

El cuerpo y la religiosidad medieval. La estatua y el amor físico en la Plena Edad Media¹

CRISTINA JULAR PÉREZ-ALFARO
Dpto. Historia Medieval
CEH-CSIC. Madrid

*Al Dr. Ricardo Olmos
y a J. B. Llinares*

En la civilización medieval los elementos que tienen que ver con lo material y los que tienen que ver con el espíritu están indisolublemente unidos. En términos de pregunta, el interrogante sería pertinente para cualquier período histórico pero, qué duda cabe, si hay un mundo de representación en el que asumimos con carácter de generalidad que «lo religioso» interactúa sobre toda conducta humana, en las sociedades occidentales que nos son próximas, éste es el correspondiente al período medieval. Actitudes religiosas y expresiones artísticas comparten un mismo fondo de comportamiento, en mayor o menor grado condicionado. La barrera entre lo privado y lo público es difícil de trazar en lo medieval. La norma y la evasión al comportamiento normativo es un terreno resbaladizo para el investigador de este largo período. Como historiadores nos ciframos en los escritos, en la traducción e interpretación de las

¹ La autora desea hacer expreso varios agradecimientos. Al Dpto. de Antropología de España y América del Instituto de Filología del CSIC por su invitación a este curso, planteado como plataforma de debate entre especialistas de diversas disciplinas y con declarada finalidad docente, elementos que me parecen importantes dentro de los contenidos que pueden aplicarse a nuestra tarea de investigación habitual. Al Dr. Antonio Cea organizador de este *XVIII Curso de Etnología Española «Julio Caro Baroja»*, con el que he podido compartir momentos de intercambio y de discusión apasionantes y del que he conocido que «una gran generosidad en la disponibilidad personal» no «es ajena a un científico». La Dra. Isabel Beceiro se ha unido a esta práctica con importantes contribuciones críticas. Finalmente, deseo dedicar estas líneas al Dr. Ricardo Olmos, con el que tuve oportunidad de colaborar durante varios meses en el proyecto de investigación que dirigía; de él partieron tema y anécdotas. Y a Joan B. Llinares por animarme a que, como el *Magister Gregorius*, yo también sucumbiera a la seducción por la imagen medieval.

«pruebas». Y los textos que se nos ofrecen proporcionan siempre elementos complejos, generalmente discursos dogmáticos, en ocasiones situaciones particulares. Decir que, para el análisis de la época medieval, el planteamiento de las élites intelectuales, eclesiásticas o laicas, próximas al poder, masculinas y no femeninas, es el accesible al historiador supone una obviedad; que es la Iglesia la que detenta el monopolio de la escritura y, por lo tanto, la posibilidad de la transmisión de conocimiento y de la forja de la educación, son también afirmaciones asumibles. Ahora bien, es también labor del intérprete del pasado la lectura entre líneas, la presentación de una memoria que no sólo se conforma desde las normas convencionales. El tema que he elegido tiene que ver con este límite, difuso y difícil, entre lo asumido y lo asumible, entre la ruptura o no de la norma, entre la apreciación de lo individual y lo colectivo, entre la fantasía y la realidad. En este artículo, breve para lo que el tema en sí puede proporcionar, intento hacer preguntas en voz alta a dos tipos de fenómenos: uno tiene que ver con la iconografía y su contextualización histórica, otro con aquella parte del mundo iconográfico que tiene una vida abierta más allá del discurso histórico e historicista. Por ello hay dos caminos de interrogación que se cruzan en este ensayo: el primero tiene que ver con episodios concretos, anecdóticos, en los que personajes medievales opinan en torno a una parte de las representaciones artísticas entre las que se desenvuelven sus actividades cotidianas: estatuas e imágenes femeninas. Esta fase me sirve para reflexionar sobre la época y encontrar y discurrir desde argumentos dentro de la lógica medieval que subyace al debate en torno a las imágenes. El segundo camino es más complejo, trata de plantear el «poder de las imágenes» al margen de cualquier contextualización posible. Este camino está mediatizado desde un elemento básico de partida y es que, en cualquier mundo, entre ellos el medieval, aparte de la imagen física directa representada en la obra de arte concreta, hay todo un universo que late en la tensión entre realidad y representación y que aún ofrece muchos caminos por explorar. Mis referencias a la imagen partirán siempre de «lo que se ha dicho en torno a tal imagen», parto de la escritura que habla y, sobre ese lenguaje y discurso, ofrezco una interpretación o una aproximación. Planos, pues, en términos *emic/etic* si se quieren las referencias antropológicas, que intentarán ser base, ante todo de preguntas, para acercarnos a la imagen en sí y a sus efectos sobre las conciencias y las actitudes tanto personales como colectivas en la etapa plenomedieval, aquélla en la que considero que el debate es clarificador de un mundo dinámico.

Ambos terrenos de la discusión que me interesa proponer están acotados por el título y subtítulo que preceden a estas líneas. *El cuerpo y la*

religiosidad medieval centra el gran tema, el objeto de estudio del que esta autora está lejos de encontrar una explicación final sino que experimenta desde los numerosos interrogantes que se le plantean. *La estatua y el amor físico en la Plena Edad Media* anuncia el objeto de partida del análisis más específico: la *agalmatofilia* o el amor a las estatuas que irá perfilándose a lo largo del artículo. Desde ciertos relatos en torno a la estatuaria, intentaré fijar qué tipo de elementos y por qué encontramos un mundo medieval que, frente a las ideas más generales o asumidas de un mundo cerrado, controlado por los poderes, limitado por las élites, ordenado por las normas, desarrolla por el contrario una lógica más abierta, inserta en debates, polémicas, en definitiva más rico, complejo, diverso y dinámico de lo que muchas de las obras de historia muestran. La vía que sigue este artículo discurre como anverso del título, parte del análisis de lo concreto hacia las preguntas y dudas generales, arranca de la seducción experimentada por un tal Maestro Gregorio hacia una estatua de la diosa desnuda, belleza y atractivo femeninos por antonomasia, una Venus, para reencontrarse con lo que la fuerza y el poder de la imagen, de la representación artística, puede crear en cualquier análisis (y analista) del pasado.

LA PASIÓN DEL MAESTRO GREGORIO

En el pleno medievo, el *Magister Gregorius* realizó un viaje de Inglaterra a Roma. A Roma, esa ciudad con la antigüedad conservada de un poder político instalado en un paganismo religioso de evidente acción y consecuencia sociales. El viajero medieval, hombre culto, no evitó emitir un juicio ante las bellezas y misterios que Roma le ofrecía. El mundo en el que vive no parece el idóneo para facilitar la aceptación inmediata de los tesoros de una ciudad-pasado, un pasado-memoria, una memoria-imperial, un imperio-pagano evidenciado en sus representaciones en piedra. Sin embargo, el Maestro, con profunda admiración, a modo de guía avispa-do y conecedor, ofrece una vista de conjunto de la ciudad, se detiene en la grandeza y el número de los monumentos, habla de la inestimable belleza de las obras arquitectónicas, de las pintadas y de las esculpidas. La estatua ecuestre de Marco Aurelio, la tumba de César, los caballos de los Dioscuros, el Palacio de Diocleciano, el incomparable Coliseo le emocionan por lo sublime, por su armonía, por su belleza. Pero, por encima de todo, hay una estatua que le hace estremecer, que resume sus sentimientos, una estatua ofrecida a Venus. Sucumbiendo a la seducción, opinó:

Querría añadir unas palabras sobre las estatuas de mármol que en su mayoría fueron destruidas o desplazadas por San Gregorio. Sobre una de ellas querría yo hablar en primer lugar, a causa de su extraordinaria belleza.

Los romanos adoraban a Venus en la imagen en la que, según la historia, se mostrara desnuda ante Paris junto con Juno y Palas. El juez dictaminó nada más verla: «Venus ha vencido a ambas».

Esta estatua es de mármol pario y fabricada con un arte tan maravilloso e indescriptible que parece más bien tratarse de un ser vivo que de una estatua. Pues su desnudez parece ruborizarse y su rostro cubrirse con púrpura. Y si se la contempla de cerca parece que la sangre enciende su rostro de nieve.

A causa de esta fascinante figura —no sé a ciencia cierta qué encantos mágicos posee— me sentí movido a volver a ver esta estatua tres veces, y ello a pesar de que se encontraba alejada tres millas de mi lugar de hospedaje.

