

GRITOS PINTADOS

Expresión, comunicación, dramatización y manipulación
del dolor en el Arte (en la Pintura) a lo largo de la Historia

Tesis doctoral de

FÉLIX MACUA SAGASTI

DIRECTOR: DANIEL TAMAYO POZUETA

DEPARTAMENTO DE PINTURA. FACULTAD DE BELLAS ARTES.

eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

Este trabajo de investigación está dedicado a Marijo, Pilar, Amaia, José Félix e Irantzu.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
--------------	----

CAPÍTULO I

EL SUFRIMIENTO COMO ELEMENTO BÁSICO DE ESTRUCTURACIÓN SOCIAL.

I. LA GRAN INCÓGNITA	17
I.0. El logos marca la diferencia	17
I.1. La escritura y las imágenes	19
I. 2. Mitologías y religiones	21
I.3. Moral y teología	24
I.4. Filosofía y metafísica	27
II. CARACTERÍSTICAS DEL DOLOR	32
II.0. Clasificación del dolor	32
II.1. Dolor y sufrimiento	34
II.2. El dolor del inconsciente	37
II.3. Percepción personal	40
II.4. Eficacia del color y las imágenes	42
II.5. La cara, el espejo del alma	44
II.6. Anatomía del gesto	48
III. DRAMATISMO TEATRAL	51

	6
IV. REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA	54
IV.0. Presencia irregular	54
IV.1. Teatralidad bidimensional	57
V. EL DOLOR EN EL ARTE CLÁSICO	59
V.0. Laocoonte no grita	60
V.1. Violencia contenida	63
V.2. También la fealdad	64
VI. EL ARTE FUNCIONAL DEL MEDIOEVO	64
VI.0. La boca del infierno	68
VI.1. Mártires felices	70
VI.2. Las películas y series de la época	71

CAPÍTULO II

TEMÁTICA GENERADORA DE LA IMAGEN DEL DOLOR EN EL ARTE

I. GRANDES BLOQUES DE REPRESENTACIÓN	73
II. UNA NUEVA ERA	74
II.0. Cambio de mentalidad	76
II.1. Revolución narrativa en la Pintura	77
II.2. Los grandes genios de la Pintura	78
III. EL ENSAÑAMIENTO ETERNO	80
III.0. Dilema teológico	82
III.1. Torturas ilustradas	85
III.2. El infierno dantesco	87
III.3. De las delicias del pecado, al infierno	99
III.4. Satanás y sus misterios	106

I.5. Retratos diabólicos	111
IV. EL JUICIO FINAL	118
IV.0. Giotto. Hans Memling. Miguel Ángel	118
V. SOBRE SANTIDAD Y SUFRIMIENTO	125
V.0. Hagiografía cristiana	126
V.1. Giros caprichosos	128
V.2. El surrealismo de las tentaciones	131
VI. EL MARTIRIO COMO ARMA POLÍTICA	135
VI.0. Iconografía bélica	136
VI.1. El Barroco, la ofensiva de la Contrarreforma	141
VI.2. Sufrimiento en primer plano	145
VII. LA PASIÓN Y MUERTE DE CRISTO	150
VII.0. El mayor argumento iconográfico	151
VII.1 La divina serenidad	153
VII.2. Del realismo escénico al expresionismo: Giotto. Duccio. Masaccio. Grünewald. Chagall. Bacon	156
VII.3. La fría soledad de la muerte: Mantegna. Gregorio Fernández. Velázquez. Dalí. Saura	165
VII.4. El descendimiento: Roger van der Eyden. Rubens. Rembrandt	170
VII.5. La flagelación	174
VIII. EL DUELO Y LOS RITUALES FUNERARIOS	183
VIII.0. Iconografía mariana dolorosa	186
VIII-1. Los siete dolores	188
IX. JUSTICIA PUNITIVA, TORTURA Y MUERTE	196
IX.0. El poder de la imagen documental y la artística	201
X. LA TRÁGICA ESTUPIDEZ DE LAS GUERRAS	204

XI. EL DOLOR ANATÓMICO Y LA CIENCIA	213
-------------------------------------	-----

CAPÍTULO III

EXPRESIÓN DEL DOLOR SIN PRETEXTOS NI CONDICIONANTES

I. INTERROGANTES ANTE UN CAMBIO RADICAL	217
II. LENGUAJE RENOVADO PARA TIEMPOS NUEVOS	219
II.0: Un terror brutal y sin sentido	225
II.1. El efecto liberatriz de las pinturas negras	226
II.2. Primera instantánea de dolor inesperado	228
II.3. Los comienzos del arte moderno	229
III. EL ROMANTICISMO	230
III.0. La modernidad del maestro neoclásico (David)	233
III.1. Contra la injusticia y la incompetencia (Gericault)	235
III.2. Martirologio laico (Delacroix)	237
IV. EL MANIFIESTO REALISTA (Courbet)	238

CAPITULO IV

UN VIAJE SIN RETORNO

I. LA REVOLUCIÓN DE LAS VANGUARDIAS	242
I.0. Miedo y confusión general	244
I.1. Cambio expresivo radical	245
I. 2, Movimiento e ideología (Boccioni)	247
I.3. Una humanidad que se ha vuelto loca (George Grosz)	249
I.4. La nueva objetividad (Max Beckmann)	250

I.5. La fascinación del horror (Otto Dix)	252
I-6. "Guernica": Nuestra esquila mortuoria (Picasso)	253
II. ARTE VERSUS FOTOGRAFÍA Y CINE	258
II.0. Del daguerrotipo a la cámara digital	261
II.1. El poder de la masificación	263
II.2. La ingeniería social del siglo XX	266
II.3. Arma fundamental de la guerra fría	267
III. GRITOS PINTADOS	269
III.0. Lo efectos del sufrimiento propio	276
<i>IV. LA REBELIÓN DE LAS MUJERES</i>	283
IV.0. Artemisia, icono feminista	283
IV.1. Sin capacidad de auto-representación	286
IV.2. Revolución artística femenina	289

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES

I. PRIMERO FUE EL ARTE	291
II. LA RELIGIÓN TOMA EL PODER	293
III. MOMENTOS CRUCIALES	293
III.0. Imaginario infernal	293
III.1. Nueva narrativa	296
III.2. Renace el artista	297
III.3. La eternidad	297
IV. MANIPULACIÓN	298
IV.0. Propaganda política belicista	299

	10
V. GRITOS DESESPERADOS	300
VI. VITALISMO FEMINISTA	302
BIBLIOGRAFÍA	303

INTRODUCCIÓN

El dolor persigue como una sombra intermitente pero inexorable a todas las personas, sin excepción, desde que nacen hasta que mueren; un negro contrapunto que conforma y da sentido al concepto de felicidad y a la vida misma, aunque nos cueste entenderlo y aceptarlo. El ser humano, social por naturaleza, necesita expresar y comunicar sus padecimientos a los congéneres más próximos en busca de consuelo o remedios. Ese intercambio de sensaciones y sentimientos sobre sus males, y las lecciones que del mismo puedan extraerse, se traducen en una serie de reacciones y comportamientos que tiene características específicas en cada grupo social, que varían según las circunstancias, y componen un código de conducta que hace del dolor una experiencia cultural de la que se pueden extraer conclusiones útiles que se transmiten a las generaciones venideras. Y, como tal, se convierte en elemento fundamental de la estructuración social.

(Se da la circunstancia de que comencé la revisión de este escrito el 15 marzo de 2020, el día en el que el Gobierno español decretó el estado de alarma y el confinamiento en todo el país para tratar de frenar los efectos de la pandemia del coronavirus que aterroriza al mundo entero. Una tragedia que puede alterar profundamente el sistema económico y los hábitos sociales a nivel global)

En este trabajo doctoral, trataremos de exponer y analizar la forma en la que el arte ha contribuido a la expresión, comunicación, dramatización y manipulación del dolor y el sufrimiento humano a lo largo de la historia. El simple enunciado indica que va a tener un carácter más mostrativo que demostrativo; y que, dado el espacio temporal y geográfico que abarca, y el volumen ingente de información y documentación disponible, lo que se impone en principio es una reducción del campo de estudio. Lo limitaremos al conocido como Arte Occidental y, más concretamente, a las representaciones de sufrimiento en la pintura, aunque, inevitablemente, también hablaremos de forma colateral de otras técnicas.

El trabajo se plantea estructuralmente como una novela río o *road movie*, como un largo viaje con muchas paradas para observar que se hacía en los lugares y en las épocas más

significativos. Esa sensación de navegar por un cauce que puede ser estrecho pero rápido al principio, para luego aumentar su caudal, saltar cataratas, y más tarde remansarse y volverse a alterar por remolinos y corrientes antes de llegar a la desembocadura, es determinante. Este movimiento constante complica la aplicación de una metodología uniforme, ya que las circunstancias se modifican constantemente y varía también la temática y la manera de expresarse de los artistas. La única línea perceptible de continuidad narrativa, también con saltos, será la cronológica.

Aunque esta simplicidad estructural pueda hacer pensar lo contrario, el trazar una ruta para transitar por el inmenso e intrincado mundo artístico no es tarea fácil. A la señalada dificultad para seguir una línea de investigación continua se añade la imposibilidad de establecer un criterio fijo en el imprescindible ejercicio de selección de las ilustraciones más representativas para respaldar la exposición literaria. Unas veces se primará la valoración artística de las obras; otras, su adaptación al mensaje que se quiere transmitir, o su capacidad de ruptura estética, o la personalidad del pintor, o su influencia, o su capacidad de renovación del lenguaje, o por su acomodación a los profundos cambios de todo tipo de cada época. Los temas clave se acompañan con varias imágenes comentadas de manera individualizada; pero, a veces, cuando la cantidad de material desborda la posibilidad de hacer una selección representativa, presentaré un amplio apéndice de cuadros para que el lector saque sus conclusiones. Sistema que he empleado con la iconografía sobre “dolorosas”, flagelaciones, las guerras o los gritos.

Insisto en que la recopilación, cribado, ordenación, distribución, contextualización, documentación y análisis del material requiere una dedicación y un esfuerzo extraordinario; cierto que, en mi caso, bastante gratificante.

El trabajo consta del índice, de esta introducción, cinco capítulos y la bibliografía.

El CAPÍTULO I comienza con el establecimiento de un marco general en el que repasan los fundamentos mágicos, teológicos, metafísicos, sociológicos o ideológicos que a lo largo del tiempo han tratado de responder al interrogante de por qué y para qué sufrimos tanto. Seguidamente, ya en el terreno de los aspectos concretos, se centra en la definición del dolor, en sus características, en los diversos tipos, según la causa que lo origine o los efectos físicos o psicológicos que produzca, diferenciando sensaciones y sentimientos. Se resalta la subjetividad; el cómo unos soportan los males mejor que otros, o se quejan menos, con la

consiguiente dificultad para cuantificarlo objetivamente. En el intento de determinar el grado de sufrimiento, los médicos, además de escuchar al enfermo y ver su cara, utilizan unas escalas con colores o dibujos simples que entiende todo el mundo, prueba de universalidad del lenguaje gráfico.

En otros epígrafes se estudia la anatomía del gesto; cómo el rostro, los gritos y otras expresiones corporales reflejan el estado de ánimo del doliente. También, la diferencia, sutil pero importante, entre el dolor (inevitable) y el sufrimiento (opcional). Otros apartados focalizan su interés en otros aspectos esenciales, como la necesidad de comunicar, expresar y dramatizar el dolor.

En el CAPÍTULO II, que versa sobre la temática generadora de la visualización del dolor en el arte (especialmente en la pintura), se presenta una relación de grandes argumentos concretos que a lo largo de la historia han servido como excusas o pretextos para esa representación y cómo las grandes instituciones, sobre todo la Iglesia, utilizaron a los artistas.

La mera enumeración de los temas y conceptos da idea de su amplitud y de la necesidad de acotar al máximo el campo de acción. Hablamos del castigo eterno, de cómo imaginaron los artistas el infierno, o cómo retrataron al demonio; y de su visión del Juicio final en el valle de Josafat. Y repasaremos las torturas soportadas por los mártires con ejemplar resignación. Pero, sobre todo, la Pasión y muerte de Cristo -- referencia suprema de dolor-- y su capacidad redentora, que marcó el comienzo de una nueva era y desató la mayor producción iconográfica de todos los tiempos. Y nos conmoverán el inmenso sufrimiento y angustia de la Virgen ante su hijo clavado en la cruz, convertidos en patética sucesión de `piedades` y dolorosas. Constataremos el horror de la muerte de cientos de millones de personas provocada por la interminable cadena de guerras. Y terminaremos con los daños causados por la justicia punitiva y la propia medicina, en su búsqueda de remedios para atajar o aliviar las enfermedades.

En el CAPÍTULO III, el panorama se altera radicalmente como consecuencia de los cambios impuestos por acontecimientos que marcaron un nuevo rumbo a la humanidad. Hechos tan trascendentales como la Revolución francesa, o la industrial, o los nuevos inventos y descubrimientos científicos en todos los campos provocaron una conmoción

social, laboral, política, económica, filosófica y religiosa de alcance inimaginable que, forzosamente, habría de afectar sustancialmente al mundo del arte.

Es el momento crítico en el que se plantea la búsqueda de respuestas a la pregunta esencial de por qué sufrimos tanto desde puntos de vista diferentes a los mágicos y teológicos, dominantes hasta entonces. La incógnita del dolor permanece, pero la asumimos con perspectivas más diversas. Los artistas ya no dependerán tan absolutamente como antes de los dictados teológico-ideológicos y de los encargos de la Iglesia y de la aristocracia. Esa independencia obliga a los artistas a replantearse cuál es su función y a encontrar el lenguaje plástico apropiado para responder a las exigencias de ese mundo en permanente transformación.

En el CAPÍTULO IV veremos cómo el desarrollo del código de signos expresivos se vio traumáticamente afectado con la aparición de la fotografía y, poco más tarde, por el cine y después por la televisión y ahora, todavía sin digerir, por las tecnologías de última generación. Comprobaremos la extraordinaria capacidad de adaptación para sobrevivir y servirse de esas técnicas para encontrar caminos estéticos válidos para cada momento. Seremos testigos de la sucesión de estilos, de la lucha contra el academicismo y del laberinto de istmos de las vanguardias.

Y, en ese contexto inquietante y vertiginoso, analizaremos la respuesta al tema que nos interesa principalmente: la expresión y dramatización del dolor. El cómo --ya sin excusas ni pretextos teológicos, metafísicos o cualquier otro condicionante ajeno a su propia creatividad—consiguen conectar con la sociedad de su tiempo para mostrar la angustia, el miedo, la desesperación, el terror, el estrés, la depresión; en fin, el sufrimiento creciente de la agitada vida contemporánea.

Quizás sea el grito el elemento más expresivo a la hora de plasmar esa desesperanza individual y colectiva de la civilización. Prestaremos, pues, especial atención a esos alaridos pintados. Y la fotografía, el cine, la televisión y en general todas las modernas técnicas de producción de imagen formarán parte, unas veces tangencial y otras directa, de esta reflexión sobre el arte contemporáneo. Como colofón, nos uniremos al movimiento de las artistas que, colocadas en primera línea de la lucha feminista, se han convertido en las principales renovadoras del panorama artístico.

Finalmente, en el CAPÍTULO V, se recogen las reflexiones, consideraciones, deducciones y conclusiones que me han sugerido ese recorrido acelerado por la historia del Arte y el sufrimiento. Confío en que alguien con menos años y más capacidad investigadora se anime a profundizar en alguno de los aspectos interesantes que se puedan derivar de esta visión generalista.

CAPÍTULO I.

EL SUFRIMIENTO COMO ELEMENTO BÁSICO DE ESTRUCTURACIÓN SOCIAL

I. LA GRAN INCÒGNITA

Partimos de la evidencia de que el dolor es una de las incógnitas esenciales de la existencia humana. La búsqueda de respuestas al interrogante de por qué sufrimos tanto constituye una experiencia cultural fundamental en la estructuración social. Esta tesis doctoral pretende mostrar la manera en que el arte (la pintura) ha contribuido a conformar esa experiencia histórica. Las imágenes artísticas han sido un agente determinante --como indica el enunciado del título—en la comunicación, expresión, dramatización y manipulación del sufrimiento. Antes de entrar en el estudio específico del tema, vamos a hacer unas consideraciones de carácter sociológico, ético, filosófico, teológico y psicológico que enmarquen el contexto general básico y nos ayude a comprender su evolución.

I.0 El *logos* marca la diferencia

Emilio Lledó¹ explica que, mientras la vida se limitaba a cumplir el mandato de la naturaleza de preservar las necesidades elementales de la subsistencia, el silencio en los reducidos grupos humanos primigenios era casi absoluto, porque el cuerpo era el único indicador de lo necesario y el único espacio concreto del vivir. Hasta que *“la presencia de otros hombres originó un nuevo dominio. En él tiene lugar ya un primer ‘indicio’ hacia el otro, ‘una señal de dolor y de placer’. Dolor y placer son expresiones elementales de corporeidad”* (pág. 199). Ya tenemos, pues, el dolor (y el placer) en el principio de la relación humana; cierto que en un modo de expresión rudimentario, meramente corporal y sonoro. Hasta que

¹ Emilio Lledó (1988), *Aristóteles y la ética*. Editorial Crítica S. A. Barcelona. Ensayo incluido en el libro *Historia de la Ética*, coordinado por Victoria Camps, (pág. 199)

esos ruidos se modulan y se convierten en voz, que, posteriormente, dan paso al milagro de la palabra, al *logos*. La palabra (potenciada casi siempre –arrimando el discurso a nuestro terreno– por la imagen) sienta las bases del lenguaje que establece la comunicación entre los hombres, que marca las características de la *`polis`*.

El filósofo español recurre a Aristóteles, ineludible en estos temas, y recoge un párrafo de su libro *Política* en el que destaca la facultad del habla como la característica esencial que diferencia al ser humano del resto de animales gregarios y le hace superior a todos ellos. Reproducimos parcialmente la cita:

“La voz es signo de dolor y de placer, y eso la tienen también los demás animales, pues su naturaleza llega hasta tener sensación de dolor y de placer y significársela unos a otros; pero la palabra es para manifestar lo conveniente y lo dañoso, lo justo y lo injusto, y es exclusivo del hombre el tener él solo, el sentido del bien y del mal, de lo justo y de lo injusto, etc., y la comunidad de esas cosas es lo que constituye la casa y la ciudad (Política, I, 2, 253^a 11-17).

De esta forma tan sencilla, el sabio griego nos introduce en los valores que constituyen los hilos del entramado social; porque, como apunta Lledó, el bien o la justicia son construcciones colectivas y decir es construir, despertar la conciencia de la sociedad.

El lenguaje primario permite intercambiar experiencias para prevenirse de los peligros del entorno y para descubrirlo conjuntamente. Pero, conforme las comunidades se hacen mayores y más complejas, y se plantean cuestiones afectivas y morales, los sistemas de comunicación directa, el boca a boca, resultan insuficientes para lograr efectos a nivel colectivo; es preciso establecer mecanismos de mediación para que la transmisión de informaciones y consignas lleguen a más gente lo antes posible.

