 1980).
- 1981, «Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism», en *Image and Code*, ed. W. Steiner, págs. 11-41, Ann Arbor.
- GOMBRICH, R. F., 1966-67, «The Consecration of a Buddhist Image», *Journal of Asian Studies*, 26:23-26.
- 1971, *Precept and Practice: Traditional Buddhism in the Rural Highlands of Ceylon*, Oxford.
- GOODMAN, N., 1976, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, 2.ª ed., Indianapolis (*Los lenguajes del arte*, Seix Barral, 1974).
- GORDON, R. L., 1979, «The Real and the Imaginary: Production and Religion in the Graeco-Roman World», *Art History* 2:5-34.
- GRABAR, A., 1958, *Amapoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*, Paris.
- [1946] 1972, *Martyrium: Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, 2 vols., Paris.
- GRABAR, O., 1977, *The Formation of Islamic Art*, New Haven y Londres (*La formación del arte islámico*, Cátedra, 1988).
- GRÖN, F., 1934, «Über den Ursprung der Bestrafung in Effigie», *Tijdschrift voor Rechtsgeschiedenis / Revue d'Histoire du Droit*, 13:320-81.
- GUGITZ, G., 1950, *Das kleine Andachtsbild in den österreichischen Gnadenstätten in Darstellung, Verbreitung, und Brauchtum*, Viena.
- 1955, *Österreichs Gnadenstätten in Kult und Brauch*, vol. 1, Viena.
- GUMPPENBERG, W., 1659, *Atlas Marianus sive de imaginibus deiparae per orbem Christianum miraculosis*, 2 vols., Ingolstadt.
- GUTMANN, J., ed. 1971, *No Graven Images: Studies in Art and the Hebrew Bible*, Nueva York.
- HANSEN, J., 1901, *Quellen und Untersuchungen zur Geschichte des Hexenwuns und der Hexenverfolgung im Mittelalter*, Bonn.
- HANSMANN, L., y Kriss-Rettenbeck, L., 1966, *Amulett und Talisman: Erscheinungsform und Geschichte*, Munich.
- HOLL, K., 1907, «Der Anteil der Styliten am Aufkommen der Bilderverehrung» en *Philotesia für Paul Kleiner*, págs. 51-66, reimpreso en *Gesammelte Aufsätze zur Kirchengeschichte*, 2: Der Osten, págs. 388-98 (Tubinga, 1928).
- HOPE, C., 1976, «Problems of Interpretation in Titian's Erotic Paintings», en *Tiziano e Venezia: Convegno Internazionale di Studi Venezia 1976*, págs. 111-24, Università degli Studi di Venezia, Vicenza.
- HORN, H. J., 1979, «Lügt die Kunst? Ein Kunsttheoretischer Gedankengang des Augustinus», *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 22:50-60.
- HUBEI, A., 1977, «Die Schöne Maria von Regensburg: Wallfahrten, Gnadenbilder, Ikonographie», en Mai, 1977, págs. 199-237.
- JAMES, M. R., ed. 1924, *The Apocryphal New Testament*, Oxford.
- KELLER, H., 1939, «Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 3:227-356.
- KIECKHEFER, R., 1976, *European Witch Trials: Their Foundations in Popular and Learned Culture, 1300-1500*, Berkeley y Los Angeles.
- KIRK, G. S., y RAVEN, J. E., 1966, *The Presocratic Philosophers*, edición corregida, Cambridge (*Los filósofos presocráticos*, Gredos, 1987).
- KITTREDGE, G. L., 1928, *Witchcraft in Old and New England*, Cambridge, Mass.
- KITZINGER, E., 1954, «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm», *DOP*, 8:83-150.
- 1980, «Christian Imagery: Growth and Impact», en *Age of Spirituality: A Symposium*, ed. K. Weitzmann, págs. 141-63, Nueva York y Princeton.
- 1980b, «A Virgin's Face: Antiquarianism in Twelfth-Century Art», *AB* 62:6-19.
- KNIIPPING, J. B., 1974, *Iconography of the Counter-Reformation in the Netherlands*, 2 vols., Nieuwkoop y Leiden.
- KOCH, H., 1917, *Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen*, Gotinga.
- KÖSTER, K., 1963, «Pilgerzeichen-Studien: Neue Beiträge zur Kenntnis eines mittelalterlichen Massenartikels und seiner Überlieferungsformen», en *Bibliotheca doct: Festgabe für Karl Wehmer*, págs. 77-97, Amsterdam.