No son baladíes los elementos, numerosos y ricos, que la anécdota ofrece. Pueden desgranarse algunos. El observador expresa un juicio, por escrito, sobre una pieza escultórica. No es un juicio ambiguo sino directo, claro y contundente. Hay selección volitiva del objeto por parte de ese espectador que toma partido: es una estatua y una estatua concreta². Su primera estimación lanza dos criterios, estético uno, nominalista el otro: la estatua es extraordinariamente bella, tiene nombre y es Venus. Tiene pasado y tradición: «según la historia», «los romanos adoraban». Venus posee un esquema iconográfico que la resume: su desnudez, sin subterfugios. La estatua está puesta en situación de competencia frente a otras, femeninas también. En la pugna sale victoriosa. Su triunfo es acentuado con la validación realizada por una autoridad: «el juez dictaminó»³. El proceso de fascinación avanza y, en virtud de él, la sustancia muerta se transforma en viva. Parte de materia inerte, mármol pario, no hay lugar a dudas pero, a partir de ahí, el admirador le otorga vida. Y la vida adjudicada es progresiva. El *Magister* se deleita en añadir cualidades de vitalidad: más parece un ser vivo que una estatua, su cuerpo desnudo se ruboriza, su semblante enrojece. Su actividad crece al acercarse el espectador, «la sangre enciende su rostro de nieve» cuando él se aproxima⁴. La acción, has-

² ... *Pauca subiciam de signis marmoreis quae pene omnes a beato Gregorio aut deletae aut deturpatae sunt. Quarum unam propter eximiae pulchritudinis speciem primum referam...*

³ ... *Haec autem imago a Romanis Veneri dedicata fuit in ea forma in qua juxta fabulam cum Junone et Pallade Paridi in temerario examine dicitur Venus se nudam exhibuisse. Quam temerarius arbiter intuens inquit: «Judicio nostro vincit utramque Venus»...*

⁴ ... *Haec autem imago ex pario marmore tam iro et inexplicabili perfecta est artificio ut magis viva creatura videatur quam statua. Erubescenti etenim nuditatem suam similis, faciem purpureo colore perfusam gerit videturque communiis aspicientibus in niveo ore imaginis sanguinem natare...*

ta ahora individual, se transforma en un doble flujo. Admirador y admirada se hacen cómplices. La estatua añade un nuevo rasgo vital: el ser capaz de atraer, de encantar, de generar el movimiento de su observador. Éste reconoce explícitamente el deseo. Con vergüenza, se escuda, en parte, en una justificación por encantamiento o, con otras palabras, delata cierta represión de ese deseo: «no sé qué encantos mágicos posee». Pero, con todo, se somete a la beldad e invierte su esfuerzo personal en volver a ella. Tiene que poseerla hasta tres veces⁵.

La anécdota, pues, fija un desnudo, un objeto inerte; inerte por materia pero que cobra vida por el deseo del espectador; un deseo, con cierta represión pero que, finalmente, sucumbe ante una nueva posesión del objeto deseado. Estamos ante el fiel que contempla una imagen. El episodio está asentado en un tiempo, el siglo XII y el paso al XIII, que establece: un relato escrito, en boca de un hombre culto, un *magister* que conoce historia y tradición; un hombre viajero y, por ello, con posibilidades de contraste y un hombre que sirve de pretexto para el alegato positivo a favor de la representación más difícil de asumir por la Iglesia triunfante: la diosa desnuda, ejemplo magnificado del paganismo anterior, de la tentación de idolatría. Es la plena edad media y ha llegado el momento de reconciliar ciertos elementos de la religiosidad cotidiana, de asimilar lo que la población encuentra en las representaciones iconográficas en su quehacer diario, donde se sitúan las imágenes femeninas del pasado y, entre ellas, las estimuladoras del deseo sexual. Es una anécdota, ya no tan inocua, localizada en un espacio muy determinado: Roma, cabeza rectora de la Iglesia de la cristiandad, punto neurálgico para negociar ese pasaje de conversión.

Puede contextualizarse aún más el episodio. El texto, conocido como la *Narratio de Mirabilibus Urbis Romae* del *Magister Gregorius*, ha sido objeto de atención de editores e investigadores⁶. Cercano a un conjunto

⁵ ... *Hanc autem propter mirandam speciem et nescio quam magicam persuasionem ter coactus sum visere, cum ab hospitio meo duobus stadiis distaret...*

⁶ Ediciones y estudios dentro de este contexto general de los *Mirabilia*, en A. GRAF, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo* (Torino, 1882-1883), 2 vols; L. DUCHESNE, «L'auteur des Mirabilia», *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 34 (1904), pp. 479-489; P. FABRE et L. DUCHESNE, *Mirabilia Romae in Liber Censuum de l'Eglise Romaine*, publicado por..., I, Paris, 1910, pp. 262-273; G. Mc. N. RUSHFORTH, «Magister Gregorius De Mirabilibus Urbis Romae: a New Description of Rome in the Twelfth Century», *The Journal of Roman Studies*, 9 (1919), pp. 14-58; R. VALENTINI y G. ZUCCHETTI, en su *Codice topografico della città di Roma*, 4 vols., (Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1940-1953), vol. III, 1946, pp. 145-151; D. J. A. ROSS, «Les merveilles de Rome. Two medieval french versions of the 'Mirabilia Urbis Romae'», *Classica et Mediaevalia*, 30 (1969), pp. 617-665; R. B. C. HUYGENS, *Narratio de*

literario complejo (el *Graphia aurea urbis*), inserto en el conocimiento y estudio de los *mirabilia*, sirve de pretexto a la presentación de la nueva Roma medieval⁷, al análisis de los cambios estéticos e ideológicos⁸, al tratamiento de lo maravilloso⁹. Maria Accame ha revisado recientemente esta tradición y la peculiaridad del «tratadillo» del Maestro Gregorio, definiéndolo como una obra profundamente original, autónoma de los *Mirabilia* originarios y de aguzada sensibilidad y sentido crítico¹⁰. Su autor, que dice pertenecer a una comunidad dedicada a los estudios teológicos¹¹, ofrece una postura claramente definida a favor de las estatuas antiguas pero, a través de su discurso hace algo más que mostrar un único argumento: ejemplifica dos actitudes opuestas.

El texto sitúa la opinión del Maestro Gregorio ante una especie de reflejo en el espejo: la actitud contraria a las representaciones antiguas, personalizando ésta en San Gregorio. Como anverso y reverso, desde la comparación mediante una oposición radical, queda ilustrado el debate.

Las palabras iniciales del Gregorio enamorado lo indicaban: «querría añadir unas palabras sobre las estatuas de mármol que en su mayoría fueron destruidas o desplazadas por San Gregorio». Alude el *Magister* a uno de los momentos en que la querrela ante las imágenes, ante el efec-

Mirabilibus Urbis Romae (Leiden, 1970); C. FRUGONI, *L'antichità: dai 'Mirabilia' alla propaganda politica*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. SETTIS, (Torino, 1984), I; J. OSBORNE, *Master Gregorius, The Marvels of Rome*, translated by... (Toronto, 1987).

⁷ C. D'ONOFRIO, *Visitiamo Roma mille anni fa. La città dei Mirabilia* (Roma, 1988). El *Graphia aurea urbis* constaba de tres partes diversas: la *Histoiria Romana a Noe usque ad Romolum*, los *Mirabilia* y el *Libellus de cerimoniis aule imperatoria*. Aquí, la redacción de los *Mirabilia* debió proceder tras 1154, ya que se cita el sarcófago de Anastasio IV, muerto el 9 de diciembre de ese año.

⁸ E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale* (Paris: Albin Michel, 1998), 2 vols., para la reciente edición, con prefacio de Maurice de Gandillac [orig.: Bruges, 1946]. De esta obra (I, p. 474) parten las notas iniciales, 2 a 5, con el texto del *Magister* Gregorio en latín.

⁹ J. LE GOFF, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval* (Barcelona: Gedisa, 1986) [10.^a ed. fr.: *Le merveilles dans l'Occident médiéval*, Paris: Gallimard, 1985].

¹⁰ M. ACCAME LANZILLOTA, *Contributi sui Mirabilia Urbis Romae* (Genova: Università di Genova, Facoltà di Lettere, D.AR.FI.CLET. [Dipartimento di Archeologia, Filologia Classica e loro tradizioni «Francesco Della Corte»], 1996).

¹¹ J. C. RUSSEL, propone una identificación con el canciller de Ottone da Tonengo, legado papal en Inglaterra, en *Dictionary of Writers of Thirteenth Century England* (London, 1936), pp. 40-41, por cita de M. ACCAME, *Contributi sui Mirabilia Urbis Romae*, pp. 21-22, nota 27.

to que pueden producir las imágenes, se resolvió de manera tajante y negativa para éstas. Efectivamente, Gregorio el Magno, que ocupó uno de los papados iniciales en el paso del siglo VI al VII, pasa por ser uno de los artífices más representativos de la oposición a la representación figurada de la divinidad y de los más radicales ante las herencias artísticas procedentes del paganismo¹². En el conflicto dialéctico entre politeísmo y monoteísmo, un politeísmo que con toda lógica estaba habituado a un mundo de representación figurada amplísimo, polimorfo y variado, la representación del «único Dios» y su convivencia con otros modelos de representación (santos¹³ y figuras femeninas, por ejemplo), tenía forzosamente que resultar uno de los choques más significativos y un problema de los más arduos de resolver: quién dictaminaba la imagen-imágenes que representaban a la divinidad, ahora única, qué imagen-imágenes podían ser admitidas, cuáles reutilizadas, dónde situar la pedagogía de la imagen, cómo medir los efectos que en un público avanzado o en público ignorante produjeran, etc. constituyeron más de un quebradero de cabeza para pedagogos y doctrinarios¹⁴. Y no sólo ellos, también los espectadores se situaron ante el conflicto motivado por la apreciación de la «imagen»¹⁵.