En principio, la conexión comunitaria se realizaba en los lugares sagrados donde se reunía a la población para invocar el favor de los dioses mediante sacrificios sangrientos y diversas ceremonias. La teatralización y dramatización de estas liturgias suponía un paso importante en la creación y control de una conciencia colectiva de los ciudadanos, que merecerían premios o castigos según su conducta. La extensa red de templos servía de altavoz para difundir los mensajes.

I.1 La escritura y las imágenes

Otro paso decisivo en la interconexión entre los humanos primitivos fue la aparición de la escritura. Emilio Lledó² reflexiona sobre la afirmación de Kant de que todo nuestro conocimiento procede de la experiencia y resalta que ésta no es fruto de la pasiva aceptación de una realidad exterior, sino de una elaboración. Con el *logos*, la palabra, el hombre, que ya estaba en el mundo de la naturaleza, entra también en el de la cultura, que le permite rebasar la barrera de lo inmediato, lo introduce en el ámbito del tiempo. La experiencia se basa en la memoria. El que habla, el que propone algo nuevo, parte de un enraizamiento, de un pasado; pero, para los que escuchan, el eco de la voz desaparece al poco tiempo. Las palabras se las lleva el viento. Y las vivencias evocadas se van diluyendo en el recuerdo hasta caer en el olvido. El descubrimiento de la escritura consiguió vencer tal limitación. Con ella, la voz, convertida en signos que se ven, queda fijada y el concepto de tiempo de la vida humana adquiere nueva consistencia. El acto de la lectura crea un cauce en el que se sustancia el fluir del pensamiento que da lugar a la reflexión y a la abstracción.

El ilustre profesor profundiza en la importancia de la escritura en otros aspectos y desde otras perspectivas, pero a nosotros nos interesa centrarnos en el efecto incontestable de que la grafía, lo escrito, lo que se ve (la imagen), se fija más en la mente. Algo que percibieron desde el primer momento las comunidades primitivas. Mucho antes de que se desarrollase la escritura, los trazos esgrafiados o pintados en las rocas y cuevas que les daban cobijo habían asentado esa temporalidad, ya que representaban animales y escenas de caza, de algo que ya habían vivido. Probablemente, los artistas rupestres fueran los incipientes líderes espirituales e intelectuales, lo que luego derivó en hechiceros, sacerdotes o magos.

Otro inconveniente importante de la escritura, hasta prácticamente la edad moderna, era que la inmensa mayoría de la población no sabía leer. Y entonces tenían que ser los mediadores los que la leyesen e interpretasen. Pero estos sacerdotes (la jerarquía cristiana en nuestro caso) percibieron pronto que sus sermones no eran suficientes, ni aun con la escenificación de las liturgias, para que la masa inculta asimilase conceptos abstractos sobre el bien, el mal, la razón del sufrimiento o si la muerte es o no el final de todo. No se trataba tanto de que entendiesen bien el sentido del discurso sobre los mismos, sino de que se lo grabasen en la mente y, aunque sólo fuese por temor, obedeciesen. Y pronto empezaron a

² Emilio Lledó (1998): *El silencio de la escritura*. Madrid. Espasa Calpe. Colección Austral. (Págs. 17 a 31)

utilizarse imágenes para ayudar a cumplir eficazmente esa función recordatoria, atemorizadora o glorificadora, como complemento de sus palabras.



F, 1. Pintura rupestre de las cuevas de Lascaux, Francia

En cuevas, tumbas, altares, pirámides, templos y demás lugares sagrados empezaron a aparecer progresivamente trazos coloreados, símbolos, dibujos esquemáticos y representaciones personalizadas o zoomorfas de dioses, diosas, semidioses, espíritus malignos y benignos, seres híbridos, monstruos, ángeles, vírgenes, mártires, demonios, pecadores y redentores. Los encargados de hacer visible de manera convincente todo ese imaginario, sobre los más variados soportes (rocas, paredes, techos, vidrieras, lienzos, tablas, piedras, maderas, retablos, películas...) y con las técnicas más diversas, fueron los llamados artesanos o artistas, que trabajaron durante milenios bajo el influjo de los dirigentes religiosos.

Se puede afirmar que las artes en general, en especial las plásticas se desarrollaron en gran medida al amparo de esos poderosos mediadores entre lo terrenal y lo celeste.

I. 2 Mitologías y religiones

El teólogo José María Castillo³ sostiene que la práctica de la religión comenzó hace cien mil años y que su finalidad en origen no era la búsqueda de Dios, sino *“la mera práctica de rituales, esquemas de comportamiento desligados de su función pragmática (J. Huxley, K. Lorenz), que se practicaban para sosegar el espíritu, aliviar preocupaciones y sufrimientos, remediar inquietudes en aquellos incipientes seres humanos tan desamparados”*. De nuevo, pues, el dolor y el duelo por la desaparición de los seres queridos (esos rituales solían ser de carácter funerario) como fundamento inicial de la elevación a un estadio intelectual superior, por encima de la cobertura de las necesidades básicas.

Los más inteligentes de estas comunidades primitivas se percataron pronto de que esos rituales, potenciados después por la aparición de las divinidades, ofrecían una orientación que transformaba el enfrentamiento recíproco en colaboración. Y en base a ese descubrimiento organizaron socialmente a las comunidades. Debieron acertar, porque, según W. Burkert (citado por Castillo), *“se puede comprobar que en la vorágine de la historia sólo han podido sobrevivir las organizaciones fundadas sobre bases religiosas”*.

Tras recoger las tesis de Toynbee, Alfred Weber y Spengler sobre el origen de las grandes culturas, Francisco Ayala⁴ considera que lo que el primero llama *“animación”*, el segundo, *“entelequia anímica”* y el tercero *“idea”*, aluden al concepto de mito y religión y que *“la religión originaria de cada cultura se prolonga más allá de toda fe y creencia, perpetuada en la visión del mundo peculiar a la cultura correspondiente”* (pág. 77)

Según José M. de Barandiarán⁵, el ambiente propio de los mitos es el animismo, que pone un genio o una divinidad al frente de cada función, de cada fenómeno y detrás de cada misterio. Todas las cosas son divinas, sagradas, sin que haya lugar a la acción de causas segundas

La organización de esos grupos, su cohesión, se basa en principio en la subordinación a los líderes espirituales que toman el mando. Y de la forma en que se plasma esa sumisión surgen los distintos tipos de sociedades primitivas. George Simmel (Berlín, 1858-1918)⁶ afirma que *“la sociología de las religiones se diferencia, en principio, según que la unión de*

³ Castillo J. M. (2018), *Los que anhelan que Francisco se vaya*, artículo en “Deia”, 10 de noviembre.

⁴ Francisco Ayala (1961) *Introducción a las ciencias sociales*. Madrid. Aguilar S. A. Ediciones

⁵ José Miguel de Barandiarán (1979). *Mitología vasca*. Prólogo de Julio Caro Baroja. San Sebastián. Editorial Txertoa (Págs. 22-25)

⁶ Simmel G. (1976). *Sociología 1. Estudios sobre las formas de socialización*. Madrid. Ediciones Castilla. Biblioteca de la Revista de Occidente

los individuos en un grupo sea la que produce, por decirlo así, al Dios común, como símbolo y consagración de su parentesco mutuo (como ocurre en muchas religiones primitivas) o que la idea de Dios sea la que reúna los elementos que no estaban antes unidos o que estaban en una unión poco estrecha. No hace falta explicar hasta qué punto se ha realizado en el cristianismo esta última forma” (pág. 55).

Las diversas maneras de llevar a la práctica esa idea religiosa determina en gran medida las características de las organizaciones sociales en cada civilización. Y queda claro que el cristianismo, tras superar la persecución que sufrió en los primeros siglos, conformó, con su decisiva influencia sobre las instituciones políticas y civiles, lo que conocemos como civilización occidental, que marca el espacio temporal y espacial de nuestro estudio. Con su discurso teológico y moral dio una cierta uniformidad ideológica y estructural a los territorios del antiguo imperio romano, a los países bárbaros y, tras el descubrimiento de Colón, a las tierras americanas

Otras civilizaciones, como la sumeria, la egipcia o la judía se organizaron de formas diferentes en función de sus creencias. La historia política de Grecia, por ejemplo, (que marcó en buena medida la forma de pensar y organizarse del mundo romano y después del cristiano-occidental), es la de muchos pequeños Estados, compuestos a veces de una sola ciudad, que permanecían unidos por una lengua común y una religión que aglutinaba las creencias y dioses locales. Cada comunidad tenía sus dioses protectores y a todos los colocaban en el Olimpo; donde nunca se pusieron de acuerdo para establecer una jerarquía incontestable, aunque hubiese casi unanimidad en el reconocimiento de la supremacía de Zeus.

En Grecia, según Indro Montanelli⁷, los sacerdotes no eran los dueños del Estado, como ocurría en Egipto, pero los gobernantes asumían ese papel para desarrollar las prácticas de culto a base de sacrificios, procesiones, comilonas, rezos y cánticos en honor de sus celestiales patronos protectores, liturgias a las que acudían representantes de todas las demás comunidades. Estas celebraciones constituían *“uno de los pocos ligámenes sólidos entre aquellos griegos centrífugos, pendencieros y separatistas”* (pág. 42)

⁷ Montanelli I. (1966) Historia de los griegos. Barcelona. Editorial Plaza & Janés. Círculo de Lectores



F,2. *Júpiter y Tetis*, de Ingres, 1811, óleo sobre lienzo, 327x260 cm. Museo Granet, Aix-en-Provence, Francia.

La subordinación de la mayoría de los individuos a los líderes espirituales y políticos de la que hablamos antes, que es la que cohesiona al grupo, o se impone por la fuerza (lo cual es difícil de mantener a largo plazo) o por convencimiento; con una propuesta razonable o mágica que ilusione y justifique a su manera el esfuerzo de la comunidad por persistir en el tiempo, por luchar con la esperanza de un futuro mejor. Algo que explique mínimamente la razón, o sinrazón, de la vida, de la muerte, del sufrimiento. El esfuerzo intelectual durante generaciones para responder a esas cuestiones transcendentales descubrió los principios de las mitologías, las religiones, las artes, la filosofía, la medicina y las ciencias sobre los que se fundamentaron y desarrollaron las grandes civilizaciones.

En principio, casi todas coincidieron en atribuir la creación del mundo a unas fuerzas superiores y externas que, progresivamente personalizadas, denominaron espíritus, semidioses o dioses. Nacían así las mitologías y las religiones, que (estas últimas) redujeron el número de dichos seres poderosos hasta dejarlo en uno sólo omnipotente: Dios, con mayúscula. En la voluntad de Él, o de esas divinidades, está el origen de la vida y las claves de la existencia del género humano y quienes rigen su destino. Ellos establecen el código de conducta apropiado y en función de cómo cada uno, o colectivamente, cumpla sus mandamientos recibirá premios o castigos, aquí y ahora o en el más allá. El dolor y el sufrimiento humanos son producto del mal comportamiento, que provoca el enfado de los dioses.

Esa terrorífica iracundia divina sólo se aplacará a base de ofrendas, oraciones y sacrificios realizados en lugares sagrados y oficiados por sacerdotes, brujos o chamanes, concedores de los secretos para que esas liturgias surtan efectos positivos. Surge irresistible el poder religioso. Los intermediarios de los dioses y los detentadores de la fuerza de las armas, unidos o separados, dominarán la tierra.

I. 3 Moral y teología

Entramos así en el terreno de la ética, del bien y del mal, de lo justo y lo injusto, de lo conveniente o inconveniente, del que hablaba Aristóteles, como facultad exclusiva del hombre y de la socialización de la *'polis'*.

A José Gómez Caffarena⁸ no le parece correcto confundir religión y moralidad; ya que la fenomenología religiosa insiste en la adoración y la búsqueda de salvación, más que en el comportamiento del hombre mediante valoraciones del mundo y de la sociedad. Pero reconoce que todas las religiones han prescrito determinadas conductas a sus fieles y les han inculcado valoraciones que podrían llamarse *"morales"*. Y que puede, incluso, decirse que *"ha sido históricamente religiosa la 'matriz' originaria de las actitudes morales de la humanidad; y que sólo con el decurso del tiempo y la maduración racional se han ido formando los códigos y los sistemas morales ya no explícitamente religiosos sino filosóficos"* (Pág.283).

Vamos a centrar la atención, de momento, en los aspectos teológicos y morales de la mitología griega y del cristianismo, porque son la base inspiradora y argumental de la mayor parte de las imágenes que revisaremos a lo largo de este trabajo.

José García López⁹ constata que no se encuentra en Grecia un teólogo o profeta que en un momento determinado de la historia estableciese unos dogmas que marcasen a los fieles las coordenadas para orientar sus creencias hacia una actitud piadosa. De lo que se desprende —dice— una libertad que iba a ser uno de los rasgos más relevantes de la religión griega. Indro Montanelli (1966), por su parte, resalta también esa falta de contenido moral, que es tan sólo un hecho de procedimiento; que simplemente exige a los creyentes el cumplimiento de ciertas prácticas burocráticas. Difícilmente podían exigir moralidad unos

⁸ Gómez Caffarena J. (1988) *El cristianismo y la filosofía moral cristiana*. Editorial Crítica S. A. Barcelona. Ensayo incluido en el libro *Historia de la Ética*, coordinado por Victoria Camps. (págs. 282 y sgs.)

⁹ García López J. (1975) *La religión griega*. Madrid. Ediciones Istmo. (Págs. 18-19)

dioses que no eran precisamente un modelo de virtudes. Pero, pese a ello, fue la que impuso los deberes fundamentales sin los cuales ninguna sociedad puede existir: *“Convertía en sagrado, y por ende en indisoluble, el matrimonio, moralmente obligatoria la procreación de los hijos, y apremiante la fidelidad a la familia, a la tribu y al Estado. El patriotismo de los griegos estaba estrechamente ligado a la religión”* (Pág. 43).

El cristianismo (clave de la civilización occidental), es primariamente una religión caracterizada por una determinada concepción de Dios y de su oferta de salvación a través de la persona y el mensaje de Jesús de Nazaret. Pero incluye, como parte esencial de su mensaje y de la salvación que ofrece, una exigencia de determinadas actitudes y conductas inequívocamente morales. Como afirma Gómez Caffarena (pág 284), la moral es una *“dimensión”* en la religiosidad cristiana, no algo marginal o derivado.

Veamos el relato que fundamentó el discurso del cristianismo, tan convincente para tantos miles de millones de personas a lo largo de veinte siglos. Empezamos por el principio, la Creación: concepto teológico sustentado por casi todas las religiones y muchas corrientes filosóficas, según el cual el universo surgió de la decisión de una divinidad. Tanto el cristianismo, como el judaísmo y el islamismo se remiten a los capítulos iniciales del *Génesis*, primer libro del *Pentateuco* o *Tora*, para explicar el origen del mundo y de la vida humana. El texto presenta algunas contradicciones (sobre todo en matices acerca de la forma en que fueron creados Adán y Eva) y se presta a diversas interpretaciones¹⁰; algunos entienden que tiene un significado simbólico, en tanto que otros, los creacionistas y ramas de protestantes y evangélicos, se lo toman al pie de la letra.



F.3. *Expulsión del Paraíso*, del Miguel Ángel, fresco de 280x570 cm., Capilla Sixtina, Vaticano.

¹⁰ <https://es.m.wikipedia.org/wiki/Génesis>

La Iglesia católica se basa en la versión que indica que Dios hizo a Adán con barro y, luego, tras considerar que no es bueno que el hombre esté solo, lo sumió en un profundo sueño y le arrancó una costilla con la que formó a Eva. Y colocó a la pareja en el Paraíso, idílico lugar en el que podrían vivir eternamente disfrutando de todos los bienes imaginables; con la única condición de que no probasen la fruta del Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal. La mujer, Eva, no pudo resistir la tentación y mordió la manzana del árbol prohibido que le ofrecía el demonio encarnado en forma de serpiente. Después le dio a probar a Adán, que aceptó la invitación. Ahí, en ese instante, con esa *'caída'*, comenzaron todos los males de humanidad. Ese acto de desobediencia al Creador se conoce como Pecado Original. Dios, enfurecido, expulsó a nuestros primeros padres del Jardín del Edén y condenó a él a ganarse el pan con el sudor de su frente; y a ella, a parir con dolor. Es la primera y primordial explicación de por qué sufrimos tanto.

Según la doctrina fijada en el Concilio de Trento, la condición de naturaleza caída se transmite a todas las generaciones venideras, a todos y cada uno de los nacidos tras la expulsión del Edén, que quedan privados de la gracia de la santidad y la justicia originales, además de los dones preternaturales de la inmortalidad y la exención del sufrimiento (el tema que nos ocupa). En consecuencia, de acuerdo con el catecismo católico, la naturaleza humana quedó debilitada, sometida a la ignorancia e inclinada a la concupiscencia, entendida ésta como propensión al pecado.

Para interpretar y hacer comprensible a los fieles el significado de estos pasajes, la Iglesia necesitó varios concilios para concretar la doctrina al respecto. Por supuesto, los judíos y los islamistas lo entienden de forma muy diferente; y algunas denominaciones protestantes, también. Pero aún dentro del catolicismo se suscitaron interesantes polémicas sobre el tema. El punto más controvertido fue el de si el pecado original destruía el libre albedrío de las personas, como sostenía el movimiento jansenista (que fue declarado herético) o, simplemente, como sentenció la doctrina oficial, lo debilita, pero no lo anula. De acuerdo con el Catecismo católico, la naturaleza humana pierde fuerza y queda sometida a la ignorancia e inclinada a la concupiscencia. La Iglesia Católica siempre ha sostenido que el Bautismo confiere la gracia santificante original de perdonar todos los pecados, incluido el original, pero no la propensión al pecado, que es la prueba que se debe superar.

Con el nacimiento de Jesús de Nazaret, todo el relato bíblico cobra otro sentido y marca el comienzo de una nueva era para la civilización occidental. El Mesías, el hijo de Dios, se hace hombre y morirá en la Cruz para la redención de la humanidad. Una oferta de salvación

que justifica todos los padecimientos de este valle de lágrimas. En el juicio final, tras la resurrección de los muertos, quienes cumplieron los mandamientos y actuaron conforme a las normas morales establecidas serán recompensados con la vida eterna, retornarán al Paraíso perdido. Los que persistieron en el pecado, sufrirán eternamente en el infierno. Cristo es la luz que ilumina el entendimiento y el modelo de perfección para el hombre. Porque, como resalta Gómez Caffarena (pág. 284), la clave de la moral cristiana y de su teología se encuentra en el mismo enunciado que dice que “*Dios es amor*”, y el creyente debe acercarse a Él amando al prójimo. El principal mandamiento, el de la caridad. Difícil de cumplir en la práctica.

Aunque no vamos a profundizar más en el tema, ni entrar en las distintas interpretaciones que incluso dentro del conjunto de credos cristianos se hace de la figura de Jesús, sobre su divinidad, sobre su nacimiento, sobre la Santísima Trinidad, el Juicio Final o el concepto de salvación, sí que prestaremos especial atención a la manera que la Iglesia entiende el significado del sufrimiento. Además de recomendar resignación y buen comportamiento, anima a aumentar voluntariamente los padecimientos como camino de perfección mejor y más rápido para asegurar el premio en el más allá. Mártires, eremitas y penitentes nos servirán de ejemplo, con el referente del dolor de la crucifixión y muerte de Cristo como modelo sublime a imitar. Nos interesa especialmente porque la Pasión es, indiscutiblemente, uno de los motivos que ha generado la iconografía más extensa y de mayor calidad en la historia del arte. Y en esa plasmación artística encontramos bellamente representados los sistemas de expresión, dramatización, teatralización y manipulación del dolor a lo largo de los siglos. Con este discurso, tan esquemáticamente expuesto, el cristianismo, tras sobrevivir a un prolongado periodo de persecución política, impuso sus creencias y, en gran medida, reestructuró la sociedad a su manera tras la caída del imperio romano.