- 1984, «Mittelalterlicher Pilgerzeichen», en Kriss-Rettenbeck y Möhler, 1984, páginas 203-25.
- KÖTTING, B., 1950, *Peregrinatio religiosa: Wallfahrten in der Antike und das Pilgerwesen in der alten Kirche*.
- KRETZENBACHER, L., 1977, *Das Verletzte Kultbild: Voraussetzungen, Zeitschichten, und Aussagewandel eines abendländischen Legendentypus*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philologisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte, Heft 1, Munich.
- KRIS, E. y KURZ, O., 1929, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment*, con un prefacio de E. H. Gombrich, New Haven y Londres (*La leyenda del artista*, Cátedra, 1982).
- KRISS-RETTENBECK, L., 1972, *Ex Voto: Zeichen Bild und Abbild im christlichen Votivbrauchtum*, Zurich y Friburgo en Brisgovia.
- KRISS-RETTENBECK, L. y MÖHLER, G., eds. 1984, *Wallfahrt kennt keine Grenzen: Themen zu einer Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums und des Adalbert Stifter Vereins*, Munich y Zurich.
- KRISTELLER, P., 1902, *Andrea Mantegna*, Berlin y Leipzig.
- LABORDE, L. de, 1850, *La Renaissance des arts à la cour de France: Etudes sur le seizième siècle*, Paris.
- LADNER, G. B., 1953, «The Concept of the Image in Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy», *DOP* 7:3-33.
- LANDWEHR, J., 1962, *Dutch Emblem Books: A Bibliography*, Utrecht.
- LANGÉ, S., 1967, *Sacri Monti Piemontesi e Lombardi*, Collana Italiana, 7, Milán.
- LISSING, G. E., 1874, *Laocoön*, traducido por R. Phillimore, Londres (*Laocoonte*, Tecnos, 1989).
- MAI, P., ed. 1977, *850 Jahre Kollegiatstift zu den heiligen Johannes Baptist und Johannes Evangelist in Regensburg, 1127-1977*, documento editado por encargo del Stiftskapital, Munich y Zurich.
- MÄLE, E., 1951, *L'Art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle, et du XVIII^e siècle: Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente*, Paris.
- MANGO, C., 1963, «Antique Statuary and the Byzantine Beholder», *DOP*, 17:53-77.
- MANGO, C., ed. y trad., 1972, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453*, fuentes y documentos en la Historia del Arte, Englewood Cliffs.
- MARÇAIS, G., 1932, «La question des images dans l'art musulman», *Byzantion*, 7:161-83 (*El arte musulmán*, Cátedra, 1985).
- MARROW, J. H., 1979, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance: A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Ars Neerlandica, 1, Kortrijk.

- MASI, G. 1931, «La pittura infamante nella legislazione e nella vita del Comune fiorentino», en *Studi di diritto commerciale in onore di Cesare vivante*, 2:3-33, Roma.
- MAUSS, M., 1972, *A General Theory of Magic*, traducido por R. Brain, Londres.
- MAY, J. M. F., 1950, *Ainas: Its History and Coinage*, 474-341, B. C. Oxford y Londres.
- MEISS, M., 1964, *Painting in Florence and Siena after the Black Death: The Arts, Religion, and Society in the Mid Fourteenth Century*, Nueva York (*La pittura en Florencia y Siena después de la peste negra*, Alianza, 1988).
- MERKELBACK, R., «Gefesselte Götter», *Antaios* 12:549-65.
- METZGER, C., 1981, *Les ampoules à enlèvement du musée du Louvre*, notas y documentos del Musco de Francia, 3, París.
- MEULI, K., 1975, «Die Gefesselte Götter», en *Gesammelte Schriften*, editado por T. Goltz, 2:1035-1197, Basilea-Stuttgart.
- MEYER, A. E., 1923, *Chinese Painting as Reflected in the Thought and Art of Li Lung-Mien*, 1070-1106, Nueva York.
- MIÉLOT, J., 1885, *Miracles de Notre Dame, ... reproduced in facsimile from Douce Manuscript 374*, ed. G. F. Warner, Londres.
- 1928-29, *Miracles de Notre Dame... (Étude concernant trois manuscrits du XV^e siècle ornés de grisailles)*, ed. A. De Laborde, Publicaciones de la Sociedad Francesa de Reproducciones de Museos de Pintura, 12, París.
- MITCHELL, W. J. T., 1986, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago y Londres.
- MOLANUS, J., [1570] 1770, *De historia sanctarum imaginum et picturarum, pro vero earum usu contra abusum libri quatuor*, ed. J. N. Paquot, Lovaina.