De todas las posibilidades de representación, la escultura, el bulto redondo inspiró al dogmatismo cristiano una mayor aversión, impuesta por el temor de idolatría y por la asimilación de los ídolos paganos sobre todo a su factura escultórica. Bernard y Bernier, dos clérigos angevinos, expresaban en los *Milagros de Santa Fe* sus dudas ante las estatuas ornamentadas con piedras preciosas comparándolas con los muros pintados: «las descripciones verídicas de los libros y las pinturas pintadas son las únicas que deben reproducir la imagen de los santos ante nuestros ojos», «bajo ningún pretexto, sino en virtud de un inveterado abuso y de una costumbre invenciblemente establecida entre los indígenas, debemos tolerar las estatuas consagradas a los santos»... La pintura es un arte piadoso,

¹² T. BUDDENSIEG, «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 (1965), pp. 44-65.

¹³ P. BROWN, *Le culte des saints: son essor et sa fonction dans la chrétienté latine* (Paris, 1984); *La société et le sacré dans l'antiquité tardive* (Paris, 1985); *Authority and the sacred: aspects of the christianisation in medieval Europe* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987).

¹⁴ J. A. BRUNDAGE, *Law, sex, and christian society in medieval Europe* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987) donde analiza las doctrinas patristicas sobre la moralidad sexual y su aceptación gradual como parte del desarrollado *canon law* de la Iglesia.

¹⁵ J. WIRTH, *L'image médiévale* (Paris: Klincksieck, 1989).

la escultura es una obra peligrosa... Como una muestra más del debate, los *Libri Carolini* lanzaban un argumento opuesto: la pintura es un arte que en sí no es piadoso ni impío: posee un valor autónomo, artístico y estético. Si no es más religiosa que la escultura, ésta, en lo que la concierne, no es más idolátrica que aquélla: posee también su técnica y belleza propias. Las dos artes pueden ser justificadas por razones similares: la conservación y preservación de la memoria (*ob memoriam rerum gestarum et venustatem parietum*¹⁶). Justificaciones estéticas, filosóficas, teológicas se abrirán a partir de aquí.

En calidad de intérpretes o de traductores del pasado, parece fácil entender al papa Gregorio, a un San Gregorio el Magno que se colocó de un lado de la barrera: el completamente negativo ante la imagen y que condujo a la destrucción sistemática de todas aquéllas, estatuas sobre todo, que podían permitir el recuerdo del politeísmo antiguo. Esta drástica solución, utilizada en muy distintos momentos históricos, entre los que no se excluyen tiempos más próximos, forma parte de una lógica que no parece difícil de comprender. Hay ocasiones históricas muy negativas para las imágenes —lo cual refuerza la pertinencia del interrogante en torno al *poder* de las mismas: la Reforma, la Revolución Francesa, la Revolución Rusa, grandes cambios políticos, y menores incluso, como puede ser el acceso de nuevos líderes al poder, que son seguidos de transformaciones de la estética urbana, de los nombres de las calles, de la sustitución de unos bustos por otros... Papas como San Gregorio, monjes como San Benito, obispos misioneros como San Martín no retrocedieron ante el vandalismo, destruyeron numerosos ídolos que las poblaciones seguían adorando. La iconoclastia, el odio manifestado a las imágenes, constituyó una de las armas poderosas para iniciar el cambio del imaginario colectivo de una comunidad, fue elemento estratégico no sólo para iniciar un nuevo mundo de símbolos sino para intentar crear otra memoria¹⁷. Era el recurso radical frente a otro más atenuado, más dialogante: el reivindicar otra imagen, ya fuera una nueva o una modificación, una readaptación, de la antigua, de la ya existente. La importancia de la imagen origina un largo debate en la sociología y antropología contemporáneas, no debería considerarse menor la discusión que el mismo fenómeno provocaba en las sociedades históricas. La dimensión icono-teológica sirve al conocimiento histórico de la vida de la Iglesia y la religiosidad medievales en la que hay no una posición o dimensión única, fija e inmóvil, sino un conjunto

¹⁶ E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, I, p. 468 para los entrecomillados y citas del párrafo.

¹⁷ H. VÉDRINE, *Les grandes conceptions de l'imaginaire. De Platon à Sartre et Lacan* (Paris: Le Livre de Poche, 1990).

de concepciones que no sólo en la diacronía sino también en la sincronía miden la complejidad y el dinamismo del fenómeno a observar¹⁸.

El texto del Maestro Gregorio ofrece más de un modo de manifestar esta repulsa a las imágenes. La anécdota, que usa un argumento en oposición (aceptar la imagen antigua frente a quien no lo hace), intercala un matiz que va más allá de la mera oposición entre dos contrarios. Al criticar a San Gregorio se señala que su hostilidad se manifestó a través de más de una actitud: al acto de *destruir* añadió otra posibilidad, la de *desplazar*. Destruir como solución inmediata, de carácter más radical. ¿Por qué *desplazar*? Porque el respeto a las imágenes, aún más en el mundo antiguo, desarrolla una simbiosis con el lugar en que se organiza su culto y adoración. Para despegar la imagen de la apropiación particular o colectiva es preciso desarraigarla. Con este segundo paso, se abría una nueva posibilidad, la de descontextualizar la imagen de sus condicionantes originarios para aplicar, sobre ella, una nueva dimensión, un nuevo discurso interpretativo: frente a la adoración se propone la veneración, el mundo pagano no creaba el arte más que para su propia gloria, el mundo cristiano buscará la belleza en homenaje a Dios.

Los hombres medievales viajaban con sus imágenes. Sus santos locales eran compañía en las campañas militares, en los asedios a las ciudades, en los rituales de celebración del advenimiento del nuevo monarca, en los esponsales del príncipe. No eran meros observadores de las antiguas estatuas o de las nuevas imágenes creadas con criterios doctrinológicos diferentes: convivían con las anteriores, eran ellos los propios artífices, los artesanos de las nuevas; readaptando más que creando *ex novo*, se iniciaba un proceso de recomposición de lo figurativo. De aquí deriva la reacción —que el Maestro Gregorio protagoniza— contra el vandalismo destructor de las estatuas antiguas, el llamamiento a juzgarlas desde el punto de vista artístico y no religioso —o, mejor dicho, con otra religiosidad—, «obras de arte más que ídolos» como indica el Código de Teodosio (*simulacra artis pretio, non divinitate metienda*).

Rudo y simple en el siglo XI, el arte de la escultura se expande en el XII y progresa con una variedad y una rapidez extremas. La estética teórica sigue la misma evolución. Reticente e incluso hostil al principio, se abre cada vez más, al menos entre ciertos humanistas, a las bellezas de la estatuaria antigua y coetánea. Este proceso es el que nos interesa resaltar, desde sus elementos de debate, desde la pluralidad de posturas existentes en un mundo medieval por muy conducido que parezca por las élites culturales dirigentes. Al lado de la *destrucción* y del *desplaza-*

¹⁸ D. MENOZI, *Les images. L'Église et les arts visuels* (Paris: Les éditions du Cerf, 1991).

miento, está el camino abierto a la *readaptación*, a la *reinención*. La anécdota que el Maestro Gregorio proporciona al historiador no se agota en sí misma. Destruir, desplazar, reinventar, readaptar, todo ello supone la adopción de una política amplia en torno a la imagen que, en los siglos XII y XIII, abrió paso a una transformación considerable en el acercamiento de los fieles a la religiosidad vivida con sus imágenes y, entre ellas, con sus esculturas.

El camino a recorrer, lento y difícil, no estuvo exento de polémicas. Contemporáneo de nuestro *Magister* Gregorio, Enrique, obispo de Winchester (1129-1171), aprovechó su estancia en Roma para comprar varias estatuas antiguas que trasladó a su patria; uno de sus asombrados compatriotas, un gramático, no dudó en ridiculizarle. El anglosajón Adelmo, en el *de Laudibus Virginitatis*, rendía homenaje a estatuas paganas acentuando sarcásticamente la vanidad de su poder mágico:

Falsas efigies, quas glauco marmore sculpunt
Aurea seu fulva quas ornant petala fronte.
Haud valuit veterum tunc sustentare deorum...
... Non Mars vulnificus qui bella semina spargit,
rancida gorgoneis imperans corda venenis
delubri statuis potuit succurrere parinis
Nec Venus aut Veneris prodest spurcissima proles.
Aurea sternuntur fundo simulacra Minervae,
quamque deam stolidi dixerunt arte potentem...¹⁹.