I.4 Filosofía y metafísica

Pero esa forma de resolver los grandes enigmas de la existencia o de los fenómenos naturales, recurriendo a mitos, dioses o causas externas sobrenaturales, corresponde a lo que Auguste Comte¹¹ denomina primer estado de la historia de la humanidad. En la segunda

¹¹ Auguste Comte. *Discurso sobre el espíritu positivo*. Prologo y traducción de Julián Marías. Versión digital (biblio3.url.edu.gt) de la edición de la “Société Positiviste Internationale”. París. 1923

fase, que el pensador francés llama metafísica o filosófica, se *“intenta explicar la íntima naturaleza de los seres, el origen y el destino de todas las cosas, el modo especial de producirse todos los fenómenos; pero en lugar de emplear para ello los agentes sobrenaturales propiamente dichos, los reemplaza, cada vez más, por aquellas entidades o abstracciones personificadas, cuyo uso en verdad característico, ha permitido a menudo designarla con el nombre de ontología”* (pág. 11)

La tercera etapa sería la del positivismo científico; en la que la mente humana renuncia a la búsqueda de ideas absolutas y se dedica a estudiar las leyes de los fenómenos a través del conocimiento, que se basa en la observación y la experimentación y se expresa matemáticamente. Estudia las leyes de la Naturaleza para conseguir un dominio técnico sobre ellas. Afirma que es imposible conocer las realidades que estén más allá de lo real, de lo positivo.

Aceptando esta clasificación, las religiones monoteístas (cristianismo, judaísmo e islamismo) serían la superación del estadio primitivo de fetichismo, magia e idolatría sin sentido. Y su visión teológica ordenó la vida de medio mundo en lo espiritual, lo social y lo político, durante siglos. Pero llegó un momento en el que su dogmatismo (nos referimos al Cristianismo) empezó a ser cuestionado desde dentro y desde fuera; divergencias que se acentuaron en el Renacimiento, con la vuelta al humanismo, al etnocentrismo clásico, y con el cisma provocado por la Reforma protestante de Lutero. Comenzaba la Edad Moderna.

Pero sería tres siglos después, con la revolución industrial y la francesa, cuando científicos, filósofos, sociólogos, psicólogos y pensadores de todas las ramas del saber se empeñaron en intentar entender, desde la racionalidad, la imposibilidad absoluta de los dogmas, de los arcanos de la divinidad, de los misterios de las palabras que el Eterno pronunció, según Jaime Balmes¹², *“para ejercitar nuestra obediencia y humillar nuestro orgullo; pero no ha querido levantar el denso velo que separa esta vida mortal del océano de verdad y de luz”* (pág. 27). Ese espeso muro dogmático sirvió también de pretexto a René Descartes¹³, modelo de racionalistas, para evitar aplicar su magistral método analítico a las cuestiones teológicas, porque *“las realidades reveladas que allá llevan se encuentran muy por encima de nuestra inteligencia, jamás me hubiera arriesgado a someterlas a la debilidad de mis reflexiones, pensando que para lanzarme a la empresa de explorarlas y salir con muy*

¹² Jaime Balmes. (1961). *El criterio*. Barcelona. Editorial Balmes

¹³ René Descartes. (2015). *Discurso del Método*. Barcelona. Plutón Ediciones.

bien de ella, era necesario un extraordinario apoyo del cielo, y ser, por tanto, algo más que un hombre". (Pág. 37)

La lista de sabios que durante los últimos 250 años, enlazando con los filósofos griegos, reflexionaron en profundidad sobre esos grandes misterios trascendentales, sobre el origen, la muerte, la socialización, el sufrimiento, la violencia, la inmortalidad, la ética, la estética, el trabajo, ... contemplados desde perspectivas distintas a las de las religiones creacionistas o finalistas, es larga e impresionante: Descartes, Spinoza, T. Malthus, Kant, Newton, Darwin, Schopenhauer, Nietzsche, Einstein, Marx, Engels, Herzog, Hegel, E. Jünger, S. Sontag, A Warburg, Comte, S. Freud,... Todos ellos tomaron conciencia, como indica Victoria Camps¹⁴, de que ni la interpretación del mundo ni su transformación son actividades aisladas y distintas. Que el conocimiento no es pasivo, sino producto de la interacción del hombre con la realidad. Que lo que sabemos del mundo depende en gran medida la intervención humana. Por eso, propone cambiar la vieja afirmación de que no hay ética sin metafísica, o sin religión, por la más actualizada de que no hay metafísica ni ciencia sin ética o sin política.

De ese espíritu racionalista y participativo surgieron las grandes corrientes de pensamiento que desde mediados del siglo XVII hasta ahora han conformado la sociedad de lo que llamamos Edad Contemporánea, vigente todavía.

La ciencia, la filosofía, la medicina, la sociología y la técnica marcarán los perfiles de una civilización que tiene que afrontar de forma acelerada, y muchas veces traumática, la nueva problemática creada por la mecanización de la producción de bienes y el derrocamiento de los antiguos regímenes políticos. Tiempos esperanzadores y arriesgados; de proclamación universal de derechos humanos y de sangrientas convulsiones sociales, bélicas y políticas. Una transformación radical, basada en principios analíticos alejados de inspiraciones sobrenaturales, que se traduce en ideologías, descubrimientos y sistemas económicos y de estructuración social novedosos.

Entramos en la etapa de la llamada Ilustración, que, en opinión de Gerard Vilar¹⁵, es la divisa de la noción moderna de persona. El profesor catalán se apoya en Kant para explicar los perfiles conceptuales de esta decisiva corriente de pensamiento que se impuso en Europa a finales del siglo XVII. Para el filósofo alemán, la Ilustración suponía la salida del hombre de su "*autoculpable*" minoría de edad, que significa incapacidad de servirse de su propio

¹⁴ Victoria Camps (1987). *Historia de la Ética. I de los griegos al Renacimiento*. Barcelona. Editorial crítica (Prólogo, pág. 8 y ss.)

¹⁵ Gerard Vilar (1999). *La razón insatisfecha*. Barcelona. Editorial Crítica (págs. 14 y ss.)

entendimiento sin la guía de otro. El hombre necesita decisión y valor para romper esa dependencia y ser un individuo libre para pensar y opinar, para actuar y para gozar y crear. Su lema es: *“¡Ten el valor de servirse de tu propio entendimiento!”* Los ilustrados entendían que esa rebelión debía hacerse dentro del orden que llamaban razón, que es lo contrario de la mera fuerza o la autoridad dogmática.

Y en este ámbito de cambio tan complejo, sin la perspectiva de salvación eterna que ofrece la religión, ¿cómo se explica el sufrimiento? ¿Se le atribuye alguna función? ¿Se sufre más o menos que en épocas anteriores? Respondiendo a esta última pregunta, se puede decir que el dolor tuvo un protagonismo mayor que en etapas anteriores tanto en el espacio social como en el científico o el político, y que, cuantitativamente, se acrecentó debido a múltiples causas. Tales como el hacinamiento en las ciudades y la falta de higiene; unido a la incapacidad de los sistemas sanitarios, la aparición de nuevas dolencias por las inhumanas condiciones laborales y, sobre todo, por las continuas revoluciones y contiendas armadas que culminaron con las dos guerras mundiales.

El profesor e investigador Javier Moscoso¹⁶ (pág. 129 y ss.) afirma que la relación entre evolución y violencia ha sido esencial y no episódica, y que el dolor y el sufrimiento, más o menos visibles, han movido siempre los hilos de la civilización y de la historia. Reconoce el mérito de Marx, de Nietzsche o de Freud al sugerir, cada uno a su manera, que los burgueses vivían rodeados de desarrollos tecnológicos que no controlaban, de pasiones e instintos que escapaban a su comprensión y de organismos que amenazaban su salud. En los tres casos --concluye-- el daño contamina las apariencias del dolor de la explotación, de la falsa moral o del trauma inconsciente.

Respecto a las funciones que se atribuyen al dolor, destaca la persistente utilización del mismo (en este caso provocado) como método eficaz de expiación de culpas o corrección de conductas inadecuadas en el terreno educativo, laboral, económico, judicial, militar o religioso. Los llamados castigos ejemplares.

En algunos ámbitos médicos se mantuvo la teoría de tiempos precedentes de considerar el dolor como la primera alerta de la enfermedad, como primera barrera de autodefensa y orientación informativa importante para realizar un diagnóstico acertado. Y la aparición de la anestesia --en especial, su aplicación en los partos-- provocó absurdos

¹⁶ Javier Moscoso (2011), Historia cultural del dolor. Madrid. Santillana Ediciones S. L. (pág. 119 y ss.)

debates acerca de la licitud de actuar contra la condena divina por el pecado original. Muchos tuvieron que acomodar sus criterios científicos y teológicos a la incontestable realidad.

También los filósofos encontraron en la adversidad y el sufrimiento fundamento para sus reflexiones. Según el profesor Diego Sánchez Meca¹⁷, Nietzsche, por ejemplo, parte de la actitud trágica de que no hay que buscar consuelo ni explicación a la vida fuera de este mundo, ni pretender una finalidad gratificadora; que lo único que da sentido a la existencia es la libertad de luchar contra las adversidades del destino. Toma como modelo las tragedias griegas, en las que se escenificaban las mayores desgracias, violencias y catástrofes de todo tipo sin ánimo moral aleccionador, sino como invitación al coraje, a la no resignación. Esa libertad para oponerse a la adversidad es lo que modifica el mundo. Esa resistencia nos revaloriza en la lucha contra las fuerzas que quieren determinar nuestro destino

Para Schopenhauer¹⁸, la médula esencial de la existencia, por encima de la inteligencia, es la voluntad de vivir. Y que, en sí, esa voluntad es inconsciente y ciega. Pero es la esencia íntima del hombre, la que le lleva a afrontar todas las miserias, guerras y dolores. En un mundo supuestamente feliz, sin calamidades que superar, se aburriría y, o tendría que dejar de ser lo que es, o sufriría más. Dice que desear la inmortalidad para el individuo sería eternizar ese error (libro IV. Apéndice XLV. Págs. 292 y ss.)

En el ensayo incluido en el libro citado, Thomas Mann afirma que Schopenhauer, como psicólogo de la voluntad, es el iniciador de la moderna ciencia del alma, que inspiró desde el radicalismo psicológico de Nietzsche hasta las teorías de Freud. Y éste último, el padre del psicoanálisis, es referencia ineludible al hablar de los males del espíritu, que tanto atormentan a la sociedad actual, y la manera diagnosticarlos y tratarlos.

Por tomar referencias más cercanas, recordaremos que la cuestión de la inmortalidad fue una de las obsesiones de Unamuno. Joaquín Rubio Tovar¹⁹ cuenta que cuando parecía haber superado sus dudas al respecto, tras renunciar a la fe católica, impactado por las lecturas de Spencer y otros filósofos, el rector de Salamanca sufrió una terrible experiencia espiritual en 1897: intuyó la pérdida del ser tras la muerte, intuyó la nada. Lo que le produjo un llanto inconsolable. Esta crisis derrumbó su espíritu positivista y a partir de entonces

¹⁷ Diego Sánchez Meca. *Friedrich Nietzsche: su vida, su obra y su tiempo* (II). Madrid. Ciclo de conferencias en la Fundación Juan March. Audio: <https://www.march.es/conferencias>

¹⁸ Arthur Schopenhauer: (1976) *La estética del pesimismo. El mundo como voluntad y representación* (fragmentos). 1976. Barcelona. Editorial Labor. Edición y prólogo a cargo de José-Francisco Ivars. Incluye el ensayo de Tomás Mann publicado en "Adel des Geistes", 1938

¹⁹ Joaquín Rubio Tovar (1989): *Introducción a la novela de Unamuno "San Manuel Bueno, mártir"*. Madrid. Editorial Castalia (págs.19 a 28)

orientó sus preocupaciones hacia el problema de la inmortalidad, lo que él llamaba “*la cuestión humana*”. Afirmaba que la anulación de la conciencia implica el sinsentido del mundo. “*Si del todo morimos todos, ¿para qué todo?*”, se pregunta.

Por otra parte, Pio Baroja, médico antes que novelista, escribió su trabajo de fin de carrera bajo el título de “*El dolor. Estudio de psicofísica*”²⁰. En el mismo, junto al riguroso estudio clínico, ya apunta que el dolor no es cuestión exclusiva de la medicina, ni siquiera de la Psicología, y en sus reflexiones abundan las alusiones a los grandes filósofos de la época. Una inclinación que le decidió, pocos años después, a dejar de ejercer la medicina para convertirse en escritor. Ramón Emilio Mandado²¹ señala que la asunción en dicha tesina doctoral de la sentencia bíblica del Eclesiastés, “*quien añade ciencia añade dolor*”, que él la corrige con el añadido de “*quien añade dolor añade ciencia*”, marca uno de los momentos barojianos donde mejor se comprende el magisterio de Schopenhauer y su nihilista voluntad de vivir; que posteriormente complementó con el vitalismo y el nihilismo de la voluntad de poder de Nietzsche. Fondo teórico y moral que animó al donostiarra a dedicarse exclusivamente a la literatura. Las ideas y la ética de estos dos pensadores alemanes determinarán el carácter de muchos de los protagonistas de sus novelas.

Establecido este marco teórico general de referencia, pasamos a contemplar aspectos concretos del tema del sufrimiento y el arte; que a partir de ahora tendrá, en muchos momentos, un carácter más descriptivo, mostrativo o narrativo. Con especial relevancia para las ilustraciones. Empezamos por ver las características definitorias del dolor, su clasificación y su expresión primaria.

II. CARACTERÍSTICAS DEL DOLOR

La primera acepción del diccionario de la Real Academia Española (RAE) lo define como “*sensación molesta y aflictiva de una parte del cuerpo por causa interior o exterior*”; y la segunda, como “*sentimiento de pena y congoja*”. Y sobre el verbo afligir señala que significa causar molestia o sufrimiento físico; o tristeza o angustia moral o preocupación e inquietud. O, como acción reflexiva, sentir uno mismo sufrimiento físico o pesadumbre moral.

²⁰ Pio Baroja: *El dolor. Estudio de psicofísica*. Primera edición, 1896, Madrid. Imprenta Diego Pacheco Latorre. Reditada en “Hojas Sueltas”; Edit. Caro Raggio. Madrid 1973

²¹ Ramón Emilio Mandado Gutiérrez (2007): *La tesis doctoral de Pío Baroja: de la medicina a la literatura filosófica*. Madrid. Publicado en el Boletín del Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y Ciencias. Número 18, 3 de marzo, p. 23-25.

Entre la clase médica, la definición más ampliamente aceptada es la elaborada por la International Association for the Study of Pain (IASP): “*experiencia sensorial o emocional desagradable asociada a un daño tisular real o potencial*”.

II.0 Clasificación del dolor

Existen multitud de tipos de dolor, en función de su intensidad, duración, localización, posibilidad de suavizarlo o tratarlo farmacológica o quirúrgicamente, etc. Sin descartar la posibilidad de que no exista, de que sea meramente imaginario. Para introducirnos en el tema nos guiaremos por uno de los manuales básicos de formación sanitaria²² que, en función de su perfil temporal, clasifican el dolor en dos grandes grupos: agudo y crónico. Hablamos, en principio, de dolor de carácter físico; pero veremos que enseguida toma protagonismo el factor psicológico

El agudo es, normalmente, de inicio repentino y de duración muy breve. Para muchos médicos, como el neurólogo Jordi Montero²³, cumple una misión específica y absolutamente imprescindible; constituye una señal que indica la necesidad de evitar un peligro o corregir una conducta peligrosa para nuestra integridad y está relacionada muy directamente con el causante del daño. Ese aviso dura el tiempo imprescindible para apreciar el riesgo. Se califica por los efectos o por el lugar donde se manifiestan los síntomas: visceral, muscular, esquelético, oral, fractura, quemadura, etc. Si persiste de manera crónica o sin razón alguna se convierte en enfermedad. Suele provocar ansiedad.

Más complejo, en todos los sentidos, es el crónico; porque se extiende más allá de la lesión tisular o de la afectación orgánica inicial. Puede estar relacionado con la persistencia y repetición de episodios de dolor agudo, con la progresión o complicación de una enfermedad o con la degeneración de estructuras óseas, musculares o esqueléticas. Hablamos de cáncer, fracturas patológicas, artritis, artrosis, neuralgia postherpética ... Su naturaleza y su intensidad presentan gran variabilidad en el tiempo y en muchas ocasiones las quejas se perciben como desproporcionadas respecto a la enfermedad subyacente. Las afecciones en la esfera psicológica contribuyen a incrementar esa sensación dolorosa. Las más frecuentes son: ansiedad, ira, miedo, frustración y depresión. Las repercusiones en el ámbito social, familiar, laboral o económico son múltiples y generan cambios importantes en

²² PDF. Ciclo formativo de UCPD Segovia

²³ Jordi Montero: *Lo que el dolor dice de ti. Permiso para quejarte*. 2016. Barcelona. Ariel (págs. 34-35)

la vida de quienes la padecen, que se pueden convertir en inválidos dependientes, y en su entorno más próximo. La variedad de medicamentos que se utilizan constituye otro factor de riesgo potencial por el uso abusivo de los mismos: analgésicos, tranquilizantes, antidepresivos y demás fármacos. Su tratamiento resulta complicado y exige la colaboración de varios especialistas médicos.

En una aproximación estadística, los expertos calculan que los componentes psicológicos, afectivos, sociales o de conducta, representan el 75 por ciento del problema de las enfermedades crónicas, y la parte orgánica, sólo el 25 por ciento. Proporción que se invierte en el caso de los agudos.

Pero existe otra clase de dolores que no tienen en principio ninguna afección física, que surgen y se desarrollan en la parte mental, psíquica, emocional, social, o conductual de las personas. Son lo que se suele llamar los “dolores del alma”, a los que durante siglos no se les prestó la debida atención, por la incapacidad científica para estudiarlos y tratarlos adecuadamente.

II.1 Dolor y sufrimiento

Aunque se utilicen a veces como sinónimos, no son lo mismo. Para resumir la diferencia básica entre ambos, varios psicólogos consultados se acogen a esta frase de Buda: *“El dolor es inevitable; el sufrimiento, opcional”*. Sentencia que conviene matizar y complementar, porque no es tan sencillo determinar los límites entre uno y otro. Decir que el primero es de carácter físico y el segundo psicológico, también resulta incompleto, por radical.

Al revisar en páginas anteriores la clasificación de los dolores anatómicos, veíamos que los de tipo agudo, los que nos alertan de un peligro, se les adjudicaba un pequeño porcentaje de componente psicológico porque, generalmente, sólo provocan algo de ansiedad. Sin embargo, en el crónico, aunque de origen orgánico, las consecuencias emocionales, familiares, sociales y conductuales representaban ya las tres cuartas partes del daño. Y eso es ya sufrimiento. La clave está en saber en qué momento el dolor corporal se convierte en sufrimiento y por qué.