- MUNN, N. D., 1973, *Walbiri Iconography: Graphic Representation and Cultural Symbolism in a Central Australian Society*, Ithaca y Londres.
- MUSSAFIA, A., 1896, *Über die von Gantier de Coincy benützte Quellen*, Denkschriften der Kaiserliche Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, 44.1, Abh. 1.
- 1886-98, *Studien zu den mittelalterlichen Marienlegenden*, 1-5, Sitzungsberichte der Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-Historische Klasse, 113 (1886): 917-94; 115 (1888): 5-92; 119 (1889), Abh. 9; 123 (1891), Abh. 7; 139 (1898), Abh. 8.
- [NADAL, J.] NATALIS, H., 1607, *Adnotationes et meditationes in Evangelia... Editio ultima*, Ambers.
- NADAL, S. F. [1954] 1970, *Nupe Religion: Traditional Beliefs and the Influence of Islam in a West African Chiefdom*, Nueva York.
- NERSESSIAN, S. der, 1944-45, «Une apologie des images du septième siècle», *Byzantion*, 17:55-88.
- NICOLAU, M., 1949, *Jerónimo Nadal, S. I. (1507-1580): Sus obras y doctrinas espirituales*, Madrid.
- NILSSON, M. P., 1967, *Geschichte der griechischen Religion*, vol. 1, 2.^a ed., Munich (*Historia de la religión griega*, Gredos, 1970).
- ORTALLI, G., 1979, *Pingatur in palatio: La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Roma.
- OVERBECK, J., 1868, *Die antike Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig.
- PACHT, O., 1961, «The "Avignon Diptych" and Its Eastern Ancestry», en *De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky*, págs. 402-21, Nueva York.
- PASTOR, L. von, 1886-1933, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, 16 vols., en 21, Friburgo en Brisgovia.
- PARET, R., 1960, «Textbelege zum islamischen Bilderverbot», en *Das Werk des Künstlers: Studien zur Ikonographie und Formengeschichte, Hubert Schrade zum 60 Geburtstag*, págs. 36-48, Stuttgart.
- 1968, «Das islamische Bilderverbot und die Schia», en *Festschrift für Werner Caskel zum 70 Geburtstag*, ed. E. Graf, Leiden.
- PHILIPPEN, J., 1968, *De Oude Vlaamse Bedevaartvaantjes: Hun Volkskundige en Cultuurhistorische Betekenis*, Diest.
- POLLITT, J. T., 1965, *The Art of Greece, 1400-1431 B. C.* Fuentes y documentos en la Historia del Arte, Englewood Cliffs, N. J.
- 1974, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*, Yale Publications in the History of Art, 26, New Haven y Londres.

- PROSKE, B. G., 1967, *Juan Martínez Montañés, Sevillian Sculptor*, Nueva York.
- PSEUDO-BONAVENTURE, 1961, *Meditations on the Life of Christ: An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century*, traducido del manuscrito de la Biblioteca Nacional de París (Ital.) por I. Ragusa, completado del latín y editado por I. Ragusa y R. B. Green, Princeton.
- PUTTFARKEN, T., 1985, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven y Londres.
- REFF, T., 1963, «The Meaning of Titian's *Venus of Urbino*», *Phaeton* 21:359-66.
- RICHTER, I. A., 1949, *Paragone: A Comparison of the Arts by Leonardo da Vinci*, Londres.
- RICKERT, H.-G., ed. 1965, *Marienlegenden aus dem Alten Passional*, Altdutsche Textbibliothek, núm. 64, Tübinga.
- RINGBOM, S., 1965, *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Acta Academiae Aboensis, ser. A., Humaniora 31, 2 Åbo.
- 1969, «Devotional Images and Imaginative Devotions: Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety», *Gazette des Beaux-Arts*, ser. 6, 73-159-70.
- ROBERTS, A. y DONALDSON, J., eds. 1868-72, *The Ante-Nicene Christian Library: Translations of the Writings of the Fathers down to A. D. 325*, Edimburgo.
- ROHAULT DE FLEURY, 1878, *La Sainte Vierge*, 2 vols., París.
- ROSENBERG, A., 1975, *Christliche Bildmeditation*, Munich (publicado originalmente como *Die Christliche Bildmeditation*, 1955).
- SCHARF, A., 1974, *Art and Photography*, Harmondsworth.
- SCHLOSSER, J. von, 1910-11, «Geschichte der Porträtdürerei in Wachs», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 29:171-258.