Son conocidas las vehementes protestas contra el lujo en las construcciones, por razones individuales y sociales. Los más rigoristas no admiten la suntuosidad en un mundo en el que sufren los pobres y oprimidos. Es la doctrina de San Bernardo, en su *Apología* a Guillaume de Saint-Thierry (1124-1125), donde, tolerando un cierto lujo en las catedrales, condena abiertamente las casas privadas de los dignatarios eclesiásticos; por una parte porque el gasto les impedirá hacer limosnas, por otra porque la opulencia de sus obras les obliga a solicitar donaciones a los fieles, engañando a los simples. Al gusto por lo superfluo, por lo irracional, opone la lógica del arte necesario. A base de buscar la originalidad ornamental se cae en el ridículo:

¿Los mosaicos de los pavimentos? Se pisotea a los santos que están representados y el rústico escupe a la cara de los ángeles que revolotean. Se derrochan los más bellos colores para ensuciarlos de barro y polvo. Paseemos por los claustros de ciertas abadías [cluniacenses]. ¿Qué significa esa ridícula y asombrosa monstruosidad, esta belleza disforme y esta bella disformidad? [*deformis formositas ac formosa*

¹⁹ E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, I, p. 473.

deformitas) ¿Qué pintan: ahí esos monos inmundos, esos crueles leones, esos centauros monstruosos, esas figuras semi-humanas, esos tigres moteados, esos caballeros al combate, esos cazadores tocando los cuernos de caza? Ora salen varios cuerpos de una sola cabeza, ora varias cabezas de un solo tronco; tan pronto hay un cuadrúpedo con cola de serpiente como un pez con hocico de cuadrúpedo. Ahora una bestia que empieza siendo caballo y termina siendo una cabra; luego un córvido con la grupa de equino. ¡Qué multiplicidad de formas asombrosas! Bien parece, en fin, que se prefieran leer los mármoles y pinturas antes que leer las escrituras y que sea más grato ocupar toda la jornada en admirar uno por uno el detalle de todas esas bellezas que en meditar sobre la ley divina. ¡Dios mío! si en verdad no hay vergüenza ante tanta inepticia, ¡cómo no lamentar al menos todo ese gasto!²⁰

Polémicas ricas y variadas que afectaban a diferentes planos de la realidad: a las concepciones estéticas y a las actitudes morales derivadas²¹; desde razones individuales o sociales; desde alegatos de las élites eclesiásticas o de las culturales laicas; en búsqueda de mensajes pedagógicos o de elevadas discusiones de orden filosófico. Polémicas que postulaban por el lujo o por la simplicidad; por la aceptación de una o de varias técnicas artísticas; por rescatar e imponer modelos de representación. Entre éstos últimos, la figura femenina cobrará especial relevancia. Y aquí, entre una aceptación estética con aires humanistas nuevos, con un romanticismo en cuanto a la recuperación del pasado, con tintes propios de la época en el conceder elementos mágicos a la atracción por el objeto, el Maestro Gregorio da un paso más que puede insertarse en una limitada pero persistente tradición de «amor a las imágenes». Voy a dedicarme a ella en las siguientes líneas.

LOS ENAMORADOS DE LAS IMÁGENES

El Maestro Gregorio eligió entre las numerosas posibilidades la estatua de una Venus. Su texto es interesado al describir la fuerza de la imagen, sirve de pretexto para presentar un poder de la imagen que, si bien es justificado por una acción mágica, por un cierto encantamiento, no indica que el espectador sea una víctima pasiva. La imagen, pese a lo que parezca a primera vista, no es autónoma respecto al observador. Hay una clara relación entre sujeto animador del deseo y objeto admirado y deseado. Por otro lado, usa el Magister una definición que no recurre a la

²⁰ Incorporan este fragmento aunque leído desde distintas versiones latinas: E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale...*, I, pp. 510-511 y J. WIRTH, *L'image médiévale...*

²¹ J.-L. FLANDRIN, *La moral sexual en Occidente: evolución de las actitudes y comportamientos* (...), 1984) [orig. fr.: 1981].

sublimación de lo espiritual, que se aferra a lo corporal, que expresa carnalidad. Volveré más adelante sobre estas dos nociones, me interesa ahora detenerme en otros ejemplos. Su testimonio se inserta en un *topos* sostenido desde la Antigüedad hasta hoy.

En distintos repertorios o estudios iconográficos, al ordenar mediante listados las temáticas, pueden encontrarse entre las tipologías de ordenación referencias a «grupos de jóvenes prometidos a estatuas» o testimonios de «amor ante la visión de una estatua». En otros términos, puede definirse esta aproximación que analizamos como manifestaciones de *escopofilia* (de *skopeo* = ver; *phileo* = amar; => mirar, amar con auténtico deseo) o de *agalmatofilia* como modernamente ha acuñado A. Ruiz de Elvira usando la palabra griega *agalma* para referirse a esta idea de amor a la estatua en particular²². R. Olmos, desarrollando el concepto de *agalmatofilia*, proporciona ejemplos de narraciones situadas en el mundo antiguo y que trascienden hacia el medieval.

En más de una tragedia o de una novela griega despuntan elementos de *agalmatofilia*: En la *Alceste* de Eurípides, el personaje de Admeto «espera finalmente amar a su esposa, llamada a abandonar la vida, a través de una estatua que ordenará esculpir: se acostará junto a ella y la abrazará, tratando así de sustituir el calor de la carne por el frío goce de la piedra». Cónyuge fiel hasta la muerte fue Laodamía, la esposa del héroe griego Protesilao, quien, locamente enamorada de su marido, «había creado una imagen de cera de aquél, a la que abrazaba en secreto tras su muerte. Su padre Acasto la descubre y arroja el muñeco al fuego, en cuyas llamas se arrojará la heroína para morir junto con la imagen que amaba». La estatua fúnebre de Queréas es abrazada y besada por la bella y desesperada Calíroo en la novela tardohelenística de Caritón de Aphrodisias, fundiéndose realidad y representación desde el amor experimentado por el doliente²³.

La amplitud y la ambigüedad del tema es grande, ofrece «una pluralidad de modos de lectura». Frente al *magister* Gregorius que se fascinaba por la mera contemplación de una estatua de Venus, en estos últimos ejemplos la imagen es creada u ordenada crear por el humano, la acción volitiva trata de recuperar al ser amado ausente, dentro de situaciones pre o conyugales. El juego literario se sitúa ante el binomio Eros-Thanatos,

²² En concreto, en su *Mitología clásica*, 20 ed., 1982, pp. 459-460. Tomo la referencia de R. OLMOS, «El amor del hombre con la estatua: de la Antigüedad a la Edad Media», *Sonderdruck aus Kotinos. Festschrift für Erika Simon* (Mainsz/Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1992), pp. 256-266.

²³ R. OLMOS, «El amor del hombre con la estatua...», p. 257.

vida y muerte, y se discute aquí dentro de límites del amor conocido, de una persona que fue real, de un vínculo que existió.

Hay también huellas de amor ante imágenes de mujeres desconocidas. «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 ejemplos» que proporciona Freedberg²⁴. En estos nuevos relatos hay un paso más allá: un joven, embriagado de deseo por una imagen de mujer que ha observado en un cuadro o en un libro se lanza en su busca y tiene que pasar por un sinfín de peripecias para intentar culminar su deseo. Puede ser que incluso, y con frecuencia, el asunto le salga fatal «como a Ibrahim, hijo del Wazir de Egipto, en las *Mil y una noches*, cuando, de vuelta a casa tras la oración se detiene ante un vendedor 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 que es una mujer abiertamente hostil a los hombres, 'la virago de las viragos' comenta lleno de aflicción». Surge aquí el modelo idealizado de mujer ante la visión estética, el viaje por alcanzar la fantasía, el deseo y la frustración final de ese deseo. Son episodios narrativos a modo de ritos iniciáticos de jóvenes emprendedores, lecturas con dosis pedagógicas, pero sosteniendo conductas que se manifiestan con formas similares y recurrentes en tiempos y espacios muy diferentes: el amor a la imagen y su vinculación con el observador.

Hablábamos de una pluralidad de lecturas posibles. El topos incorpora a Narciso, enamorado de su propio rostro, que contempla reflejado en las aguas de una fuente: la ilusión del amor vano, imposible, hacia la imagen insalvable; incorpora a Pigmalión, el artista seducido por su propio objeto de creación... metáforas que dibujan la tensión continua entre la realidad y su representación.

Las convenciones, rotas desde el mismo germen de cada anécdota, pueden ser aún más transgresoras, como aquéllas que traspasó el mortal con la estatua sagrada de la diosa Afrodita, la más bella de las creaciones de Praxíteles. «En el mármol de esta escultura, como en la Cnidia —nos

²⁴ D. FREEDBERG, *The power of Images* (Chicago and London, 1989). Hay traducción española: *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta* (Madrid: Cátedra, 1992). [10.ª ed.: 1989]. La definición de *Escopofilia* en p. 38, la anécdota de Ibrahim en p. 365.