Éstas son las preguntas que se plantea y trata de resolver Robert Spaeman²⁴. El filósofo alemán estima que un dolor moderado no puede considerarse sufrimiento. Pero aprecia que, según las circunstancias, un mismo dolor puede ser una advertencia gratificante en unos casos y causa de grave desconsuelo en otros. Y pone el ilustrativo ejemplo del efecto que provoca el hambre (un aviso fisiológico de la necesidad de comer) en un individuo que sabe que dentro de poco tiempo estará ante una mesa bien surtida y en otro de un país subdesarrollado, con la miseria como único horizonte de futuro. A este último se le junta el hambre y el miedo. Entonces, el dolor continúa actuando sin cumplir ninguna función, es totalmente inútil, y en lugar de estimular para una actividad, nos paraliza, nos condena a la pasividad. Y ahí nace el sufrimiento. Porque --concluye-- allí donde no se acierta a integrar una determinada situación dentro de un contexto de sentido, allí comienza el sufrimiento. Y concreta la frontera del cambio en una palabra: *frustración*, que es lo que significa sufrimiento en alemán; en tanto en que la mayoría de otros idiomas se traduce como tristeza, infelicidad, desagrado y similares. El miedo ante el sufrimiento es con frecuencia miedo del miedo. El miedo a la muerte no es a estar muerto, sino a que tras de ella el miedo pueda ser mayor

Pero, más allá de las reflexiones filosóficas, hay que contemplar el sufrimiento y la frustración que lo provoca como una realidad cotidiana y universal que tenemos que afrontar. Por eso, lo vamos a mirar ahora desde la perspectiva de quienes se esfuerzan profesionalmente por estudiarlo para tratar de aliviarlo: psicólogos, psiquiatras, psicoterapeutas, psicoanalistas y demás especialistas. Hasta este momento hemos relacionado el problema con una etiología orgánica; pero, si entendemos el sufrimiento como frustración, resulta que en el globalizado y desquiciado mundo actual cada vez es mayor el número de ciudadanos desilusionados, infelices, angustiados y deprimidos sin que muestren síntomas de dolor físico; pues aunque su enfermedad puede derivar en reacciones psicosomáticas, como cefaleas, hipertensión, úlceras estomacales, etc., éstas siempre serán consecuencia, pero no origen del mal. El núcleo del conflicto que trastorna la psicología de esos enfermos y altera gravemente su comportamiento se encuentra en el mundo de las emociones y sentimientos, en el espíritu, en la mente, en el alma de las personas.

²⁴ Robert Spaeman: *El Sentido del sufrimiento. Distintas actitudes ante el dolor humano*. Ensayo. <https://www.unav.edu/documents>. Entre los múltiples reconocimientos académicos al filósofo alemán en todo el mundo figura el de Doctor Honoris Causa por la Universidad de Navarra

La vida, desde que nacemos, es una sucesión de emociones, de reacciones ante la realidad, que nos pueden producir alegría, tristeza, enfado, miedo, angustia ... En general, como los dolores físicos primarios, son genuinas, espontáneas, intensas, de breve duración; nos impulsan hacia la acción y nos aportan experiencia y energía para seguir adelante. Por tanto, según los psicólogos, son inevitables y positivas, siempre que sean proporcionadas al estímulo que las activa. El problema surge cuando pretendemos interpretarlas y las convertimos en sentimientos que persisten y se transforman en obsesiones que afectan a la razón y al comportamiento de la persona. Ahí se encuentra el límite que da paso al sufrimiento.

Llegados a este punto, cabría preguntarse si ese proceso es controlable o no. Si, como decía Buda, el sufrimiento es optativo. Los psicólogos entienden que, efectivamente, el sufrimiento enfermizo es, en muchas ocasiones, una elección personal e incluso una forma de vida, una manera de mostrarse ante los demás que puede durar hasta la muerte, aunque el hecho que lo provocó haya pasado hace mucho tiempo. La psicóloga y psicoterapeuta Adriana Reyes²⁵ no tiene dudas al respecto y califica de victimismo interesado esa voluntaria prolongación del sufrimiento, que le permite al protagonista obtener una serie de ventajas ocultas. Entre ellas: evitarse el esfuerzo necesario para superar el drama, esperar que otros se lo solucionen, llamar la atención para sentirse querido y manipular a quienes le rodean... Creen, erróneamente, que sufrir concede derechos especiales.

Los motivos causantes del victimismo suelen ser muy traumáticos y relacionados, sobre todo, con la muerte de seres queridos, traiciones, rupturas sentimentales, accidentes graves o quiebras económicas. Verdaderas tragedias que justifican un duelo profundo, pero no su alargamiento indefinido. Los médicos insisten en que se puede curar, si el enfermo muestra buena disposición y responsabilidad y cuenta con el apoyo de la familia y la comunidad. Es, por tanto, optativo.

En cualquier caso, el sufrimiento tiene mejor aceptación social que el dolor. El antes citado Spaeman refiere (pág. 3) que en algunas sociedades primitivas se consideraba que el sufrimiento desarrolla una función que lo transforma en actividad, que exige del que lo desempeña un cierto rendimiento. El mendigo, por ejemplo, aun hoy en bastantes

²⁵ Adriana Reyes: *El dolor es inevitable, el sufrimiento opcional*. Artículo en el blog de Psicoemocionat. Adriana Reyes es psicóloga y psicoterapeuta, fundadora y directora del Centro Psicoemocionat de Barcelona.

sociedades islámicas, no es simplemente el socialmente fracasado que debe estar siempre mirando dónde poder quedarse, sino que protagoniza un papel que requiere una vestimenta adecuada y ciertas formalidades que debe decir, etc. No es sólo receptor de la beneficencia pública, sino que él también tiene algo que ofrecer: promete rezar por aquel que le ayuda.

Algo semejante podríamos decir de la viuda. Tras ella hay una catástrofe, pero sobrelleva su nueva existencia, por así decir, como quien representa su rol. A ese papel le corresponde un determinado ropaje, e incluso el llanto. El sufrimiento estaba ya socialmente previsto. En los tiempos actuales, el índice de tolerancia respecto a estas reacciones de frustración ha bajado ostensiblemente y una sociedad dinámica se esfuerza más por reducir el sufrimiento que por compadecerlo.

II.2 El dolor del inconsciente

En la relación de dolores y sufrimientos que hemos reseñado, las causas que los originan eran relativamente fáciles de detectar, porque respondían a lesiones anatómicas o conmociones psicológicas trágicas relacionadas, esencialmente, con el duelo por la pérdida de seres queridos. Pero había otra serie de patologías psicógenas –conocidas desde la antigüedad, pero imposibles de catalogar y abordar hasta el siglo XIX-- que derivaban en trastornos mentales que provocan un elevado nivel de angustia sin dejar evidencia de lesión orgánica.

Al principio se atribuían a agentes extraños, mágicos, o sobrenaturales, y se incluían en el difuso ámbito de la locura, del desquiciamiento o el desequilibrio nervioso. Hasta que, a finales del siglo XVIII comenzaron los estudios para analizarlas y diagnosticarlas con fundamentos científicos, lo que dio paso a la irrupción de la Psicología como especialidad médica esencial. Aparecieron entonces términos nuevos como trauma psicológico, el inconsciente o neurosis. Este último concepto se definía al principio como trastorno general del sistema nervioso sin fiebres ni otras lesiones orgánicas demostrables, pero que altera las capacidades sensitivas y motoras del individuo; y bajo el mismo se englobaban la psicosis, la histeria, la melancolía, la depresión, etc., que posteriormente fueron individualizadas y perfiladas como patologías con características y tratamientos propios.

Y poco a poco se fue asentando la tesis de que la génesis de dichos males estaba en la propia persona, aunque ni el enfermo ni el terapeuta tuviesen conciencia de ello. Surge

así una de las palabras clave, el *inconsciente*. Ya desde el comienzo de las grandes civilizaciones, la idea de la existencia de una actividad distinta de la consciencia había dado lugar a múltiples reflexiones, que no se concretaron en nada. Javier Moscoso (2011. Págs. 262 a 275) constata que es a partir de las primeras décadas de la Ilustración cuando, tanto en el campo de la psicología experimental como en la fisiología como en la práctica psiquiátrica, hace su aparición la idea del “*dolor inconsciente*”. Cuestión que despertó también el interés de grandes filósofos como Schelling, Schopenhauer, o Nietzsche. Ofrecen una visión del inconsciente como algo opuesto al racionalismo, como el lado nocturno del alma humana, una psique apresada en las profundidades del ser. Desde esa perspectiva tan imprecisa, los pacientes eran tratados con un enfoque neurológico, o nervioso y con una orientación médica unilateral hacia lo corporal. Con resultados no muy optimistas.

Hasta que Sigmund Freud²⁶ insistió en la necesidad de prestar atención al dolor tanto en su vertiente sintomática como psicológica. Ya en uno de sus primeros escritos sobre la materia (1895), subraya que en los historiales patológicos “*deberemos dedicar tanta atención a las circunstancias puramente humanas y sociales de los enfermos como a los datos somáticos y a los síntomas patológicos. Ante todo, dedicaremos interés preferente a las circunstancias familiares de los enfermos, y ello, como luego veremos, también por razones distintas de la herencia*”. (Pág. 7 y ss.).

Marca así las primeras líneas maestras de la que será su famosa teoría del psicoanálisis y la manera de entender, en función de ella, el inconsciente, al que considera como un sistema psíquico que tiene contenidos y mecanismos específicos, que se rige por unas leyes y una energía propias. El inconsciente está constituido (aunque no solamente) por esos contenidos ocultos a los que el mecanismo de la represión impide el acceso a la conciencia. Paradójicamente, lo poco que sabemos del inconsciente es cuando ya no es inconsciente, cuando ha experimentado la transposición a la conciencia. El psicoanálisis trata de demostrar que esa traducción es posible. A la necesidad de analizar el entorno familiar, en especial la figura del padre, añadió Freud la importancia de remitirse hasta la infancia del enfermo, al estudio del desarrollo de la sexualidad desde niño y a la interpretación de los sueños como vías de acceso a esos traumas conflictivos reprimidos, para sacarlos a escena e

²⁶ Sigmund Freud. (1974) *Escritos sobre la histeria*. Madrid. Alianza Editorial. (Págs. 7 y siguientes)

interpretarlos con fines terapéuticos. El objetivo del psicoanálisis – indica Bruce D. Marek²⁷ - es situar al hombre ante sí mismo, porque él es el culpable de sus problemas. Descubriendo esos complejos morbosos se hace más fuerte el “Yo” del sujeto y se robustece su personalidad.

Resulta curioso que este doctor, en sus conclusiones (pág. 79), considere como “*muy posible*” que la fría acogida que el método freudiano tuvo en los países mediterráneos y las duras críticas que recibió en Francia, en contraste con el éxito desbordante en los países nórdicos y Estados Unidos, se debe a que los católicos no necesitan tumbarse en un diván para exponer sus problemas de conciencia que no pueden resolver: se los cuentan al sacerdote en el confesionario. Ya tenemos, pues, a la Iglesia como remedio de nuestros males, también de los inconscientes

Si a tal diversidad de tipos de dolor se añade la subjetividad, la imposibilidad de cuantificarlo objetivamente y el ansia del enfermo por comunicar a los demás sus males, la complejidad para analizar el concepto se acrecienta.

En lo único que hay acuerdo --además de en lo difícil de una justificación razonable de su existencia-- es en la constatación de que lo padecen todos los humanos, sin excepción, desde que nacen hasta que mueren, a lo largo de la historia. Nadie discute, pues, la existencia del denominado *tánatos*, personificación de la muerte no violenta en la mitología griega, opuesto al eros o actitud amorosa, ágape o felicidad. El dolor es una manifestación de la finitud humana o contingencia. Evidencia que motiva a filósofos, teólogos, sociólogos, científicos y demás pensadores para reflexionar sobre su trascendencia

Además de en la imposibilidad de concretar los perfiles del término, los expertos resaltan que no existe medio humano ni científico por el que se pueda transmitir a otro todos los detalles, matices y sensaciones que acompañan a la experiencia del dolor. Así lo entiende también la periodista Melanie Thernstrom²⁸, que publicó un libro con los reportajes realizados por todo el mundo para mostrar el dolor en distintos países y circunstancias. Afirma que no existe una disciplina que lo estudie exclusivamente, porque según el cristal con que se mire

²⁷ Bruce D. Marek (1962) *El psicoanálisis. Las técnicas de estudio del espíritu a través de Freud, Adler y Jung*. Barcelona. Ediciones G. P.

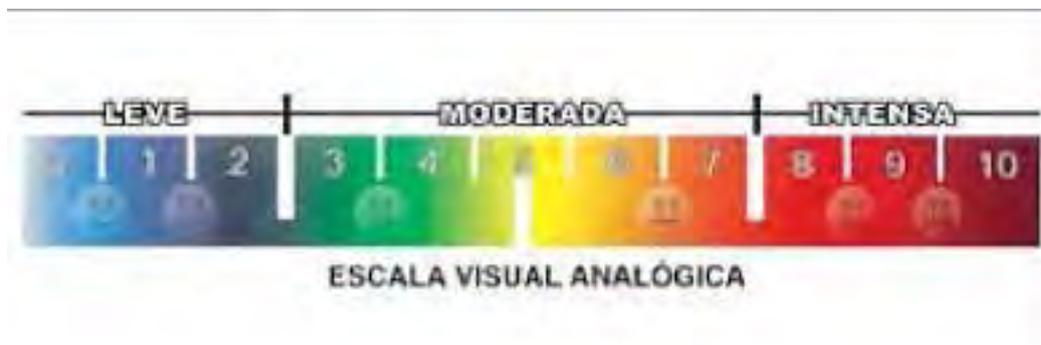
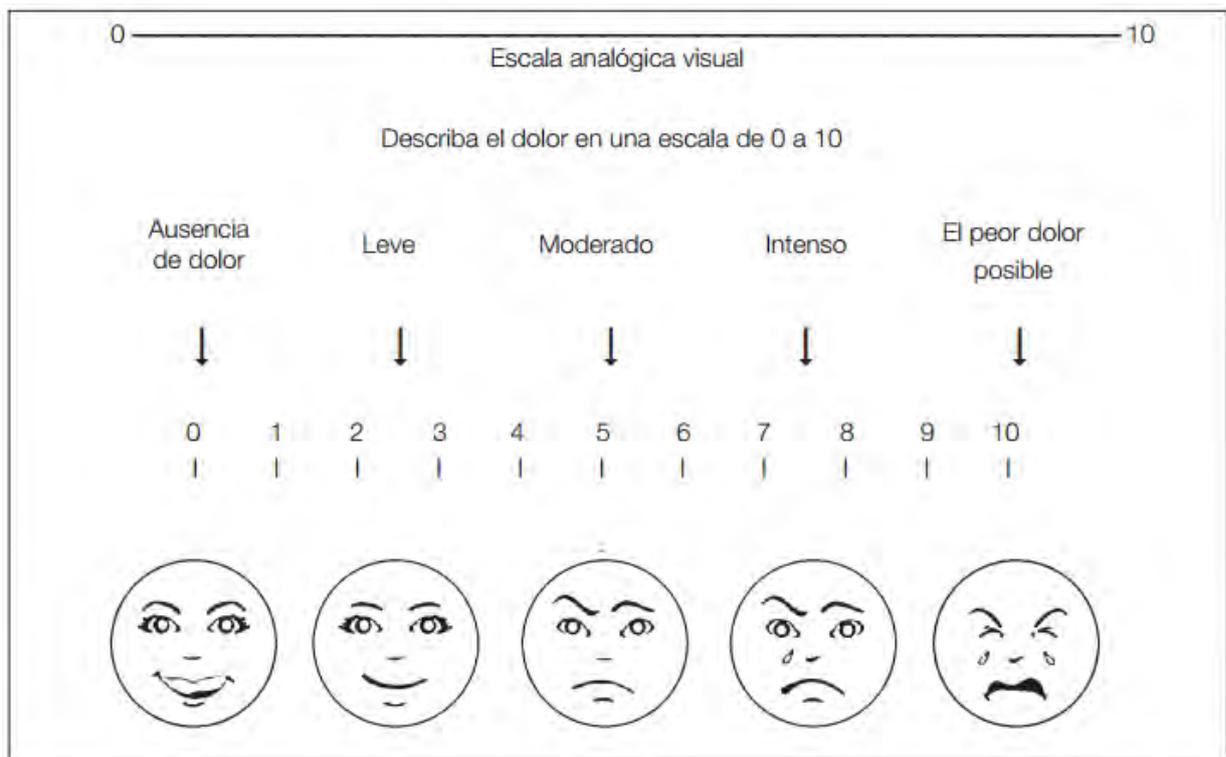
²⁸ Melanie Thernstrom, (2012) *Crónicas del dolor. Curas, mitos, misterios, plegarias, diarios, imágenes cerebrales, curación y la ciencia del sufrimiento*, Editorial Anagrama, Barcelona

—ya sea personal, cultural, histórico, científico, médico, religioso, artístico o literario—sólo conseguimos analizarlo de modo fragmentario y aislado.

II.3 Percepción personal

La ciencia se fundamenta en datos concretos, objetivos, que se rijan por reglas definidas y resultados comprobables, para llegar a conclusiones definitivas. Los médicos, tan rigurosamente científicos en su trabajo, tropiezan sin embargo en la cuestión del dolor (nos referimos, de momento, al dolor físico) con la incapacidad para poder medirlo, cuantificarlo, porque la percepción del mismo es totalmente individual y cada persona tiene un índice de tolerancia al daño diferente y tampoco es igual la forma de expresión o comunicación de los detalles, matices y sensaciones de su experiencia. Ante esta imposibilidad de concreción, recurren a formas indirectas de observación y a métodos empíricos para llegar a aproximaciones razonables que les permita aplicar los remedios lenitivos o curativos con más probabilidades de éxito. Según los manuales básicos de los centros sanitarios, una vez identificado el dolor es conveniente proceder a evaluar la intensidad del mismo mediante la utilización de distintas escalas

Entre ellas, la más usual es la que se conoce como EVA o escala analógica visual. Es muy sencilla, ya que se trata de una simple línea recta de diez centímetros de longitud en cuyo extremo izquierdo figura la etiqueta “*sin dolor*” y en el derecho la de “*dolor máximo*”. El enfermo deberá señalar el punto de la línea que más se ajusta a cómo percibe la intensidad del mismo.



F,4,5. Modelos de escala visual analógica del dolor.

No obstante, antes de aplicarlo el médico deberá determinar su estado cognitivo, pues en caso de que se trate de niños o adultos con su capacidad cognitiva mermada se puede utilizar una escala configurada por colores o caras con expresiones de diferentes grados de dolor. Habrá que determinar también su disposición a colaborar en la valoración. Asimismo, tiene que asegurarse de que el paciente entiende las explicaciones y, en cada caso, adaptar el lenguaje utilizado a su nivel de comprensión. Es fundamental que el paciente establezca su puntuación sin ningún tipo de condicionamiento, evitando establecer ningún juicio posterior.