- SCHRADE, H., 1958, *Vor- und frühromanische Malerei: Die karolingische, ottonische, und frühaltische Zeit*, Colonia.
- SETTIS, S., 1981, «Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento», en *Storia d'Italia*, Annali 4: *Intelletuali e potere*, Turin.
- SEYMOUR, C. 1986, *Sculpture in Italy, 1400-1500*, Pelican History of Art, Harmondsworth.
- SKORUPSKI, J., 1976, *Symbol and Theory: A Philosophical Study of Theories of Religion in Social Anthropology*, Cambridge.
- SMITH, S., 1925, «The Babylonian Ritual for the Consecration and Induction of a Divine Statue», *Journal of the Royal Asiatic Society*, págs. 37-60.
- SPAMER, A., 1930, *Das kleine Andachtsbild vom 14. bis zum 20. Jahrhundert*, Munich.
- SPEER, D., 1975, *Rethinking Symbolism*, Cambridge.
- STEINBERG, L., 1983, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Nueva York (*La sexualidad de Cristo*, H. B. Blume, 1989).
- STEINER, P., 1977, *Altmünchener Gnadenstätten: Wallfahrt und Volksfrömmigkeit im Kurfürstlichen München*, Munich y Zurich.
- STIRM, M., 1977, *Die Bilderfrage in der Reformation*, Quellen und Forschungen zur Reformationgeschichte, 45, Gutersloh.
- SUCKALE, R., 1977, «Arma Christi: Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit Mittelalterlicher Andachtsbilder», *Stadel-Jahrbuch* 6:177-208.
- SUCQUET, A., 1630, *Via vitae aeternae: Iconibus illustrata per Boetius a Bolswert*, Editio septima, auctor et castigatio et novissima, Ambers.
- SUMPTON, J., 1975, *Pilgrimage: An Image of Medieval Religion*, Londres.
- TAMBAIAH, S. J., 1984, *The Buddhist Saints of the Forest and the Cult of Amulets: A Study in Charisma, Hagiography, Sectarianism, and Millennial Buddhism*, Cambridge Studies in Social Anthropology, 49, Cambridge.
- TAUBERT, G. y TAUBERT, J., 1969, «Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen: Ein Beitrag zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie», *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 23:79-121.
- Tiziano e Venezia: *Convegno Internazionale di Studi Venezia 1976*, Università degli Studi di Venezia, Venezia.

- TREXLER, R. C., 1972, «Florentine Religious Experience: The Sacred Image», *Studies in the Renaissance* 19:7-41.
- 1980, *Public Life in Renaissance Florence*, Nueva York.
- TURNER, V. y TURNER, E., 1978, *Image and Pilgrimage in Christian Culture: Anthropological Perspectives*, Nueva York.
- VAN DER LINDEN, R., 1958, *Bedevaartvaantjes in Oost-Vlaanderen: Bijdragen tot de Studie van de Legenden, de Ikonografie, de Volksgebruiken*, Ledeberg y Gantes.
- VAN HEURCK, E. H., 1922, *Les drapelets de pèlerinage en Belgique et dans les pays voisins: Contribution à l'iconographie et l'histoire des pèlerinages*, Amberes.
- VINCENT OF BEAUVAIS, 1624, *Bibliotheca mundi seu speculi maioris*, 4: *Speculum historiale*, Douai.
- Wallfahrt kennt keine Grenzen*, 1984, catálogo de una exposición celebrada en el Bayerisches Nationalmuseum, Munich, ver también Kriss-Rettenbeck y Möhler, 1984.
- WARBURG, A., 1932, *Gesammelte Schriften*, 2 vols., Leipzig y Berlin.
- WARNER, M., 1976, *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, Londres.
- WARNKE, M., ed. 1973, *Bildersturm: Die Zerstörung des Kunstwerkes*, Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft, 1, Munich.
- WETHEY, H. E., 1969-75, *The Paintings of Titian*, 3 vols., Londres y Nueva York.
- WEYNANTS-RONDAY, M., 1936, *Les statues vivantes: Introduction à l'étude des statues égyptiennes*, Bruselas.
- WINZINGER, F., 1975, *Albrecht Altdorfer—die Gemälde, Gesamtausgabe*, Munich y Zurich.
- WÜNSCH, R., 1998, *Sethianische Verfluchungstafeln aus Rom*, Leipzig.
- 1902, «Ein antike Rachepuppe», *Philologus* 61:26-31.
- YOUNG, K., 1933, *The Drama of the Medieval Church*, 2 vols., Oxford.