²⁵ R. OLMOS, «El amor del hombre con la estatua...», p. 258.

refiere Plinio— quedaron huellas materiales del acto amoroso»²⁵. Aquel joven varón de Cnido, «cautivado por una famosa Venus de esta localidad, una noche la robó y copuló con la estatua, dejando tras de sí huellas tangibles de su lujuria»²⁶. El joven enamorado, anónimo en las fuentes clásicas, es recordado en el XVI a propósito del cuadro de *Venus y Adonis* de Tiziano. El pintor trata libremente un tema sacado de las *Metamorfosis* de Ovidio, el amor de Venus por el bello Adonis, apasionado de la caza. El joven, desobedeciendo a la diosa anunciadora de su final, persiste en entregarse a su pasatiempo favorito y morirá desgarrado por el jabalí al que perseguía. El cuadro representa el momento en que Adonis se libera del abrazo de Venus que, en vano, intenta impedirle acudir a su trágico destino. Los contemporáneos del pintor, en el riguroso contexto de la Contrarreforma, señalaron los aspectos eróticos profundos de la imagen. En su defensa, Ludovico Dolce, amigo personal del artista, escribe a Alessandro Contarini en 1554, informándole del contenido del cuadro y aplicando el animatismo a la Venus (que ya veíamos en el Maestro Gregorio)²⁷:

... Os juro, mi señor, que no se hallará hombre tan agudo de vista y de juicio que al verla no la crea viva; y nadie tan apagado por los años, o tan duro de compleción, que no se sienta retemplar, enternecer y conmoveerse en sus venas la sangre toda. Ni es para asombrarse, pues que, si una estatua de mármol pudo por medio de los estímulos de su belleza penetrar en las entretelas de un joven, el cual dejó por ella la espesura, [*sic* por «dejó en ella la huella»] entonces, ¿qué efecto ha de hacer ésta, que es de carne, que es la belleza misma que hasta parece respirar?

... Vi giuro, signor mio, che non si truova uomo tanto acuto di vista e di giudicio, che veggendola non la creda viva; niuno così raffreddato dagli anni, o si dura di complessione, che non si senta riscaldare intenerire, e commuoversi nelle vene tutto il sangue. Né è meraviglia: che se una statua di marmo potè in modo con gli stimoli della sua bellezza penetrare nelle midolle d'un giovane, ch'egli vi lasciò la macchia, or, che dee far questa ch'è di carne, ch'è la beltà stessa, che par che spiri?

En el alegato no hay juicio crítico a la atracción erótica que proporcionó la imagen antigua, muy por el contrario: el precedente del griego enamorado es usado como argumento que refuerza, que acentúa la

²⁶ D. FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, p. 345.

²⁷ C. GINZBURG, «Tiziano, Ovidio y los códigos de la representación erótica en el siglo XVI», *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia* (Barcelona: Gedisa, 1994), pp. 117-137. [orig.: 1988]. La traducción castellana está tomada de Ginzburg quien traduce *macchia* por *espesura*, señalando su significado incierto (*boscaje, mancha*). El texto italiano, bellissimo, está tomado del Catálogo de la Exposición celebrada en el Grand Palais (9 marzo - 14 junio 1993), *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise* (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1993), pp. 672-673.

estimulación artística de la presente Venus. Nuevamente, como en los argumentos que utilizaba el Maestro Gregorio, la tradición y la competencia entre imágenes son argumentos para ensalzar la imagen ganadora: ahora, esta nueva Venus, tan bella y viva «que hasta respira».

El amor del joven egipcio resultó una gran decepción, el del joven griego alcanzó la culminación física. En una y otra anecdota se resalta el lado poético, estético y positivo. En otras nuevas, el sarcástico. Sucede con la novela calumniosa de Girolamo Morlini, en 1520, único ejemplo recogido que invierte el sexo enamorado y que, bajo una carga de *agalmatofilia* innegable, proporciona una respuesta «típicamente femenina» al modo como un hombre lo expresa —de ahí las comillas—, desde el juego del varón complacido ante el modo de manifestarse el deseo femenino:

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 la añoranza de su marido. Amontonó rápidamente unas piedras y trepó sobre ellas para besar 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 contemplarla.

Anécdota que acentúa la afirmación del recopilador —y que asumo— respecto a que «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»²⁸. No me interesa tanto discutir ahora este aspecto de la interpretación, por otra parte suficientemente valorada para el período medieval en diferentes y difundidos estudios²⁹, como el hecho de sostener la pervivencia del tópico.

La anecdota que protagoniza el Maestro Gregorio, en el siglo XII, se enmarca dentro de una larga y densa tradición literaria de *escopofilia* y *agalmatofilia*; de deseo y amor a las imágenes y a las estatuas; de interacción entre el sujeto y el objeto; de dialéctica ante la apreciación del mundo sensible; del discurso ante la tensión entre realidad y repre-

²⁸ D. FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, p. 368.

²⁹ *Historia de las mujeres* (Madrid: Taurus, 1992). G. DUBY, *El amor en la Edad Media y otros ensayos* (Madrid: Alianza Universidad, 1992). [orig. fr.: 1988]

sentación; una compleja, variada y extremadamente rica tradición que llega hasta hoy³⁰. Recuperemos el período plenomedieval.

LAS LEYENDAS Y NARRACIONES MEDIEVALES. TRADUCTORES DE IMÁGENES,
INTERMEDIARIOS ANTE SU ACCIÓN

Dentro de las crónicas históricas plenomedievales encontramos otros relatos intercalados que refieren este tipo de episodio fantástico que ilustra la *agalmatofilia*. Incluso, con referencias específicas dentro de la Península, en el ámbito musulmán medieval español. Ibn 'Abd Al-Mun'im Al-Himyari y Abu 'Ubayd al Bakri, geógrafos del siglo XI, aluden a una estatua femenina hallada en las ruinas de Itálica. Al Himyari la describe como

una joven en mármol blanco de tamaño natural y de belleza inaudita. Su rostro era encantador y cada uno de sus miembros y de los rasgos de su cuerpo se habían representado a la perfección y con todo lo que se aprecia de la estética femenina. Sobre sus rodillas apretaba junto a ella un pequeño niño. Una serpiente salía a sus pies y se levantaba como si quisiera morder al niño [...] Esta estatua está hoy colocada en una de las termas de Sevilla. Sucedió que gentes de baja condición se enamoraron de ella hasta el punto que olvidaron sus ocupaciones habituales y vieron decaer sus comercios pues tanto era el tiempo que se dedicaban a contemplarla³¹.

Frente a la apreciación individual que hasta ahora se planteaba surge ahora un nuevo problema ante la presentación general a la colectividad: la imagen y la respuesta social. A medida que avanza el proceso institucional de la Iglesia, ampliándose sus capacidades ejecutivas para la organización del cuerpo social, se hace más evidente la utilidad de la acción directa sobre el mundo de la representación. La imagen, en términos generales, se acepta progresivamente como puente idóneo entre las formas orales del comportamiento religioso, la traducción de las Escrituras, el paso innegable sobre el que reflexionar la actitud ritual. El paso definitivo para su plena aceptación se alcanza al acentuarse la intervención eclesiástica, desde distintos planos del saber y de la acción. Cómo se ve la obra de arte, la función del creador, la relación entre el sujeto observador y el objeto realizado son primeras preguntas antes de plantear cualquier tipo de mediación.

³⁰ El Dr. Cea me ha hecho escuchar una canción de Joaquín Sabina sobre un enamorado de la estatua madrileña de Cibele, que reproduce exactamente un episodio de *agalmatofilia*.

³¹ Tomo de R. OLMOS, «El amor del hombre con la estatua...», p. 266.