II. 4 Eficacia del color y las imágenes

Entre estas pautas médicas aparecen ya dos elementos interesantes que suponen un reconocimiento explícito del alcance del lenguaje gráfico; mucho más eficaz y universal que cualquier otro para superar la incomunicación en determinadas circunstancias. Nos referimos a los apartados en los que se indica la conveniencia de configurar las escalas de gradación con colores o dibujos que faciliten la comprensión de los niños o mayores con capacidad de conocimiento limitado. La representación esquemática de los rostros, la simplicidad, es la clave del éxito: un círculo perfecto enmarca unos ojos alegres, con cejas altas arqueadas y la boca sonriente, con las comisuras hacia arriba, para mostrar el estado de bienestar. En las sucesivas imágenes, las líneas de los labios y cejas se aplanan y los ojos se cierran progresivamente como señal de dolor creciente hasta invertirse y cambiar el sentido de las curvas respectivas, como señal de máximo sufrimiento. En otros sistemas se utilizan también las siluetas frontal y posterior de un cuerpo humano completo, para que el paciente localice el punto o la zona donde considera que se origina su daño.

Sirvan estas sencillas referencias para dejar constancia inicial de la relación, en este caso utilitaria, entre las artes y el dolor que, como posteriormente veremos, se mantuvo a lo largo de la historia; porque si el sufrimiento está en el trasfondo de todas las grandes emociones y sentimientos humanos, éstos encuentran en la intuición de los artistas la representación más profunda.

Sobre la universalidad del dibujo como medio de comunicación, recordar ahora, simplemente, la eficacia y aceptación mundial de un elemento tan contemporáneo como los emoticonos, esa secuencia de caras, manos, corazones y otros símbolos para expresar las emociones más diversas en el correo electrónico, foros, chats, SMS, whatsapp, etc. Y, desde hace muchos años antes, toda la señalética de tráfico de vehículos, de centros sanitarios, de advertencia de cualquier peligro, de hostelería, etc. alcanzaba el máximo grado de comprensión internacional gracias a la concreción y simplicidad de los dibujos e iconos indicativos.

Lógicamente, un buen diagnóstico médico exige considerar el máximo de datos posibles, que se obtienen mediante encuestas, cuestionarios y sistemas de observación y reconocimiento complementarios a los conseguidos por el EVA, como pueden ser las mediciones a través de pruebas psicológicas objetivas dirigidas a recoger información sobre

los estados de la personalidad, los estados afectivos o los posibles rasgos o tendencias psicopatológicas. Otras escalas tratan de establecer el grado en el que la enfermedad provoca ansiedad y afecta al estado emocional.

En todos los casos resulta fundamental la narración oral que el enfermo realice para exponer la gravedad de su dolencia y, también, observar la expresión mediante quejidos, gritos y gestos faciales y corporales. En los casos en los que la comunicación verbal es imposible la observación de la cara es la manera más eficaz de detectar el dolor sin fingimientos. Muchos sanitarios, los más sensibilizados, los que mantienen un contacto más directo y permanente con el enfermo, --como Candela López, enfermera de la UCI del Hospital Universitario 12 de Octubre-- lamentan que, por exceso de confianza en técnicas y tecnologías o por falta de tiempo, se olvide esa necesaria contemplación dando prioridad a otros cuidados.

Cuestión ésta que nos sirve para introducirnos en la representación del dolor, porque el tema no es exclusivamente médico y tiene otras dimensiones espirituales, morales y sociológicas en las que el arte ha tenido un notable protagonismo a lo largo de los siglos.

Javier Moscoso²⁹ explica la lógica de empezar su libro por la representación del sufrimiento físico porque, *“fuera de la articulación verbal, sabemos del dolor de los otros a través de la observación de sus gestos, actitudes y expresiones corporales, es decir, a través de un conjunto de signos expresivos que a su vez pueden ser trasladados al mundo de la imagen. Antes de que acudan las palabras, la evaluación de las emociones ajenas depende de los gritos, las muecas y las lágrimas”*. (págs. 23-24)

Según el pintor francés Charles Le Brun y el naturalista británico Charles Darwin, a los que hace referencia, los gestos de la cara y, por extensión, los signos corporales constituyen *“la puerta de acceso a los estados emocionales”*. Pero discrepa de los planteamientos universalistas de ambos, y de otros más modernos, como el psicólogo norteamericano Paul Ekman, quienes, por distintos motivos, consideraban que las mismas emociones desencadenaban los mismos gestos. Argumento descalificado por recientes estudios antropológicos que, según Moscoso, sostienen la idea de que las respuestas corporales se aprenden como códigos pautados dentro de la herencia cultural, que no hay correspondencia

²⁹ Javier Moscoso (2011) *Historia cultural del dolor*; Santillana Ediciones Generales S.L., Madrid.

automática y general entre un gesto y un estímulo determinados. Y pone como ejemplo la historia de las lágrimas, cuyo significado y comprensión, bien como muestra de felicidad o de duelo, es distinta según la época, el lugar y el contexto social.

Sergio Rulicki y Martín Cherny³⁰ consideran que las reglas de exhibición también cambian dentro de cada cultura, según el género, la edad y el estatus de los individuos. Y llegan a la conclusión de que nuestros patrones de comunicación no verbal son en parte heredados y en parte aprendidos; y que pueden existir prototipos de expresiones faciales universales con particularidades que responden a ese relativismo cultural. Pero, aunque haya que reubicarlos en su ámbito cultural, probablemente, la expresión, los rasgos visuales, constituyen la primera y más básica forma de conocimiento de los estados anímicos de las personas.

II. 5. La cara, el espejo del alma

Se considera casi un axioma la afirmación de que la cara es el espejo del alma, donde mejor se refleja el carácter de las personas. La interpretación de la información que facilita esa primera puerta ha sido objeto de estudio desde la antigüedad, hasta el punto de convertirse en una especie de pseudociencia conocida con el nombre de fisiognómica, con derivaciones tan absurdas como relacionar algo tan relativo como la fealdad, con la inmoralidad. Aferrados al maniqueísmo de identificar belleza con bondad y atribuir maldad a lo no armonioso, a lo desequilibrado, pensadores tan destacados de la Grecia clásica como los médicos Hipócrates y Galeno clasificaban los temperamentos de las personas en función de parámetros físicos tan inconsistentes como la coloración de la piel o la musculatura.

³⁰ Sergio Rulicki y Martín Cherny: "Comunicación no verbal", Ediciones Granica, Buenos Aires, 2007



F.6. Dibujos de expresiones faciales del pintor Charles Le Brun, grabados en 1806.
Calcografía del Louvre.

Se considera al gran filósofo y matemático Pitágoras como el primero en practicar la fisiognómica y asentar algunos de sus principios básicos. Cuentan que él no admitía en su escuela a nadie que no tuviera una cabeza y un cuerpo debidamente proporcionados. Otros adjudican al no menos famoso filósofo Aristóteles, o a alguno de sus alumnos, el primer tratado sistemático que ha sobrevivido hasta la actualidad. Según este estudio, los signos corporales permanentes indican condiciones igualmente permanentes del alma; y si las referencias físicas fuesen transitorias, esa misma condición tendrá su reflejo espiritual. La segunda parte se centra en las comparaciones entre las conductas humanas y las del reino animal, de las que deducen ciertas correspondencias. Teresa Martínez Manzano y Carmen Calvo Delcan, en la introducción y notas a su traducción de *"Pseudo Aristóteles"*³¹ aportan interesantes precisiones sobre el significado del término y el interés que despertó desde la antigüedad.

³¹ *"Pseudo Aristóteles. (1999) Fisiognomía (traducción, introducción y notas de Teresa Martínez Manzano y Carmen Calvo Delcan). Editorial Gredos S. A. Madrid*

Esta búsqueda de similitudes en rasgos y reacciones entre personas y animales ha merecido la consideración de destacados intelectuales a lo largo de la historia y dos de los principales los citamos anteriormente: el pintor francés Charles Le Brun³², a quien se considera el iniciador de la fisiognómica moderna --a raíz de la publicación del libro con ilustraciones en las que representa gráficamente la manifestación facial de los grandes sentimientos, emociones o pasiones y los compara con expresiones similares de animales-- y Charles Darwin, ya que la teoría sobre tales correspondencias zoológicas encuentra encaje adecuado en su magna obra sobre la evolución de las especies. Aunque desde la perspectiva actual se considere la fisiognómica como algo estrambótico, el hecho de que despertase interés en civilizaciones, épocas y lugares tan distintos como Mesopotamia, Egipto, Grecia antigua, la edad media, el Renacimiento y la edad contemporánea debería moderar las descalificaciones y hacernos reflexionar sobre las razones de que personas de tanta capacidad intelectual se preocupasen por el tema.

Quizás ayude a comprender el fenómeno la división de los estudiosos de Fisiognómica en dos grados: el de los que pretenden que sus predicciones sobre la correlación entre características físicas y los rasgos de carácter son absolutas y el de los que entienden que esa correlación estadística es relativa y derivan en sus explicaciones hacia un determinismo biológico del carácter.

La actitud de los primeros se refuta por sí misma, por el maximalismo y el absurdo de muchas de sus conclusiones. El relativismo de los segundos, cuya referencia principal son las hipótesis expuestas por Darwin³³ en 1872, en las que establecía que las expresiones faciales de las seis emociones básicas (alegría, sorpresa, repugnancia, ira, miedo y tristeza) son universales e innatas, anima a algunos a introducir variantes modernas como la morfopsicología, la personología, el somatismo y otras a las que no se augura demasiado recorrido si insisten en considerarlo una ciencia exacta.

Probablemente sean los artistas los que con más lucidez reflexionaron sobre la cuestión, porque, sin pretensiones absolutistas ni afán dogmático de ningún tipo, se

³² Charles Le Brun: *Méthode pour apprendre á dessiner les passions*, publicado póstumamente en París en 1698

³³ Charles Darwin (1968): *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales*, Alianza Editorial, colección Libro de Bolsillo, Madrid

centraron en captar la esencia mágica de esa comunicación silenciosa para trasladarla a sus obras y despertar la sensibilidad de los espectadores.

Y si, como se afirma anteriormente, las expresiones gestuales de las emociones y sentimientos humanos adquieren peculiaridades según el ámbito cultural y social en el que se manifiestan, seguramente muchas de ellas estén influidas por modelos de comportamientos representados en pinturas de los grandes genios o en la fotografía o en el cine, televisión y todas las formas modernas de producción y difusión de imágenes.



F,7. Similitudes de rasgos entre personas y animales. Dibujos de Le Brun.

Porque, como señala Andrés Hispano³⁴, *“La fotografía sirvió a los científicos para congelar y estudiar gestos fugaces de nuestro rostro, especialmente los de niños y enfermos sin control sobre su cuerpo. El cine, bien al contrario, sirvió para propagar un ansiado código expresivo universal, una educación en el control del cuerpo que hiciese de él algo inteligible a todos. El cine tiene en el gesto su primer y más importante impacto, quizás la obra de ingeniería social más trascendente del siglo XX”*. Tras afirmar que como espectadores somos

³⁴ Andrés Hispano: *La cámara renueva el gesto*, artículo publicado en la revista “Culturas”, 22 de agosto de 2012

un espejo ante la pantalla --que imitamos las expresiones de ira, sufrimiento, deseo u orgullo que vimos en los primeros planos cinematográficos--, se pregunta si la gente ensayaba sus gestos frente al espejo antes de que existiese el cine. Y se responde que no.

II. 6 Anatomía del gesto



F.8. La expresividad del rostro, base del lenguaje no oral. Imagen de *psiqueviva.com*.

Aunque se insista en que el ámbito de las emociones no es una ciencia exacta, hay que reconocer que algunas expresiones de las mismas son casi comunes en todo el mundo, con los matices culturales diferenciadores que apuntamos antes, y que esta cuestión ha preocupado a la comunidad científica desde Darwin. Todavía hoy, el tema suscita interés entre cualificados especialistas, como el psicólogo norteamericano Paul Ekman³⁵, pionero en el estudio de las emociones y su relación con la expresión facial, y Ray Birdwhistell³⁶, antropólogo fundador de la kinésica o interpretación de los movimientos corporales. El

³⁵ Paul Ekman (2017): *El rostro de las emociones*. Barcelona. Editorial RBA Libros

³⁶ Ray Birdwhistell (1979): "El lenguaje de la expresión corporal". Barcelona. Editorial Gustavo Gili

primero, culpa a la cultura de tratar de exagerar, disimular, ocultar o suprimir esos gestos comunes y el segundo sostiene que algunas expresiones anatómicas son similares en todas las partes, pero que su significado difiere según la cultura a la que pertenezcas.

Antes de continuar, dejamos constancia de la obviedad de que la expresividad del rostro se consigue mediante la acción de una treintena de músculos, que son los que mueven los ojos, los párpados, los labios, la boca, las cejas y tensan o arrugan la piel, creando una especie de signos elementales que constituyen la base de este lenguaje no verbal.

Gracias a la creación del Sistema de Codificación Facial de Ekman y Friesen, en el cual se estructuran los movimientos de los músculos faciales humanos en '*unidades de acción*' (AUS), se pudo constatar que ciertas configuraciones de estas unidades corresponden de forma fiable a los diferentes estados emocionales de los humanos. Ekman definió seis gestos que consideraba universales (más tarde los elevó a 17). Tomamos el resumen de la descripción que de ellos hace la terapeuta especializada Clotilde Sarrió ³⁷ y lo complementamos con algunos apuntes anatómicos:

Alegría: se produce la sonrisa, que puede ser ligera, normal o amplia, mediante la contracción del músculo que va del pómulo al labio superior y del orbicular que rodea al ojo. Las mejillas se elevan.

Tristeza: se manifiesta cuando los párpados superiores caen y las cejas se angulan hacia arriba. El entrecejo se arruga y los labios se estiran de forma horizontal e incluso las comisuras de los labios toman una inclinación descendente. Mirada baja y decaimiento general de las facciones

Ira: mirada fija, cejas juntas y hacia abajo y tendencia a apretar los dientes.

Sorpresa: los párpados superiores suben, pero los inferiores no están tensos. La mandíbula suele caer.

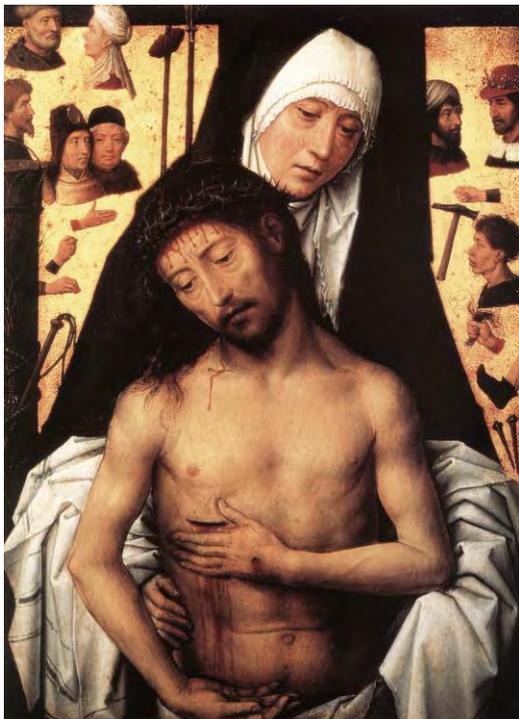
Asco: ligera contracción del músculo que frunce la nariz y estrecha los ojos. El gesto de la nariz arrugada es simultáneo al de la elevación del labio superior.

³⁷ Clotilde Sarrió: en su blog Gelstal-terapia.es Terapeuta del centro Gelstal de Valencia

Miedo: sigue a la sorpresa. Párpados superiores elevados al máximo e inferiores tensos. Las cejas levantadas se acercan. Los labios se alargan hacia atrás. Ojos y boca muy abiertos. Se manifiesta también con temblores.

En esta relación de emociones y sentimientos de Ekman (y en la ampliada posteriormente) se aprecian claramente dos clases; los que reflejan felicidad, alegría o bienestar y los que muestran indignación, angustia, miedo, desesperación, rabia, depresión, etc. A nosotros nos interesan como objeto de estudio las últimas, las provocadas por enfermedades, desastres naturales, accidentes, guerras, torturas y demás causas traumáticas. Las que mejor se prestan a la dramatización y a la representación artística.

III. DRAMATISMO TEATRAL



F.9. *La Virgen mostrando el sufrimiento de Cristo*, de Hans Memling, 1749, pintura, 27x20 cm. National Gallery, Melbourne.

Como apuntamos antes, el intercambio de vivencias sobre el dolor fue uno de los motores de la socialización del homo sapiens primigenio. En principio, sería una comunicación elemental, rudimentaria, a base de aspavientos y quejidos que no les aportaba

remedio a sus males, aparte del consuelo (de tontos) de ver que les afectaba a todos, sin excepción. Hasta que el desarrollo del lenguaje oral sentó las bases para que del contraste de información de sus respectivas dolencias surgiese la voluntad de colaborar para buscar alivio de forma conjunta, para crear una memoria, un cúmulo de experiencias cultural que sea útil para las siguientes generaciones.

El iniciar ese camino exigía una mejora esencial de las formas de expresión. En este sentido, resultó crucial la aparición de la escritura, porque, según Lledó (1998, pág. 52), para asentar esa memoria, lo escrito exige un diálogo previo en el que se constituye el lector. Porque le sitúa no sólo ante un mundo que le exige un continuo ejercicio de interpretación, sino que esa interpretación está orientada por la capacidad de recepción con que cada sujeto ha ido recibiendo y grabando en su conciencia el ejercicio de la vida. Y eso presta a la memoria del constituyente un determinado dramatismo. La conciencia del lector se transforma en autor que se escribe a sí mismo con la experiencia de otro. El diálogo como vía de reflexión.

El término dramatismo es la clave. Aunque su significado se traduce de distintas formas a lo largo del tiempo, nos acogemos a la definición de Juan Cervera Borrás³⁸, que lo considera como una consecuencia lógica del perfeccionamiento de los medios de expresión y de la potenciación de la creatividad, muy útil para la adquisición de conocimientos. Se sirve de recursos expresivos, corporales, lingüísticos, plásticos y musicales; lo que conduce, casi inevitablemente a la representación, a la escenificación, a la teatralización. La dramatización es un estadio previo imprescindible del proceso de elaboración teatral. La única diferencia (fundamental) es que el teatro exige la presencia de espectadores. Es una dramatización con público, lo que le convierte en un instrumento de influencia sobre los demás, un medio de concienciación social, religiosa, ideológica, ... El lenguaje cambia el pensamiento.

Los líderes de las sociedades primitivas se percataron de ese potencial y teatralizaron todos los actos colectivos, desde los ritos fúnebres, a los sacrificios, y las liturgias más diversas. Crearon los escenarios apropiados en cada momento para solemnizar tales representaciones; desde los monumentos megalíticos a las grandes pirámides, los circos, teatros, iglesias, mezquitas, catedrales, estadios de fútbol, plazas de toros, ...Y las grandes culturas y civilizaciones se inventaron historias, discursos y argumentos de todo tipo, cada

³⁸ Juan Cervera Borrás: *Cómo practicar la dramatización con niños de 4 a 14 años*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. www.cervantesvirtual.com

vez más complejos y mejor estructurados con el ánimo de convencer al mayor número de personas.