La imagen, cualquier imagen, remite a la imaginación como fuente de interrogación. ¿Cuál es el estatuto de la imagen? ¿cuál es su relación con lo real? ¿con la invención, con la interpretación? Las transiciones entre la imagen-modelo y la imagen-energía del creador son numerosas. Para el hombre de hoy, la imaginación constituye un territorio autónomo, aparece en todos los dispositivos del saber, trabaja desde el interior de todos los sistemas, produce sus propias posibilidades de experiencias, sus propias reglas, sus propias barreras internas. Sólo a partir de Husserl (y Freud), percepción e imaginación son actos intencionales diferentes, pero no antes. La antropología, el psicoanálisis, la filosofía, el arte han posibilitado su emancipación. Pero no era así en el pasado. Para los pensadores medievales, la imaginación participa del cuerpo y del alma, es una fusión, un mixto entre la sensación y el entendimiento y, por lo tanto, no sólo está encorsetada y no emancipada sino que además está sometida a sospecha. El mundo medieval reflexiona en términos de «fascinación» porque la mirada era concebida como una especie de acción, como un tipo de acción. Y aquí nuestro maestro Gregorio, enamorado de la Venus romana que encuentra por encima de las destrucciones, contándonos su fascinación: es el acceso a los *mirabilia*, a las maravillas, a lo maravilloso en el mundo medieval de que nos habla Le Goff. Por ello fascinan especialmente algunos objetos como el espejo: porque muestra el mundo pero haciendo trampas. El diablo debe estar presente en él y los papas no se equivocan cuando prohíben a las mujeres virtuosas su uso. Hasta tiempos modernos un monstruo es percibido como fruto de una imaginación perversa, como el resultado de algo maléfico, producido por un mal de ojo, fruto del demonio o de la perversidad femenina... En resumen, para los antepasados, la imagen no posee categoría objetiva. Puede educarse. Y la educación afecta a lo que se ofrece, a lo que se interpreta y a la relación entre ambos planos: a la fabricación de los modelos iconográficos, a cómo interpretarlos y a qué actitud debe ser la idónea para un fiel ante ellos.

La cultura filosófica medieval reposa sobre el zócalo del platonismo y el aristotelismo. La *mimesis*, la imitación, presenta en Platón tres grados que ilustra con el ejemplo de la cama (en *La República*, libro IX). La primera imitación remite a la forma, la segunda al carpintero que aporta el lecho concreto al poner sus ojos en la idea, la tercera al pintor que representa la cama. Una es la forma natural de la que Dios es el autor, la segunda la del carpintero, la tercera la del pintor. Ahora bien, debe efectuarse otra distinción: la existente entre la actividad del productor (del *demiourgos*) y la del pintor. Tanto Dios como el carpintero producen y, al margen de que el carpintero posea una opinión recta o no, tienen en

común esta actividad creadora. El pintor, sin embargo, no produce, tan sólo imita los objetos tal y como parecen no como son en realidad. En conclusión, los pintores —como los charlatanes y los demagogos— viven del simulacro. Debe conducirse la expresión para encontrar su eficacia. El maestro Gregorio, cuando habla de la Venus, dice «fabricada *con un arte*» tan maravilloso... No olvida que es un objeto, no inventa ni aplica el animatismo a la estatua desde su propia imaginación ni desde el ingenio particular del creador: es una realidad sensible, es física, es una *factura*. Todo arte es, para las definiciones medievales, un saber hacer, supone un conocimiento de las reglas a seguir, es una operación de transformación, como señala Hugo de San Víctor († 1140)³². Conocimiento y operación separan al arte de la ciencia pura, la *disciplina*, centrada en el espíritu, basada en el razonamiento y no orientada al hacer. La ciencia trata de lo que es, es un conocimiento de lo *necesario*. La distinción es significativa y de consecuencias importantes: permite distinguir al sabio teórico del artista creador, al *artifex theorice* del *artifex practice*. También este último debe conocer las reglas de su oficio. La edad media no concibe dones innatos, impulsos naturales, inconscientes, que estimulan y empujan al creador; muy al contrario, reflexiona en términos del conocimiento del método a seguir, del saber hacer. Corresponde, pues, a aquéllos que pretenden ayudar a la comprensión y difusión de la Palabra revelada la intervención en los mecanismos de transmisión. Esta noción de ayuda dará alas al desarrollo de las imágenes en el pretexto del culto, como también potenciará la intromisión del poder eclesiástico en decisiones y soluciones «artísticas» a adoptar.

Con las interpretaciones a partir de Aristóteles la dogmática medieval encuentra nuevos recursos, la imaginación se separa de la *mimesis*. Ya no se piensa tanto en términos de relación entre el modelo y la copia (Dios o santos y su imagen), sino que esa imaginación se desarrolla como intermediario, como mediación entre lo sensible y lo inteligible. En el *De anima*, Aristóteles se esfuerza por resolver un doble problema: las relaciones de la imaginación con la sensación (libro II) y las relaciones de la imaginación con el pensamiento (libro III). Avanzando sobre Platón y aun dentro de una unión con la sensación, admite una cierta autonomía de la imaginación. Por ejemplo, desarrolla (en *Parva naturalia*) el estatuto de imágenes del sueño o de las alucinaciones provocadas por el miedo o por la enfermedad. Esto tendrá trascendencia para el mundo médico en la consideración del acto de la visión y, podrá ser utilizado por el dogmatismo eclesiástico, para ejemplificar en torno a los efectos (distor-

³² E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, pp. 741 y ss.

sionados) de la apreciación y acercamiento a las imágenes que, en última instancia, reproducen una emoción, un estado mental, a veces con acentuada carga erótica. «La representación de los estados mentales y de las emociones suscitados por el deseo y por la realización del acto sexual incita a los autores medievales a introducir la dimensión psicológica en su idea de los mecanismos fisiológicos con más fineza de lo que lo había hecho la Antigüedad... Desde la época salernitana, los médicos se preocupan por definir la esencia del placer sexual...» y, en sus explicaciones, destaca la importancia concedida a los ojos³³:

El amor no es ni más ni menos que un placer acompañado de alegría, y todo placer surge del interior, es decir, del alma, o del exterior, es decir, de la naturaleza. Cada uno de estos dos tipos de placer actúa mediante instrumentos apropiados y sirviéndose de ciertas partes del cuerpo, a saber, los ojos. El espíritu que transmite el nervio óptico es enviado fuera para aprehender las cosas exteriores; tras haberlas captado, las recoge y las vuelve a presentar en la parte superior del alma.

Boecio ya aludía a una proporción de la cosa bella con las exigencias psicológicas de quien disfruta de ella. «Antes todavía, Agustín se había detenido repetidamente sobre las correspondencias fisio-psicológicas [...], en el *De ordine* atribuía valor estético sólo a las sensaciones visuales y a los valores morales [...], planteando así la cuestión de los actos *maxime cognoscitivi*, que encontrarán sistematización en Santo Tomás, donde se definen como tales la vista y el oído»³⁴. Mirada, deseo y placer del Maestro Gregorio se entienden dentro de las concepciones de la psicología y gnosología de la visión estética plenomedieval que funde en una relación estrecha al sujeto y al objeto: «al deleite contribuyen lo deleitable y su unión con lo que es deleitado» (*ac delectationem enim concurrat delectabile et conjunctio ejus cum eo quod delectatur*). Una relación en la que se establece «una corriente de amor [...] donde tanto el sujeto como el objeto son consciente y activamente amantes»³⁵:

Ista affectio amoris nobilissima est inter omnes quoniam plus tenet de ratione liberalitatis... Unde nihil creaturis est considerare ita delectiosum sicut amorem mutuum et sine amore nullae sunt deliciae.

³³ D. JACQUART y C. THOMASSET, *Sexualidad y saber médico en la edad media* (Barcelona: Labor Universitaria, 1989). [orig. fr.: 1985]. Cita de p. 79.

³⁴ U. ECO, *Arte y belleza en la estética medieval* (Barcelona: Lumen, 1997). [orig. it.: 1987].

³⁵ U. ECO, *Arte y belleza en la estética medieval*, especialmente capítulo 7: «Psicología y gnosología de la visión estética». Los entrecomillados y textos sangrados están tomados de pp. 101, 102, 103.

Esta pasión amorosa es la más noble de todas porque es la que más participa de la generosidad... Por ello, de todo lo creado, nada debe considerarse más gozoso que el amor recíproco: sin amor no hay gozo.

Puede entenderse el cambio de discurso operado para que sea aceptable no sólo la existencia de las imágenes sino para que el placer unido a la contemplación de las mismas supere barreras anteriores, sospechas de actitudes equivocadas por parte del fiel. Al entender el gozo experimentado al percibir la armonía sensible como una prolongación natural del gozo físico, base de la vida afectiva del hombre, fundada en la realidad ontológica de una correspondencia entre estructura del alma y realidad material, se activa el nuevo sentido dado a la actitud del fiel. La estatua de Venus que amaba el Maestro Gregorio bajo esa concepción afectivista de la contemplación que se ha referido, aquella *fabricada con un arte tan perfecto*, aquella imagen tan bella que arrastraba voluntariamente al observador, no se aleja de una cierta noción de bondad.

El bien propiamente se refiere al apetito, ya que bueno es lo que todas las cosas apetecen, y, por tanto, debido a que apetito es un modo de movimiento hacia las cosas, tiene razón de fin. En cambio, lo bello se refiere al poder cognoscitivo, pues se llama bello aquello cuya vista agrada, y por esto la belleza consiste en la debida proporción, ya que los sentidos se deleitan en las cosas debidamente proporcionadas como en algo semejante a ellos, pues los sentidos, como toda facultad cognoscitiva, son de algún modo entendimiento. Si, pues, el conocimiento se realiza por asimilación, y la semejanza se basa en la forma, lo bello pertenece propiamente a la razón de causa formal.

Las anteriores palabras de Santo Tomás funden «bello y bien en un mismo sujeto dentro de una misma realidad puesto que ambos se fundan sobre la forma; pero el bien hace que la forma sea objeto de apetito, deseo de realización o de posesión de la forma deseada en cuanto positiva; lo bello, en cambio, pone la forma en relación con el puro conocimiento. Son bellas las cosas que *visa placent*»³⁶. Esa *visio* a la que aludimos desde la anécdota inicial no es sólo una simple reacción sensual ante el estímulo sensible, tampoco una mera asimilación empática con el objeto es, más acertadamente, un conocimiento de orden intelectual.

Los resultados demuestran evidencias: ya no hace falta destruir las imágenes, imposibles por ser siempre malas copias de un modelo perfecto; ni desplazarlas para evitar su arraigo; se acentúa la benignidad, el

³⁶ U. ECO, *Arte y belleza en la estética medieval*, p. 107 tras la cita de Tomás de Aquino que, al igual que como procede en todo el libro, inserta también el texto latino.

camino positivo hacia su utilidad. Lo bello puede unirse al placer, al gozo pero también a lo bueno y al disfrute de Dios. El propio Hugo de San Víctor introduce el punto de vista pragmático en la filosofía medieval de las artes.

Sobre todo, tras la caída, el hombre sufre cuatro tipos de debilidades contra las cuales la Providencia proporciona antídotos o remedios. El hombre había pecado en su inteligencia, en su voluntad, en su palabra, en su carne. De ahí se derivan las sanciones naturales de la ignorancia, del pecado, de la dificultad de expresión, de la miseria material. Las grandes «artes» proporcionan remedio a estas deficiencias esenciales. La ciencia tiende a comprender de una manera precisa lo que no vemos más que de un modo indeterminado [...]: ella cura la ignorancia e ilumina el intelecto. La moral [...] nos civiliza, nos ayuda a construirnos una personalidad armoniosa y nos cura de la iniquidad natural. La lógica que abraza la dialéctica y la retórica [...] aporta remedio a las dificultades de expresión y libera la lengua. Finalmente, las artes mecánicas, *scientia ministrandi ea quæ sunt necessaria corporeae fragilitati* aportan remedio a la miseria y dulcifican las condiciones de la vida humana.

Tal y como E. de Bruyne atribuye al pensador medieval, el origen de todos los artes es la necesidad, su fin supremo es el rehacer la integridad de nuestra naturaleza, moderar las necesidades de nuestra vida, restaurar en nosotros la imagen de Dios. Todas participan de la misma obra grandiosa: revelarnos la belleza del Creador de la que nuestra alma es la expresión simbólica³⁷.

Dentro de estos *pragmatismo* y *funcionalismo* se hace patente una labor a realizar. La misma secuencia filosófica, aplicada a la acción, lleva a reforzar la existencia de un intérprete, de un mediador entre el conocimiento y la representación. Es preciso para ello dejar claramente sentado el estatuto del intermediario, la jerarquía de traductores de imágenes, los profesores que eduquen sobre la visión; en términos más radicales: el control del imaginario y la representación; en otras palabras: la realización de esta misión por parte de la Iglesia institucionalizada. Nuevos ejemplos de *agalmatofilia* alcanzan esta nueva significación frente a otras narraciones medievales ya comentadas. En ellas, en cierta contraposición con el argumento individual del Maestro Gregorio, el papel del mediador es el que queda significativamente resaltado.

En la *Gesta Regum Anglorum*, escrita en torno a 1125, por William de Malmesbury³⁸ y en la *Kaiserchronik*, redactada en Baviera muy poco más

³⁷ *Études d'esthétique médiévale*, pp. 751 y 752.

³⁸ *Gesta Regum Anglorum*, ed. Stubbs (London, 1887). Sobre el autor y su obra, R. M. THOMSON, *William of Malmesbury* (Suffolk, 1987). Esta y la anécdota que sigue en R. OLMOS, «El amor del hombre con la estatua...», p. 265.

tarde, entre 1135 y 1150, se cuentan dos historias muy similares: ambas explican el amor de un joven de alta posición social y una estatua. En ambos casos, el joven pone la alianza de matrimonio en el dedo de la estatua y ésta, tomándolo completamente en serio, usando el gesto como sello de un compromiso, llega a defender sus derechos conyugales (o amorios) interponiéndose en la relación con la novia terrenal o interfiriendo completamente en su vida.

La acción principal, en el relato de Guillermo de Malmesbury, tiene lugar en la noche de bodas cuando, al intentar abrazar a su esposa, la estatua se deslizaba en el lecho, se interponía entre los dos y les impedía acercarse. Hablando incluso: «acuéstate conmigo, hoy te prometiste a mí en matrimonio. Soy Venus y en mi dedo has puesto tu anillo. Yo lo tengo y no lo voy a devolver». Tras numerosas peripecias, el joven recupera su anillo y queda liberado. En la *Kaiserchronik*, el relato se retrotrae a la época de Teodosio, en la que se afirma que había templos y sacerdotes paganos. «Un joven, Astrolabio, jugando un día a la pelota saltó un muro y vió una estatua bellísima que le dejó encantado. Al acercarse a ella, la imagen le hizo un signo con la mano y el corazón del joven se inflamó de amor: se hallaba ante una estatua erigida antiguamente '*in honore Veneris*'. El joven entregó su anillo a la estatua prometiéndole un amor eterno. Desde entonces no podía vivir más que para la estatua». Ni comía, ni bebía, ni podía dormir; ningún ingrediente o fórmula podía curarle la enfermedad. También tras oportunas peripecias, la recuperación del anillo sirve de símbolo de liberación.

Que ambos textos, nacidos en el XII, planteen o no la anécdota en tiempo pasado, crean metáfora para el tiempo plenomedieval. La lectura de ambos ejemplos juega directamente con lo pedagógico y lo moralizante. En los dos casos es el triunfo de Dios sobre el demonio. Haya elementos mágicos o no de por medio, el primer eslabón que nos sumerge en la cadena del fenómeno medieval es la demonización de Venus. «Uno de los poderes más peligrosos y demoníacos es precisamente el de la estatua desnuda de Venus, *signum diabolicum monstruosumque*, que introduce físicamente al diablo en quienes la contemplan», que puede activarse (siempre por la voluntad del individuo que la mira, no lo olvidemos) para conseguir la posesión del espectador. La moraleja tiene una evidencia clara en el peligro a la entrega al demonio carnal, con la posible salvación del personaje vuelto al recto camino. Hay, por un lado, pervivencia de la tradición clásica al recuperar a Venus, diosa del paganismo antiguo, como símbolo del deseo carnal, pero la lectura y sus términos son diferentes. Hay, por otro lado pues, innovaciones: la conversión de Venus en evocación del demonio con fines moralizantes y la posición

ante el matrimonio, con llamadas de atención a situaciones pre o conyugales en las que la Iglesia interviene de modo cada vez más activo³⁹.

En el segundo de los ejemplos, se da de modo explícito la intromisión del mediador: el hombre astuto, el sacerdote Eusebio quien, tras los ruegos de Astrolabio, por prácticas de exorcización, consigue liberar al joven. El sacerdote era un hombre conocedor, pues en su juventud había estudiado los libros negros. Un día toma al joven, lo encierra en una habitación, recita algunas palabras sacadas de un libro con las que logra la aparición del demonio. Eusebio le exige que devuelva el anillo al joven. Finalmente, el experimento triunfa y Astrolabio vuelve al mundo normal: los paganos se convierten al cristianismo con la intermediación del hombre santo, del guía que —a caballo aún entre dos mundos— resuelve la ecuación con victoria sobre las fuerzas infernales, demoníacas, mágicas. Hay, pues, dos claras evocaciones, la demonización de Venus y la mediación del hombre santo como elementos «nuevos», leídos con nuevos ojos, con otra intencionalidad. Una intención de claro contenido moralizante: en ambos casos —recordémoslo— son jóvenes a los que hay que educar impidiendo el arrebato definitivo hacia una sensualidad mal encaminada. La interpretación es pertinente pero puede pecar de cierta facilidad, el rito iniciático a cumplir es más complejo y, por ello, el asunto puede complicarse cuando la imagen representa a una Virgen o a una santa; cuando es la estatua de la Virgen la que se interpone entre los dos esposos en el lecho conyugal o cuando la figura activa es una mujer santificada.