Los humanos aceptaron de buen grado este juego teatral desde el momento en que tomaron conciencia de que el dolor constituye un drama personal y social, lo que significa que sus variaciones históricas, pese a las diferencias de expresión cultural, poseen elementos comunes: lo que implica reconocer que existe una forma aprendida y constante de caminar por la senda del sufrimiento y enfrentarse a él.

“En tanto que drama (Moscoso,2011, pág.19), el dolor moviliza todos los elementos de la representación teatral. La experiencia del daño tiene sus actores, su trama, su platea, su vestuario, su atrezzo, su escenografía y, por supuesto, su público”. Y para que la teatralización logre su objetivo, todas las partes deben funcionar correctamente. El protagonista, quien se duele, debe interpretar bajo la estricta observancia de las reglas persuasivas, para que su mensaje genere convicción. Sin extralimitarse en sus quejas y lamentos, todo en su justa proporción. La probabilidad de que su experiencia del daño sea culturalmente significativa depende de si consigue que pueda ser imitada o representada. Para ello es fundamental que su dolor produzca simpatía o conmiseración entre los presentes.



F,10. Paso de la *Elevación de la Cruz*, de Francisco Rincón, 1604, madera tallada y policromada. Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

El mensaje que envía el doliente tiene que llegar con claridad al otro gran agente del drama, el espectador, que, aunque no pueda compartir sensorialmente la experiencia, no

debe quedar indiferente ante la escena de padecimiento. Los sentimientos de compasión, impotencia, indignación o vergüenza que acompañan al dolor de otros provienen siempre de emociones presentidas. En la base de la mirada humanitaria y de la conciencia filantrópica, la simpatía hacia el sufrimiento ajeno configura nuestra propia experiencia del daño. Esa simpatía es siempre obligatoria, porque *“cualquiera que sea su naturaleza o la manera en que se manifieste, no hay forma humana de enfrentarse a la experiencia del daño que no sea a través de la mirada del espectador. La reacción valorativa de los testigos de la tragedia puede ser muy diferente, pero no hay sufrimiento que no suponga una estimación social y, por extensión, una forma de expresión ligada a pautas y expectativas culturales”*. (Ibidem, pág. 86)

La implicación más obvia de esta circunstancia teatral –concluye– es que allí donde no hay observador, el dolor no puede considerarse humano. Añade que esa simpatía mutua asentó las bases de la moderna filantropía y de la beneficencia, pero también de nuestra experiencia estética y de nuestra teoría política. Y es que, contra lo que pueda parecer, el humanitarismo nunca se basó inicialmente en sentimientos morales, sino en la fisiología: *“La historia cultural, incluyendo la historia de la literatura o del arte, pero también de la medicina y de las ciencias, de la estética y de la filosofía moral, ha explorado los elementos pasionales y afectivos de las formas colectivas de la tragedia”*. (Ibidem, pág. 86).

Un tema que a lo largo de la historia estudiaron filósofos, historiadores, sociólogos y científicos del máximo nivel; especialmente en la época de la Ilustración, que es cuando esa relación entre distintas sensibilidades adquirió una formulación teórica y surgieron los más interesantes debates y propuestas que despertaron la sensibilidad pública, que se plasmó en pactos de solidaridad fundamentales para la armonía social. Montesquieu, Diderot, Descartes, Rousseau, Voltaire, Cesare Beccaria, Nicolas Malebranche, David Hume, Adam Smith, Edmund Burke, ... forman parte de esa larga lista de pensadores ilustres.

En la trasmisión de la experiencia del dolor intervienen otros factores igualmente relevantes; como la trama, quién decide el argumento y escribe el guion, o quién dirige la representación y con qué objetivos. Incluso el atrezo, la escenografía y el control del público pueden ser determinantes. Todo el espectáculo del dolor como experiencia cultural y social gira en torno a las propuestas religiosas o ideológicas impuestas por los líderes espirituales y políticos en cada momento histórico

IV. REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA

En la exploración de las formas colectivas del sufrimiento de las que hablamos, las llamadas artes plásticas fueron una de las herramientas más eficaces para que el pueblo asimilase adecuadamente esos mensajes. Durante siglos, consciente o inconscientemente, los artistas cumplieron una misión informativa y propagandística, que a partir del siglo XIX ejercen con mayor protagonismo los potentísimos medios de comunicación de masas contemporáneos. Ahora, vamos a mostrar y valorar la eficacia de las imágenes artísticas en el asentamiento de las pautas culturales que orientaron la dramatización del dolor.

IV.0 Presencia irregular

Aunque el abrumador cúmulo de pinturas, esculturas e imágenes a lo largo de la historia puedan inducir a pensar que el sufrimiento, per se, fue uno de los argumentos fundamentales del arte desde el comienzo de los tiempos, conviene aclarar, como oportunamente señala Xabier Antich³⁹, que *“el dolor, a diferencia de la muerte, ha tenido más bien una representación irregular, intermitente y a menudo implícita. A grandes rasgos podría decirse que, cuando el dolor se ha representado, en la historia de la imagen occidental, ha necesitado algunas excusas”*. Y cita dos de estos pretextos fundamentales: el metafísico y el teológico. Sostiene que el dolor ha sido más tabú que la muerte, porque casi todas las culturas la asumen ésta como ineludible y no evitan representarla en imágenes, quizás como una forma de conjurarla.

La escritora norteamericana Melanie Thernstrom (2018) circunscribe la comprensión e interpretación del dolor a tres paradigmas. En el primero, que denomina punto de vista premoderno, contempla el dolor como algo más que una experiencia personal, pues refleja un ámbito espiritual imbuido de significados y metáforas, que van desde los demonios de la antigua Mesopotamia, que lo inducían abriendo las alas, hasta la tradición judeocristiana, en la que el dolor comienza con la expulsión del Paraíso.

La anesthesióloga mexicana Lorena López-Maya⁴⁰ afirma que *“la primera manifestación literaria que está unida a la interpretación que da el hombre del mundo*

³⁹ Xabier Antich: *Representar el sufrimiento*, artículo publicado en “La Vanguardia”, 22 de agosto de 2012

⁴⁰ Lorena López-Maya y otros dos médicos: *El dolor y su representación en las artes*, ensayo publicado en la Revista Mexicana de Anestesiología, volumen 37, abril de 2014.

es el mito, y dentro de éste el dolor ocupa un lugar importante. El dolor unido al sentimiento de pecado aparece poco a poco en las grandes mitologías". (Págs. 91-100)

El castigo doloroso es el mensaje más claro y eficaz utilizado por las deidades de todas las culturas y sus representantes terrenales para disciplinar a sus rebaños de fieles desde tiempo inmemorial. Además de su carácter punitivo para quienes se saltan las normas, cumple una función ejemplarizante, para que los demás se lo piensen antes de caer en los mismos errores de soberbia o desobediencia.

La mitología griega (fuente primigenia de la cultura occidental) figura como la más imaginativa a la hora de procurar dolor y desdicha a los trasgresores, fuesen semidioses, héroes o comunes mortales. Esa diversidad y originalidad han sido uno de los motores de la creación artística. Veamos los mitos más conocidos popularmente.

--**Prometeo**. Un Titán que pagó cara su osadía de robar fuego sagrado del Olimpo para dárselo a los hombres. Zeus lo encadenó a una roca y un águila le come el hígado. Como dicho órgano se regenera, el sangriento pájaro vuelve a devorarlo de nuevo al día siguiente. Una muestra del sufrimiento infinito.



F,11. *Prometeo encadenado*, de Rubens, 1611-12. Óleo sobre lienzo, 243x209 cm.
Museo de Filadelfia.

--**Sísifo**. Rey de Éfira. Homero describe su castigo, pero no la causa del mismo, que algunos atribuyen a su impiedad y Camus, poéticamente, a su ligereza al revelar secretos de los dioses. Deberá subir una piedra gigantesca por la ladera de una montaña; objetivo que no conseguirá nunca; porque, cuando falta muy poco para la

cumbre, la roca rodará hacia abajo y tiene que reiniciar su trabajo. La desesperanza como horizonte

--**Atlas**. Acaudilló a los Titanes en la guerra contra los Olímpicos. Tras ser derrotado, Zeus le obligó a soportar sobre sus poderosos hombros toda la carga del universo.

--**Lacoonte**. Sacerdote de Poseidón, advirtió de la trampa del caballo de Troya, pero no le creyeron. Dijo que no había que fiarse de los griegos ni cuando hacen regalos. Atenea encargó a dos gigantescas serpientes marinas que estrangularan a sus dos hijos y a él mismo.

--**Aracné**. La habilidosa mujer que se atrevió a desafiar a la propia Atenea a tejer tapices y alardeó de haberle ganado. Asustada por su soberbia, se suicidó. Pero la diosa la resucitó convertida en araña, para que se pasase la eternidad fabricando telas.



F,12. *La fábula de Aracne (Las hilanderas)*, de Velázquez, 1657, óleo sobre lienzo, 225x293 cm. Museo del Prado.

La escueta descripción de los castigos sugiere una iconografía tan rica y variada que despierta la capacidad plástica del artista menos fantasioso.

Sin embargo, en el clasicismo griego es muy raro encontrar obras que reflejen con realismo, y menos con exageración, escenas tan desgarradoras, que sí inspirarían siglos después a pintores y escultores a partir del Renacimiento. Atención especial merece la escultura de Laocoonte, que podría parecer una obra del Barroco por la

espectacularidad y dinamismo de sus formas, y que analizaremos con detenimiento un poco más adelante.

IV.1 Teatralidad bidimensional

La interminable serie de historias de castigos, sacrificios, venganzas y penalidades contenidas en la Biblia y las Mitologías, más las tragedias provocadas por las guerras, enfermedades y catástrofes constituyen la base primordial de la producción dramática en todas las modalidades artísticas: desde el teatro a la música, pasando por la literatura, el cine o la pintura.

El teatro, las artes escénicas en general, fueron en principio las más beneficiadas, porque encontraron en ellos los argumentos y estructuras narrativas que todavía siguen vigentes. La amplitud y variedad de sus recursos expresivos les permitieron escenificar de manera convincente tales relatos y hechos ante un público asombrado por las habilidades de los actores, por su discurso, por su mímica, su voz, sus diálogos y exclamaciones, por la música, los coros, la danza, los vestidos, las luces y demás efectos. Esa conexión deslumbrante con miles de espectadores convirtió al teatro en uno de los primeros y principales medios de comunicación y transmisión de ideas. Cualidad propagandística muy apreciada y explotada por los dirigentes, tanto religiosos como políticos, de todas las épocas.

Cabría preguntarse ahora si las artes plásticas, con sus limitaciones expresivas, cumplieron adecuadamente el papel decisivo que les atribuimos en la consolidación de la experiencia cultural del dolor.

Aunque la temática (sobre el dolor) y las fuentes inspiradoras sean prácticamente las mismas que las del teatro, la diferencia en el tratamiento y los medios utilizados para su realización es abismal:

--. En lugar de todo el aparato teatral, la desnudez de un lienzo en blanco o un muro.

--. En contraste con las voces de los actores, salmodias del coro y algarabía del graderío, el trabajo silencioso del pintor.

-- Frente a la tridimensionalidad del escenario, un plano

--. En vez de tramoyas espectaculares, un pincel o u lápiz

--. Ante el movimiento escénico, el estatismo de las figuras dibujadas

--. Y para competir con las antorchas y candilejas, colores, muchos colores

El que, con recursos tan elementales, los artistas plásticos lograsen interesar e influir a tanta gente con sus obras a lo largo de la historia puede parecer un milagro. Pero se pueden encontrar explicaciones razonables.

En primer lugar, su complementariedad. No comparto la afirmación del refranero de que una imagen vale más que mil palabras; porque una imagen sola no significa nada o, peor aún, puede llevar a una falsa información. La imagen necesita un contexto y es dentro de él donde se aprecia realmente su verdadero potencial. La Iglesia católica es, probablemente, la institución que mejor supo entender y aprovechar ese efecto multiplicador durante muchos siglos. Se percató enseguida de ese efecto del arte y se convirtió en su mejor inspirador y financiador. Descubrió muy pronto que las pinturas y esculturas, e incluso la arquitectura de los templos, ayudaban a que los fieles asimilasen mejor los mensajes morales y teológicos de sus sermones, especialmente de los amenazantes. La escritura se complementa también con una buena ilustración.

En segundo, la simplicidad discursiva. Los espectadores de los cuadros pueden distinguir quiénes son los buenos y quiénes los malos, los ricos y los pobres, los vencedores y los vencidos con un simple vistazo

En tercero, la universalidad de su lenguaje, fácilmente entendible por todos, sin distinción de razas ni nacionalidades, precisamente por dicha simplicidad.

En cuarto, la permanencia en el tiempo. En este aspecto sí que cobra sentido el dicho de que vale más que mil palabras, porque éstas se las lleva el viento del olvido a los pocos minutos; mientras que los dioses, santos o demonios pintados siguen allí presentes, recordándonos nuestras obligaciones.

En quinto, su adaptación a las circunstancias y exigencias de cada momento histórico; unas veces con sumisión y otras con creatividad.

Y, finalmente, como compendio de todo lo anterior, la magia, la capacidad de sugerencia y fascinación que ejerce. Magia que propició el gran salto de los humanoides al homo sapiens, al descubrir, merced a las primeras pinturas rupestres, que existían ámbitos imaginativos superiores a la pura lucha por la supervivencia. Un hecho crucial en la historia de la humanidad.

V. EL DOLOR EN EL ARTE CLÁSICO



F,13. *Laocoonte y sus hijos*, de Agesandro, Atenodoro y Polidoro de Rodas, 27, escultura de mármol de 2,40x2,45. Museo Vaticano.

Tras el repaso a las diferencias entre las artes escénicas y las plásticas, volvemos a la representación del dolor en el clasicismo grecorromano, partiendo de la constatación de que escasea la iconografía que refleje con realismo desgarrado la crueldad de los castigos impuestos por dioses y semidioses. Y para justificar esta carencia de expresiones de sufrimiento extremo en las caras o cuerpos de los personajes, recurrimos de nuevo a Antich (2012) y a lo que él llama excusa metafísica: *“Se trata de la identificación del dolor con el mal (en castellano, de hecho, mal es otro nombre para decir dolencia). Y es que, desde los griegos, el arte tiene como objetivo la representación de la belleza, identificada con el bien”*.

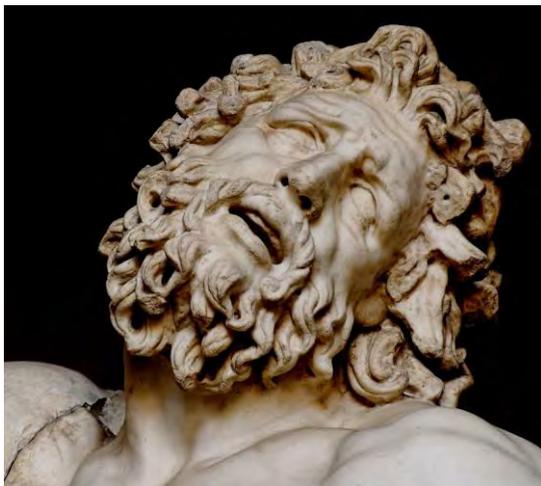
Opinión que comparte David B. Morris⁴¹ al afirmar que el mundo clásico representa el dolor como algo que ennoblece al mismo tiempo que destruye y, tras precisar que *“el dolor actualiza o expresa un potencial de nobleza que está latente y no*

⁴¹ David B. Morris: “La cultura del dolor”, en el capítulo “Placeres dolorosos, Belleza y aflicción”, pags. 225 y siguientes. Editorial Andrés Bello. Barcelona, 1996

suele concretarse”, pone como modelo de esa noción de belleza subyacente el famoso “*artefacto*” de la estatua de Laocoonte,

V.O. Laocoonte no grita

Esta obra maestra del helenismo tardío, atribuida a Atenodoro, Agesandro y Polidoro de Rodas, realizada en el siglo II a. C. (aunque existen muchas dudas sobre su datación), que fue descubierta en una viña próxima a Roma en 1506, despertó el interés de relevantes estudiosos a lo largo de los siglos y de artistas tan sobresalientes como Miguel Ángel y Bernini y de pintores como El Greco. Desde el primer momento suscitó numerosos debates acerca de si cumple o no los cánones de belleza exigidos entonces. Y, tras rigurosos exámenes anatómicos, medidas milimétricas y análisis formales diversos, la mayoría llega a la conclusión de que pese a lo que pueda parecer no existe exceso de ningún tipo, que se atiene a las normas académicas más exigentes, que no existe desproporción apreciable entre el esfuerzo requerido y el movimiento de los músculos de los personajes; o que los gestos de los rostros responden exactamente al sufrimiento que soportan. Incluso el relieve de las venas es el ajustado. Armonía total, nada desentona. Un milagro estético.



F,14. *Laocoonte*. (Detalle).

La polémica más interesante, por la categoría intelectual de los participantes, fue la que sostuvieron el historiador de arte Winckelmann, el poeta Lessing, el novelista, poeta y científico Goethe y el filósofo Schopenhauer. En el intercambio de puntos de vista se plantearon cuestiones de principio que cambiaron la manera de plantear la

crítica de arte a partir del siglo XVIII y sentaron las bases de la Historia del Arte tal y como la entendemos hoy.

Según Udo Kultermann⁴², que recoge ampliamente las distintas fases del prolongado contraste de opiniones, todo empezó cuando Winckelmann escribió en 1755 que la *“noble sencillez y la tranquila grandeza”* eran los conceptos característicos del arte griego de la Antigüedad, que muestra un alma grande en todos sus personajes; algo opuesto a lo que hacían los artistas de estilo rococó de la época. Y en base a esa formulación, apreció que *“Este alma se refleja en el intensísimo sufrimiento del rostro de Laocoonte –y no sólo en el rostro—un dolor que se hace patente en todos los músculos y tendones del cuerpo y que, sin ver el rostro ni otras partes del cuerpo se cree percibir simplemente en el abdomen, dolorosamente contraído; pero ese dolor, digo yo, se manifiesta sin ninguna exasperación en el rostro y en la actitud toda. No profiere ningún horrible griterío, como canta Virgilio de su Laocoonte, la apertura de su boca no lo permite, es mucho más un suspiro temeroso y angustiado... Sufre como el Filoctetes de Sófocles: su dolor nos llega hasta el alma, pero desearíamos poder soportar el dolor como este hombre”*.

El poeta Lessing⁴³, que por entonces elaboraba un tratado sobre las leyes de la poesía, la pintura, la escultura, (publicado en Berlín en 1766) fue el primero en replicar a Winckelmann, diciendo que lo de la belleza serena como norma general del arte clásico es un error, que cada especialidad artística se rige por sus propios códigos. Y, por tanto, se solidariza con Virgilio, del que dice que estaba en su perfecto derecho literario de narrar los gritos de Laocoonte y sus hijos ante un tormento tan horroroso. En cuanto a la estética, considera que la clave se halla en el instante elegido por los escultores para representar la escena. El momento creativo más oportuno sería el de transición, el que remitiese al pasado o anticipase el futuro. El espectador debe tener la posibilidad de continuar con su imaginación la acción representada.