Veámoslo con otro ejemplo algo posterior a los dos últimos mencionados. Se nos presenta ahora en la *Legenda Aurea* de Jacopo de la Voragine, obispo de Gênes, compilada hacia 1270. Habla de un joven sacerdote que experimentaba deseos carnales. Decidiendo que su camino está en el matrimonio, pide permiso al papa para casarse. Éste le da un anillo y le ordena acudir al altar donde se halla un hermoso cuadro de Santa Inés (*ubi picta est Agnetis ymago formosa*), para que le entregue a la figura el anillo en señal de matrimonio. Así lo hace y la imagen alarga la mano para recibir el anillo. A partir de ahí, a partir de esa entrega, la

³⁹ El tema merece una dedicación especial que también puede hacerse desde los relatos medievales de *agalmatofilia* aunque he preferido no tratarlo ahora. El debate medieval es también aquí intenso, como puede verse, por ejemplo, entre la Escuela de Bologna que acentúa el elemento sexual del matrimonio y la Escuela de París que aplica mayor énfasis en el elemento afectivo y personal del consentimiento. Por no mencionar las vías místicas más complejas que la mera renuncia carnal, como figuras de excepción como Hildegarda von Bingen (1098-1179) o Herrada de Landsberg (mediados del XII) —por citar ejemplos plenomedievales— ilustran.

tentación del joven se desvanece. La imagen ha adquirido vida para recibir la acertada decisión de su cómplice.

El acto que infundía vida a Venus en el primero de estos tres ejemplos finales y a la estatua erigida *in honore Veneris* en el segundo es el mismo: el compromiso sellado con la entrega del anillo. Este anillo es el encargado de desempeñar la función clave y casi talismánica de la narración. También en el relato de Santa Inés hay entrega de anillo, como en numerosas historias de alianzas colocadas en el dedo de estatuas de la Virgen que se hicieron tan populares desde el siglo XIII en adelante. Si en los ejemplos que remitían al mundo clásico el anillo suponía la eliminación de los sentidos, la renuncia de la voluntad a manos de la Venus a quien se le entregaba, ahora las nuevas imágenes femeninas «liberan» al joven de sus pulsiones, sustituyen el compromiso sexual directo por otro umbral de complicidad y relación. En el sujeto, en el espectador, está la inteligencia para acudir al llamado implícito del objeto santo de adoración: el sacerdote entendió el mensaje olvidando sus ansias matrimoniales con persona humana, enlazándose en un compromiso matrimonial diferente.

La nuevas narraciones funcionan como ejemplos a imitar. Si consigue frenarse el deseo carnal dentro del mundo religioso estricto, mucho más fácil será traspasar el anhelo de imitación de esta perfección al mundo laico. Los relatos de amor a las estatuas muestran, a medida que se avanza del siglo XII hacia el siglo XIII: una consolidación de las claves de pedagogía moral, un incremento en la intervención de personajes (clérigos en su mayor parte) que actúan de conductores-intérpretes de referencia, cuando este papel principal de mediador no se otorga a la propia figura representada para que ella misma produzca la acción salvífica. Es el paso a la profusión de relatos de imágenes milagrosas⁴⁰. Al tema clásico de la imagen tan perfecta que parece estar viva, el cristianismo de la Iglesia triunfante y poderosa aportó una nueva perspectiva, incrementando el animatismo de la representación. Para que lo divino fuera accesible adoptó formas familiares, reconocibles, asequibles, comportamientos que resultarían próximos a las actividades cotidianas de los observadores. El atribuir emoción y sentimientos humanos a las figuras dio nuevas alas a la representación. Pero ello merecería ya nuevas páginas.

El debate señalado inicialmente continuará, ofreciendo concurrencia de modelos. El triunfo de Venus, de la Venus fuente de amor por la simbiosis de identificación con su belleza y su composición perfecta, de la Venus después demonizada y usada como versión negativa del espejo de

⁴⁰ A. CEA, «Robada, prostituida, restituida, y siempre virgen. El caso de N.^a S.^a de Madrid (tradición oral y tradición escrita)», *RDTP*, LI, 1 (1996), pp. 57-127.

virtud, tendría finalmente que superar una nueva y tenaz competencia. María, el binomio Eva-María, Magdalena, abrieron como principales concurrentes, un amplio espacio de desplazamiento de la diosa antigua. La *escopofilia* y la *agalmatofilia* nos sitúan ante miradas conscientes que encierran una carga deliberada de deseo; deseo de contemplar una representación, equivalente al deseo de contemplar el original; deseo que sigue patrones de impulso masculino, cierto, pero el asunto merece más profundidad, prestar mayor atención a la cognición que al condicionamiento. Al abordar las respuestas a las imágenes se hace evidente el problema de la posesión, entendida como anhelo que puede surgir de un intento o una ilusión por apropiarse del cuerpo representado o sus cualidades. Las implicaciones psicosexuales de la mayoría de los ejemplos son evidentes. La vida atribuida por la contemplación, la imagen animada por la mirada intensa del devoto en oración sirve para ilustrar el problema de las relaciones entre convenciones y deseo. El Maestro Gregorio y la hermosa Venus, Santa Inés ofreciendo el matrimonio simbólico al clérigo, la Virgen que ofrece su pecho para aliviar las heridas de los monjes constituyen ejemplos históricos que, traspasando umbrales de vergüenza, límites de lo privado o socialmente aceptable, nos sitúan ante parte de los horizontes de expectación que la fuerza y el poder de las imágenes dibujan.

El joven capitán francés que, en Toledo, contempló la escultura fúnebre de doña Elvira de Castañeda acompañada de la de su esposo Pedro López de Ayala, cayó rendido ante su belleza y sensualidad:

—¡Miradla!... ¡Miradla!... ¿No véis esos cambiantes rojos de sus carnes mórbidas y transparentes?... ¿No parece que por debajo de esa ligera epidermis azulada y suave de alabastro circula un fluido de luz color de rosa?...

¿Queréis más vida?... ¿Queréis más realidad?...[...]

¡Oh, sí! Un beso..., sólo un beso tuyo podrá calmar el ardor que me consume. [...] El joven ni oyó siquiera las palabras de sus amigos, y, tambaleando y como pudo, llegó a la tumba y aproximóse a la estatua; pero al tenderle los brazos resonó un grito de horror en el templo. Arrojando sangre por ojos, boca y nariz, había caído desplomado y con la cara deshecha al pie del sepulcro.

Los oficiales, mudos y espantados, ni se atrevían a dar un paso para prestarle socorro.

En el momento en que su camarada intentó acercar sus labios ardientes a los de doña Elvira, habían visto al inmóvil guerrero levantar la mano y derribarle con una espantosa bofetada de su guantelete de piedra ⁴¹.

Fuerza y poder que los enamorados de las estatuas ilustran con persistente recurrencia, movidos por el deseo y exponiéndose a la reacción —no siempre tan querida— de sus guardianes y valedores.

⁴¹ El relato es de G. A. BÉCQUER, «El beso. Leyenda toledana», *Leyendas* (Madrid: Espasa-Calpe, 1988). Agradezco al Dr. F. Rodríguez Mediano su cita.

En el siglo XII, el Maestro Gregorio se rindió seducido ante una estatua de Venus; su mirada provocó la reacción de la diosa, que se ruborizó. El tema de los enamorados de las imágenes ha constituido un punto de referencia en los repertorios iconográficos. Como *escopofilia* o como *agalmatofilia*, el fenómeno ha pervivido con el uso de caracteres recurrentes, a modo de *topos* activo que se enriquece con las interpretaciones propias de cada época. En este artículo se analizan ejemplos plenomedievales como muestra del debate, dinámico, que animaba la posición a adoptar ante las imágenes, desde la adoración estética a la conducta moral diseñada por el poder eclesiástico para los fieles. De Venus a María, entre el XII y el XIII hubo un denso y complejo recorrido en las manifestaciones de amor a las imágenes, en el que la Iglesia participó no sólo incorporando normas e intermediarios. Las implicaciones psicosexuales de la mayor parte de los relatos amatorios parecen evidentes pero el tema en sí requiere más estudio y nuevas visiones. La relación entre sujeto y objeto, el lazo entre actitud religiosa y expresión artística, la tensión entre realidad y representación, afectó también a los hombres medievales, revelando la intrincada lucha entre convenciones y deseo.

In the 12th century, a statue of Venus seduced *Maestro Gregorio*; his look made the goddess blush. The image of *inamorati* is a frequent item in iconographical catalogues. Either as *escopofilia* or as *agalmatofilia*, it has survived because of its use of recurrent characters, as a *topos* that is regularly reshaped into a new version from period to period. In this paper I focus on the analysis on some medieval case-studies, in order to illustrate the dynamic dispute that concerned the attitude to adopt when looking at images. The range of alternatives was wide: from pure aesthetical worship to the moral conduct as moulded by the ecclesiastical power for believers' consumption. For instance, from Venus to Mary there was an intricate route to go through in the 12th and the 13th centuries, in which the Church played an active role that was more complex than the plain introduction of norms and mediating agents. The subject deserves more than simple accounts of the psychosexual significance of the love narratives, which usually is quite obvious. The relationship between subject and object, the ties that bond religious attitude and artistic expression, the tension between reality and representation, all affected the medieval man, thus unveiling the intricate conflict between convention and desire.