Teoría compartida por Goethe⁴⁴, que precisa así la descripción de la instantánea: *“La serpiente no ha mordido ya, sino que está mordiendo, y en la parte más blanda del cuerpo, por encima y un poco detrás de la cadera”*. La reacción es de escapar en todas

⁴² Udo Kultermann (1990): *Historia de la Historia del Arte. El camino de una ciencia*. (Capítulo IV, págs. 63 a 71). Akal Ediciones. Madrid.

⁴³ Lessing (1977): *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y de la poesía*. Madrid. Citado por Kultermann

⁴⁴ Goethe: *Sobre Laocoonte*. Artículo publicado en la revista “Propyläen”, publicación programática del Clasicismo alemán en 1798. Citado por Kultermann.

las direcciones “...*el cuerpo se encoge, el hombro presiona hacia abajo, el pecho avanza, la cabeza se inclina hacia el lado donde se ha producido el mordisco*”. La magia del artista consiste en encontrar el punto exacto para sacar el asunto que quiere representar de su limitada realidad y conferirle la dignidad del mundo ideal.

Finalmente, Schopenhauer⁴⁵ analiza las distintas posiciones al respecto y sintetiza la cuestión. Le da la razón a Lessing en cuanto a que las leyes de la literatura y la escultura son diferentes; pero difiere de su manera de entender la escena en base al instante de la mordedura de la serpiente. Por otro lado, le parece excelente la descripción de la obra que hace Winckelmann, pero discrepa de manera radical de sus pretensiones de encontrar una interpretación psicofísica o de carácter estoico. Llega a la conclusión de que el artista supo encontrar una solución adecuada sin incumplir la exigencia de la normativa estética vigente de que el protagonista no gritase.

Como otorgan a Virgilio el papel de contrapunto de la polémica, transcribimos parcialmente el pasaje del gran poeta romano en el que el héroe Eneas relata con crudo realismo la titánica lucha del sacerdote y sus hijos: “*Sus alaridos eran espantosos y llenaban el cielo como el gemido del toro cuando el hacha lo ha golpeado mal y se la sacude del cuello y galopa herido fuera del altar*” (Eneida, II, 774, y III, 48). Gritos aparte, la narración completa del episodio es de tal plasticidad que parece que los escultores hubiesen tallado una a una las palabras en mármol.

Resulta evidente, en cualquier caso, que nadie discute las calidades estéticas del impresionante grupo escultórico, aunque, como concluye Morris, (1996) “*no estamos ante una belleza para los débiles de corazón, no se trata de una belleza sin pérdida y dolor... uno de los ejemplos extremos de la belleza clásica: una belleza que mezcla cuerpo y alma y no elude ni el terror ni el dolor*”.

Aunque sin las connotaciones maniqueas de lo bueno y lo malo, la representación de imágenes de dolor o violencia, lo mismo de guerras, catástrofes naturales, accidentes o enfermedades, también son consideradas de poco gusto y mal fario en la cultura tradicional china. Como explica detalladamente Ruonan Yuan⁴⁶, sólo se exhibe la felicidad.

⁴⁵ Arthur Schopenhauer: *El mundo como voluntad de representación*. Tercer libro del primer volumen. Madrid 1985. Citado por Kulterman

⁴⁶ Ruonan Yuan (2017): *El optimismo social y su plasmación pictórica. Desarrollo gráfico de fusión entre las utopías visuales chinas y occidentales*. Tesis doctoral de la Facultad de Bellas Artes. Universidad del País Vasco. UPV/EHU. (Págs 157 a 233). Bilbao

.V.1. Violencia contenida

Pero en la cultura grecorromana sí que se representa la violencia, como se puede apreciar en las pinturas, en cerámicas y en bajorrelieves y monumentos conmemorativos, en los que las escenas de luchas deportivas y los episodios bélicos de la época aparecen como motivo frecuente; pero siempre sujetos a las normas de contención formal.

Desgraciadamente (la fragilidad de los soportes no resistió el embate del paso del inexorable paso del tiempo), tenemos pocas muestras directas para conocer las características de la pintura grecorromana, pero por las referencias literarias de la época y por los mosaicos sabemos de su calidad técnica y su gusto por el realismo. Algunos pintores griegos, del periodo comprendido entre el siglo V y el IV a.C., como Polignoto, Apolodoro, Parrasio o Zeuxis gozaron de un reconocimiento que los artistas occidentales no recuperarían hasta el prerenacimiento, con Giotto. En ese periodo habían conseguido crear en sus pinturas la sensación de espacio y de volumen. Según Susan Woodford⁴⁷, se había perfeccionado el esbozo y dominaban la técnica del modelado a base de la utilización con maestría de luces y sombras. Incluso ensayaron formas rudimentarias de perspectiva.

La celebrada anécdota relatada por Plinio el Viejo en su *"Historia natural"*, nos ilustra sobre el gusto por la representación naturalista de los objetos. Cuenta que en un concurso quedaron finalistas Zeuxis y Parrasio y que el primero mostró unas uvas tan perfectas que un pájaro se acercó a picotearlas. Zeus, que ejercía de juez único, quedó asombrado y pidió al segundo que descorriese las cortinas para mostrar su obra. Parrasio le contestó que el cuadro eran las cortinas pintadas. Con lo cual fue proclamado ganador, porque si Zeuxis engañó a un ave, él engañó al propio Zeus.

Otra leyenda, recogida por Séneca, nos acerca a la manera de interpretar la cuestión del dolor por parte de ese gran pintor. Afirman que Parrasio compró un esclavo y lo torturó mientras posaba como modelo, para conseguir una visión realista de los sufrimientos que debió padecer Prometeo y reproducirlos en el fresco que estaba pintando sobre el personaje mitológico.

⁴⁷ Susan Woodford (1985): *Grecia y Roma*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, Págs. 44-56

V. 2. También la fealdad

Pero el arte no sirve exclusivamente para producir belleza. Lo feo, lo violento, lo sangriento y repugnante existe y es una tentación demasiado fuerte como para que los artistas y sus mentores políticos o religiosos lo excluyan de su discurso. Será expresión de la maldad, de figuras monstruosas de quienes causan daño, de lo horrendo, de lo indeseable, de lo opuesto a la belleza. Esta concepción griega de la fealdad, que la identifica con el mal, pasará, sin mutaciones importantes, al cristianismo medieval, en las figuras de los suplicios en el infierno, y de todas las representaciones de torturas y castigos privados y públicos. Por eso, según Antich (2012), *“la primera aparición del dolor en la imagen no provoca compasión, sino satisfacción, moral y estética, por el restablecimiento del orden: de la belleza y del bien”*.

VI. EL ARTE FUNCIONAL DEL MEDIOEVO

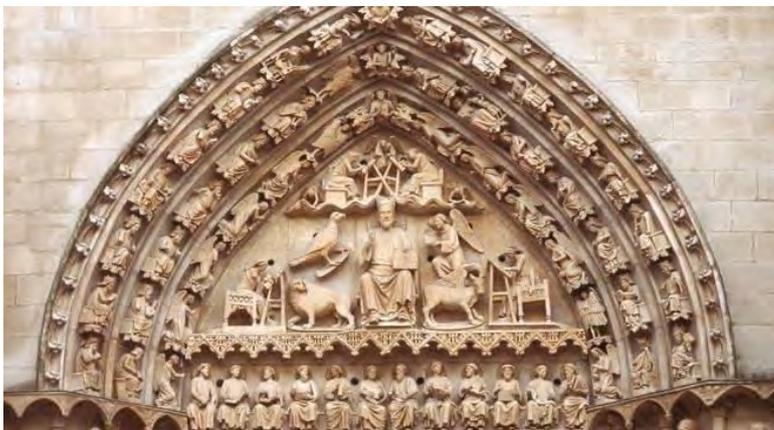
Se entiende por arte medieval el que surge en el siglo V tras la caída del imperio romano y la emergencia del cristianismo como institución determinante de las creencias, la moral y la organización social y política de occidente. La desconexión total con el clasicismo grecorromano y la fragmentación territorial y del poder crea un contexto en el que no existía el concepto de arte ni el de artistas. De éstos, se valoraba más su habilidad artesanal que su capacidad creativa. Según Udo Kultermann (1990). (Págs. 17-18), estaban casi exclusivamente al servicio de la iglesia, pero no tenían conciencia histórica del fenómeno, porque no estaban en condiciones de hacerlo por carecer de fundamento intelectual, seguían el aprendizaje como en cualquier otro oficio mecánico.

Esa ruptura radical del arte medieval con el clasicismo, estética y técnicamente más avanzado, tiene una explicación filosófica basada en las teorías neoplatónicas de Plotino, filósofo del siglo III, que fueron trasladadas al cristianismo por San Agustín y Pseudo Dionisio. Según ellas, la esencia del arte no está en la belleza, sino en la virtud, en la idea del bien, de la que emana la belleza Suprema., o sea, Dios. Para Plotino, según Raymond Bayer⁴⁸, *“el bien es lo bello actuado, y lo bello es el bien contemplado”*. (Pá. 83). Ahí se encuentra la clave de la peculiaridad del concepto de estética cristiana medieval. Ese principio de irradiación divina supone la superación del concepto de imitación, tan arraigado entre griegos

⁴⁸ Raymond Bayer (1993). *Historia de la estética*. S.L. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid. (Pág. 83)

y romanos, y permite al artista (a sus inspiradores) trascender la naturaleza y abrirse a la fantasía y la libertad de expresión. Pero sin olvidar que el referente central es siempre Dios. El primer arte cristiano es esencialmente simbólico; cada pasaje religioso tiene una representación simbólica: el buen pastor, la paloma, el cordero, la luz, la cruz, el báculo, los ángeles,

En los primeros siglos es clara la influencia de formal del bizantinismo y de los pueblos bárbaros invasores de cada territorio. Pero conforme las órdenes monacales se extienden y ganan poder se va creando, a partir del siglo X, un estilo arquitectónico y decorativo internacional, el románico, con el que se construyen los nuevos templos, y que, a partir del s. XII, evoluciona hasta el gótico de las grandes catedrales.

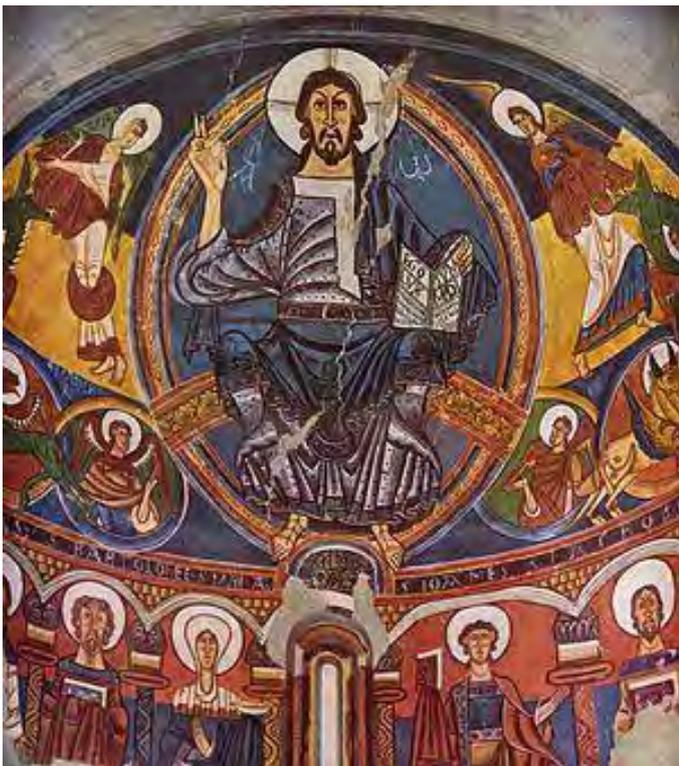


F,15. *Pantocrator*, en el tímpano de la catedral de Burgos, s. XIII-XVI.

“*El Apocalipsis*” y el “*Ora et Labora*” se convirtieron en la temática iconográfica para la decoración de estas nuevas construcciones, creadas para divulgar las verdades de la fe e instruir a los fieles. En los pórticos de las catedrales y en los ábsides de las iglesias se representaron plásticamente escenas del Juicio Final, cuyo centro era un Cristo Pantocrátor (Todopoderoso) de dimensiones gigantescas rodeado de apóstoles, ángeles, la Virgen y otros símbolos que reflejaban la cristiandad, Un tribunal impresionante dispuesto a dictar sentencia. Una iconografía de origen bizantino. También eran muy comunes tanto en la escultura como en la pintura mural, escenas con demonios, figuras deformes o males como recordatorio de lo que les espera a los pecadores. Por ejemplo, una imagen de un demonio arrancando la lengua con unas tenazas a un hombre indicaba que éste era un blasfemo y servía como advertencia para el que la viera. Todo adquiere una función catequético-pedagógica y moral.

En líneas generales, se trata de imágenes llenas de simbolismo, muy sencillas, de gestos y expresiones fuertemente marcadas, para ilustrar un discurso simple, de buenos y malos, de premios y penas, que llegue fácilmente al espectador no ilustrado.

Desde la perspectiva de hoy, algunos valoran la Edad Media, como ya lo hicieron los renacentistas, como un retroceso lamentable respecto al arte clásico. Pero, independientemente de consideraciones estéticas y comparaciones absurdas, habría que reconocer su eficacia para influir, con unos medios tan modestos, en millones de ciudadanos pobres de la Europa diversa y fraccionada de entonces, que era su función principal.



F, 16. *Pantocrator*, en el ábside de San Climent de Taülle, Lleida, s. XII

Asimismo, habría que reconocerles el mérito de recoger, enriquecer y transmitir para la posteridad la rica tradición de representaciones fantásticas de las culturas orientales y la mitología grecorromana para crear “*personajes*” que desbordan la realidad para entrar en el terreno de lo mágico, mucho más útil que la racionalidad para explicar lo inexplicable. Un adelanto del surrealismo cuyo mejor muestrario lo constituye el bestiario medieval, el conjunto de bichos raros, fruto de extrañas mezclas anatómicas entre mamíferos, aves, reptiles, extraterrestres, dragones y humanos. Casi todas las civilizaciones atribuyeron a los animales simbolismos que reflejaban rasgos del carácter de las personas.



Source gallica.bnf.fr / Ville de Laon

VI.0. La boca del infierno



F,18. *La boca del Infierno*, en el Apocalipsis del Gulbelkian, s. XII. Museo Gulbelkian, Lisboa.

Aparte de la reiterada representación del juicio final presidido por el Pantocrator; la idea del castigo eterno se exponía de una manera parcial y dispersa por los distintos soportes. Pero, en los albores del siglo XI, monjes anglosajones iluminadores del Apocalipsis idearon una original imagen punitiva: la Boca del Infierno, que, según la medievalista Nora M. Gómez⁴⁹, “*permitió visualizar el horror de la condena como devoración animal y llegó a transformarse en un muy eficaz medio persuasivo y moralizante ... La boca del Infierno llegó a ser motivo iconográfico casi obligado de la representación del concepto cristiano de la condena eterna*”. (Pág. 274). La idea se extendió por todos los monasterios europeos. Tenía la virtud de superar la visión fragmentada del infierno como un lugar heterogéneo, compartimentado, como un pozo abisal, con pecadores retorciéndose por los castigos, en la que cada uno daba su propia interpretación. La imagen de las fauces abiertas sintetizaba plásticamente todas las luchas y miedos ancestrales referidos en los libros sagrados hebreos y las mitologías orientales y grecorromanas, en las que los héroes se enfrentaban a monstruos de gigantescas bocas flamígeras.

Como resalta Nora M. Gómez, “*Este patrón de combate mítico entre las fuerzas ordenadoras positivas y las fuerzas caóticas negativas será adaptado y resemantizado*”

⁴⁹ Nora M. Gómez (2009-2010): *La representación del infierno devorador en la miniatura medieval* Tesis doctoral, Memorabilia 12. Buenos Aires. (Pag 274)

dogmáticamente por el cristianismo como la beligerante dualidad ética: el combate entre el bien y el mal, entre Cristo y Satán. Y el adversario monstruoso, como ser individual o como lugar infernal, perdurará en la representación medieval de la condena como devoración animal”. (Ibidem, 274).

Con esa capacidad para concentrar tanto simbolismo en una sola imagen, no extraña que la Boca del Infierno se convirtiese en el motivo iconográfico casi obligado de la representación del concepto de condena eterna. Uno de los mayores logros artísticos e imaginativos del arte religioso, que superaba los clichés estandarizados y abría el camino hacia imágenes más seductoras e hipnotizantes. El gran salto del mundo de los sentidos, de la representación realista, a otro desconocido mucho más inquietante, en el que al dolor físico se añaden los miedos incontrolables que se despiertan en la imaginación o el subconsciente de cada uno, es llegar al alma, al sufrimiento psicológico. Basta con traspasar la puerta ígnea.

Para ilustrar su exhaustivo trabajo, Gómez utiliza cinco imágenes muy representativas de cómo se desarrolló esa idea de devoración en los códices y miniaturas hasta el siglo XV y en las que se aprecia también la evolución narrativa y estética, con un colorido espectacular y una figuración realmente notable, que iba anticipando los progresos de la pintura gótica.



F,20. *Bajada de Jesucristo al infierno*, lámina 2 de la Biblia de Holkman, 1120-30.

F,21. *Boca del Infierno*, ilustración del libro de horas de Catherine de Cleves, 1440.



F,22. Ilustración del códice *La ciudad de Dios*, de San Agustín, 1430.



F,23. Ilustración del manuscrito *La visión de Tongdal*, escrito por un monje irlandés en Ratisbona, 1453.

VI.1. Mártires felices

Con el paso del tiempo, la mejora de la iluminación y la amplitud de espacios con las construcciones de estilo gótico permitió el planteamiento artístico de murales, retablos y esculturas con estructuras narrativas más complejas y teatralizadas, pero sin perder nunca de vista su finalidad de instrucción religiosa. Uno de los temas que más éxito tuvo a partir del siglo XIII fue la representación del sufrimiento de los mártires, de las personas que soportaban horribles torturas por mantenerse firmes hasta la muerte en defensa de su fe o su castidad.



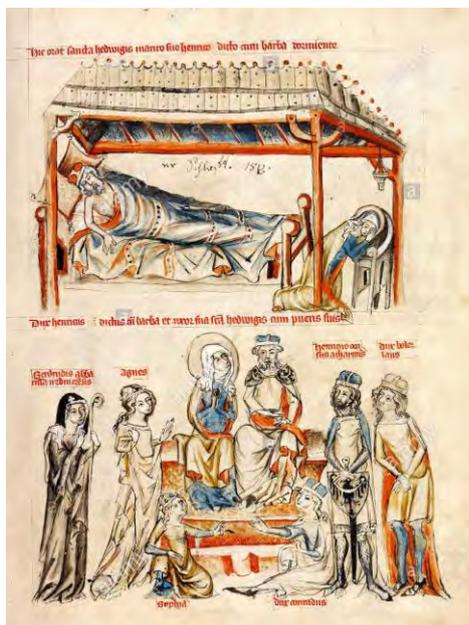
F,24. *Martirio de Santa Julita y su hijo*, pintura del románico sobre tabla, Museo Nacional de Arte de Cataluña

Eran la plasmación del mensaje de que el sufrimiento conduce a la salvación y que por grande que sea nuestro dolor no es comparable al de la Pasión de Jesucristo, modelo supremo de imitación. Para lograr tal objetivo ejemplarizante no importa que en la teatralización de los padecimientos de estos santos se caiga en incoherencias múltiples y en la manipulación más descarada de la imagen. Los mártires, además de una resistencia física increíble que les permitía soportar una sucesión interminable de castigos sádicos, mostraban en sus rostros serenidad e incluso cierta satisfacción, conscientes de que les espera el cielo.

VI.2. Las películas y series de la época

Todos estos asuntos martiriales interesaron también, especialmente, a los iluminadores de códices e ilustradores de libros de oración, que, como apuntamos antes, fueron unos adelantados en las formas de expresión, en el atrevimiento narrativo y en el refinamiento en la utilización de los colores. Esto era posible gracias a que sus obras, códices, misales y libros de horas iban dirigidos a un público cualificado: alto clero, la nobleza

y sus familiares y, al final, la incipiente burguesía. Unos lectores medianamente cultos que les consentían y disfrutaban con sus licencias artísticas y sus imaginativas dramatizaciones. Ramón Blade⁵⁰ estima que “*Las truculentas imágenes de los mártires en los manuscritos medievales no sólo actuaron como llamada a la piedad, sino a menudo como entretenimiento*”. Junto con las historias bíblicas que también iluminaban los miniaturistas, podrían catalogarse como los cómics *avant la lettre* de la gente pudiente de la época.



F,25. Códice del Museo Paul Getty de los Ángeles, Estados Unidos.

Como la biografía de víctimas del martirio y la expresión del dolor continuaron siendo motivos artísticos predilectos durante los siglos siguientes, y dado que la calidad de los últimos pintores góticos anuncia la inminencia del Renacimiento, remitimos el análisis más detallado de los mismos al próximo capítulo.

⁵⁰ Ramón Blade: *Dramas de medievo*. Artículo sobre la colección de códices del Museo Getty de Los Ángeles. Publicado en el número 550 de la revista “Historia y Vida”. Barcelona, enero 2014

CAPITULO II

TEMÁTICA GENERADORA DE LA PREEMINENCIA VISUAL DEL DOLOR

Al final de la Edad Media, la Iglesia pierde progresivamente capacidad de influencia en la sociedad, ante la consolidación de superestructuras políticas (los estados) y nuevas formas de entender la vida. Mantiene todavía su capacidad de control sobre aspectos morales y de creencias, pero no en régimen de monopolio. Eso supone, entre otras cosas, que la cuestión del sufrimiento que nos ocupa va a ser apreciada desde otras perspectivas y escalas valorativas. Y su plasmación artística modificará sustancialmente los sistemas estéticos, narrativos y significativos. Antes de entrar de lleno en esa nueva era, para afrontar más ordenadamente tal diversidad y las variaciones futuras, vamos a presentar una relación de motivos por los que el dolor ha mantenido una presencia tan preponderante en el arte que a lo largo de la historia.

I. GRANDES BLOQUES DE REPRESENTACIÓN

En el Capítulo I recogíamos la reflexión de Xabier Antich en *“La Vanguardia”* (2008, 22-8) sobre cómo la representación del dolor a lo largo de la historia había sido irregular, intermitente y a menudo poco explícita y añadía que hasta el siglo XX las imágenes de sufrimiento en el mundo occidental habían necesitado siempre de algunas excusas justificadoras, fundamentalmente dos: la metafísica y la teológica. Opinión que comparte Javier Moscoso (2011, pág. 36), quien, en lugar de excusas, habla de contextos o grandes grupos de representación que justifican que el padecimiento físico adquiera preeminencia visual en el Mundo Moderno. Señala que, a efectos meramente explicativos, cabría distinguir cinco de estos grandes bloques temáticos: el teológico, la actividad bélica, el ámbito punitivo, la representación anatómica y la práctica de la medicina.

A esta relación podría añadirse algún otro significativo, como la violencia de género (la discriminación contra la mujer en general), que siempre existió, pero que actualmente, gracias a la sensibilización reivindicativa de las víctimas y a la visibilidad del delito que facilitan las nuevas tecnologías, ha adquirido una relevancia extraordinaria.

Los cinco grandes grupos que indicamos pueden subdividirse. Así, dentro del teológico se incluirían apartados correspondientes al infierno, el purgatorio, la hagiografía, el ascetismo y los martirios de santos. Mas un apartado especial dedicado a las escenas de la Pasión de Cristo; con argumentos (independientemente del trascendental de la redención para los creyentes) de una emotividad y potencia plástica tan impresionante, como el Vía Crucis, la flagelación, la crucifixión y muerte y el duelo, inspirador de las Dolorosas y Piedades y generadores de las mejores expresiones artísticas del sufrimiento. Sin olvidarnos de la Biblia. Y, aunque no sea estrictamente teológico, habría que añadir la mitológica de la cultura grecorromana, como ya analizamos anteriormente, que fue retomada por los artistas del renacimiento y los del barroco, que recurrieron a ella para enriquecer su lenguaje artístico y diversificar el discurso impuesto por el cristianismo.

En cuanto al relativo a las confrontaciones bélicas se puede diferenciar entre luchas de estados, guerras de religión, revueltas sociales, conquista y colonización y, a partir del siglo XX, conflictos mundiales y terrorismo globalizado.

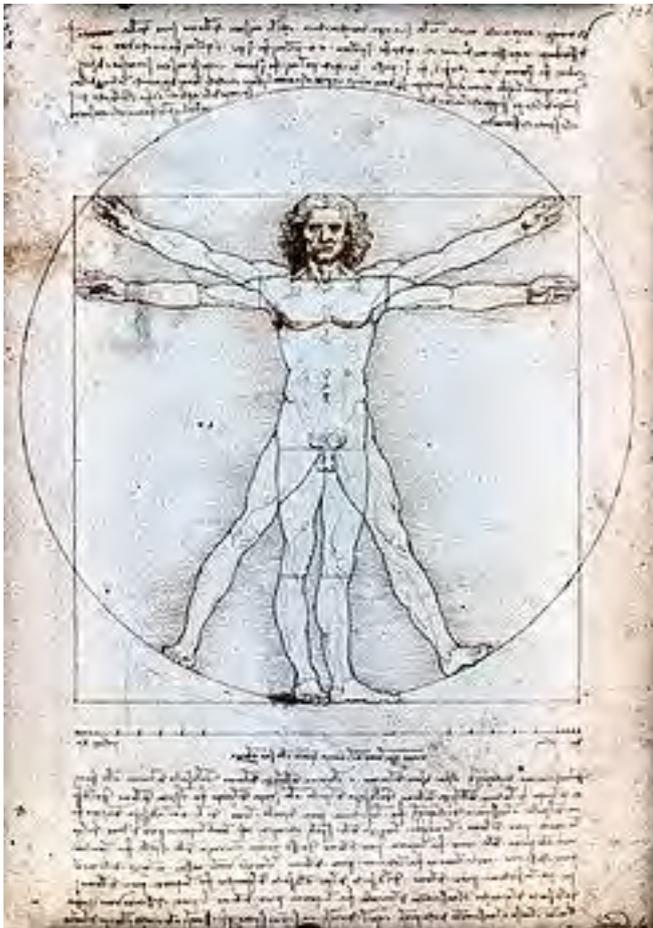
El ámbito jurídico, por su parte, comprendería las torturas, castigos y distintas formas de utilización del dolor tanto en procesos e interrogatorios judiciales como en las ejecuciones públicas.

Estos subgrupos, los principales, nos van a servir para sistematizar el proceso de selección y comparación de los miles de imágenes de expresión del dolor producidas por el mundo artístico occidental a lo largo de los siglos.

II. UNA NUEVA ERA

En la última parte de la llamada Baja Edad Media, siglos XIV y XV, se producen una serie de acontecimientos que conducen inexorablemente a la civilización occidental a una etapa nueva; a una sociedad liberada de los corsés impuestos por la iglesia católica y el fraccionado poder feudal. Las devastadoras epidemias, la caída de Constantinopla (1453), el surgimiento de los estados europeos, la invención de la Imprenta por Gutemberg (hacia 1440), los grandes descubrimientos geográficos, el ascenso de la burguesía comercial ilustrada y la

afirmación del capitalismo constituyen los pivotes principales del cambio: Dios deja de ser el centro de las preocupaciones de los ciudadanos, que pasan a ocuparse de mejorar la vida en la tierra, colocando las cuestiones del más allá en segundo plano. Una concepción humanística revolucionaria que acaba con el teocentrismo; aunque el cristianismo, debilitado por los cismas y los movimientos heréticos que darían origen a la Reforma de Lutero, luchará por mantener su influencia y no sólo en el terreno espiritual.



F,26. *El hombre de Vitruvio*, de Leonardo da Vinci, 1490, pluma y tinta sobre papel, 30x25,5 cm. Academia de Venecia.

En el ámbito cultural y artístico esta revolución se conoce con el nombre de Renacimiento; aunque tal y como lo entendemos hoy dicho término fue formulado en el siglo XIX por el historiador Jules Michelet en su obra *“Historia de Francia”*, publicada en 1855. La idea de renacimiento, según Gombrich⁵¹, se hallaba íntimamente ligada en el espíritu de los italianos, que es donde nació, a la recuperación de *“la grandeza de Roma”*, conscientes de que su capital había sido *“el centro del mundo civilizado y que su poder y su gloria decayeron*

⁵¹ Gombrich (2003): *La historia del Arte*, Random House Mondadori S. A. Madrid. (Pág. 223)

desde el momento en que las tribus germánicas de godos y vándalos invadieron su territorio y derrocaron el imperio romano” (Pág. 223).

En el capítulo anterior, señalamos que el arte medieval tenía una función meramente pedagógica, de llevar a las masas analfabetas el mensaje religioso, y que no existía el concepto de arte en sí mismo, ni de belleza ni de artistas. Todo eso cambia gradual pero inexorablemente. Los pintores italianos y flamencos del siglo XV tienen ya un nombre propio y se convierten en figuras socialmente relevantes. Y aunque su trabajo depende de la Iglesia o de los nobles, su capacidad creativa se respeta, se valora e incluso se discute; pero no actúan estrictamente al dictado como hasta entonces. Se asientan así las bases de una de las más fructíferas revoluciones culturales.

II.0 Cambio de mentalidad

Aunque se suele situar el inicio del Renacimiento en el siglo XV, numerosos historiadores lo retrotraen al siglo XIV o aún al XIII, a la obra de los considerados precursores, como Cimabue y Giotto en pintura o Nicola Pisano en escultura.

Efectivamente, conforme el gótico se impone, los artistas tienden al sentimentalismo y al naturalismo, se decantan cada vez más por temas narrativos y se alejan progresivamente del misticismo del arte bizantino y románico --dirigido a teólogos, nobles y gente formada-- para tratar de conmover y hacer comprensible al pueblo inculto el complejo contenido de las Sagradas Escrituras. El Cristo mayestático desciende de su trono y se humaniza para compartir y configurar la vida cotidiana; y será a través de su rostro y su cuerpo que los artistas góticos tratarán de conciliar esas dos naturalezas.

Este cambio de mentalidad fue propiciado en gran medida (además de por la angustiosa situación social provocada por la peste, las guerras y el hambre) por el discurso intelectual y vital de San Francisco de Asís, que sitúa en la naturaleza el lugar donde el hombre puede realizarse como persona y como creyente; y por las reflexiones de Tomás de Aquino en la *“Suma Teológica”*, en la que sintetiza e integra el saber de la filosofía griega con el pensamiento cristiano e introduce elementos de reflexión y racionalización que cambiaron la visión cristiana del hombre y del mundo.

Los artistas se acomodaron a estas nuevas corrientes de pensamiento y contribuyeron decisivamente al afianzamiento y avance de las mismas. Por ejemplo, el gótico, especialmente en su aspecto arquitectónico, cambió radicalmente el concepto de templo, de

lugar sagrado, con el consiguiente efecto en la manera de interpretar el lenguaje religioso, de modernizarlo. Aunque el arte siguió al servicio del adoctrinamiento, las formas expresivas apuntaron hacia una irreversible humanización. Los personajes bíblicos, y los santos y Jesucristo y la Virgen, además de significado simbólico, van a tener rostros y sentimientos, serán reconocibles como personas.

Los primeros en aplicar tales teorías fueron los escultores, que al trabajar con piedra o madera tenían resuelto el problema de la tridimensionalidad, clave para la comprensión por parte del pueblo del naturalismo buscado. En los gigantescos pórticos de las nuevas catedrales, las figuras se independizan, cada una de ellas presenta una fisonomía propia y sus cuerpos, manos, ojos o bocas responden al papel asignado.

II.1. Revolución narrativa en la Pintura

Las dificultades para alcanzar ese grado de verismo eran mucho mayores para los pintores, porque para crear la ilusión de profundidad o corporeidad sólo contaban con los recursos del escorzo, los juegos de luces y sombras y la perspectiva. Técnicas que los pintores del siglo XIII no dominaban o desconocían. Hacía falta un genio que trasladase a los cuadros o murales el hechizo de las figuras llenas de vida de la escultura gótica. Y el artista que impulsó esa nueva etapa fue el controvertido Giotto di Bondone (h. 1267-1337); aunque, como bien recuerda Gombrich, *“en la verdadera historia del arte no existen capítulos nuevos ni nuevos comienzos, y que no disminuimos en nada la grandeza de Giotto si advertimos que sus métodos deben mucho a los maestros bizantinos y sus propósitos y perspectivas a los grandes escultores de las catedrales nórdicas”*. (Ibidem, pág. 201). Hubo un largo proceso previo de ensayos, con aciertos y desaciertos, en el que se implicaron su maestro Cimabue y otros pintores contemporáneos.

Giotto redescubrió el arte de crear la sensación de profundidad sobre una superficie plana, algo que no ocurría desde hacía mil años. Para Gombrich, ese descubrimiento no fue solamente un recurso válido por sí mismo, sino que le permitió *“cambiar todo el concepto de la pintura. En lugar de emplear los procedimientos de la pintura-escritura, podía crear la ilusión de que el tema religioso pareciese estar acaeciendo delante de nuestros mismos ojos”*. (Ibidem. Pág., 201). Un momento decisivo en la historia del arte: nacía un estilo narrativo nuevo, una manera distinta de contar los acontecimientos, especialmente los bíblicos, o biografías de personajes recientes (la vida de San Francisco de Asís) como si

fuesen novelas ilustradas. Con frescos encadenados o retablos múltiples que a modo de viñetas escenifican las escenas principales del argumento.

Algo totalmente revolucionario para los hábitos visuales de la época. Giotto, junto con otros contemporáneos, en particular Duccio, introdujeron en sus composiciones complejas situaciones espaciales y supieron incluir hábilmente en el paisaje a los protagonistas, a los que dieron vida estableciendo entre ellos relaciones emocionales. Un realismo de fantástico cromatismo. Algunos expertos matizan la definición del nuevo concepto iconográfico como narrativo, al estimar que la tendencia a la agudización dramática evita la comunicación con el observador. Así, Eberhard Köning⁵² considera que, más que un narrador, Giotto es “*un genial dramaturgo y escenógrafo*”, además de “*un maestro de la alegoría*”. (Pág. 114)

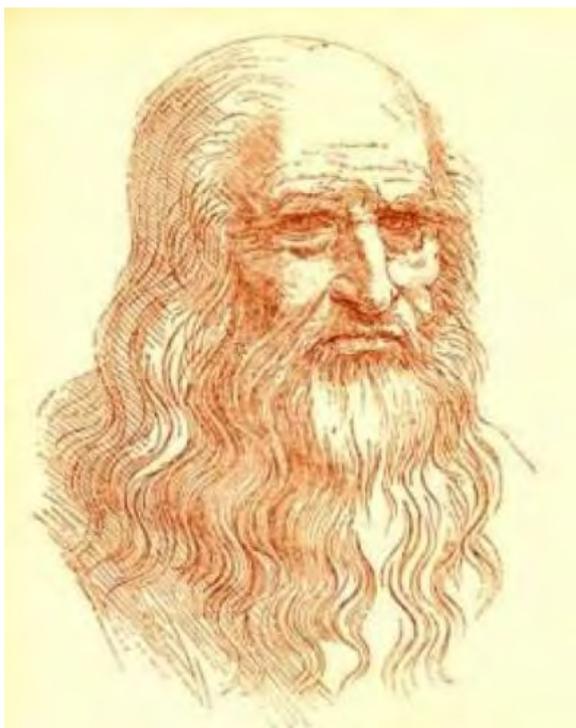
Por si fuera poco, a sus extraordinarias aportaciones pictóricas, habría que añadir otro aspecto de gran trascendencia: la inmensa popularidad que logró en Italia y en todo Europa; el hecho de que se valorase su trabajo socialmente como algo excepcional, como obra de un hombre tocado por la gracia. Con él acaba el anonimato de los grandes maestros artesanos del medievo y surge la figura del artista con mayúsculas. El creador con capacidades excelentes que merece el mayor reconocimiento, la fama. Todo ello supone un anticipo de la esplendorosa etapa artística que se conoce con el nombre de Renacimiento, de cuya relevancia dejamos constancia anteriormente e insistiremos después.

El éxito de las nuevas técnicas y estilo pictórico fue inmediato y Giotto y los artistas se vieron desbordados por las ofertas de trabajo para cubrir con sus frescos y retablos los muros de todas las catedrales, iglesias, conventos y monasterios de Italia; fiebre decorativa que se extendió rápidamente por el resto de los países europeos.

II.2. Los grandes genios de la pintura

Entramos en la denominada Edad Moderna, en la que el mundo occidental va a experimentar una descomunal transformación, en la que el arte adquiere un protagonismo excepcional.

⁵² Eberhard Köning: “Los grandes pintores italianos del Renacimiento”, Tomo I, H.F. Ullman, edición española, Equipo de Edición S. L. Barcelona, 2008.



F,27. Leonardo.



F,28. Miguel Ángel



F,29. Rafael

El panorama respecto al tema objeto de nuestro estudio se altera también, consecuentemente, de manera sustancial: el dolor permanece como elemento estructural de la sociedad, pero la forma de interpretarlo y representarlo en el arte será muy diferente a partir de entonces. Los grandes genios de la pintura, desde Giotto a Miguel Ángel, pasando por Rafael o Leonardo da Vinci y, más tarde, por la interminable lista de grandes maestros del Barroco (Caravaggio,

Rembrandt, Velázquez, Rubens, ...) van a producir una ingente cantidad de obras artísticas sorprendentes por su belleza y espectacularidad. Es, seguramente, la etapa más brillante de la historia de la pintura y la más prolífica en creación de obras maestras. Y el sufrimiento, en sus distintas formas, continuó como motivo argumental predominante de sus representaciones.

Ante la imposibilidad de analizar la totalidad de obras sobresalientes, intentaremos ofrecer una visión generalista de los momentos culminantes y su contexto; y, después, seleccionaremos las que consideremos especialmente significativas para el tema de nuestro estudio. Esta elección reductiva se realizará con un criterio flexible y absolutamente personal; unas veces por la calidad, otras por sus aportes técnicos, o por su carácter innovador o por su influencia... Igual flexibilidad aplicaremos a la hora de valorarlas o describirlas.

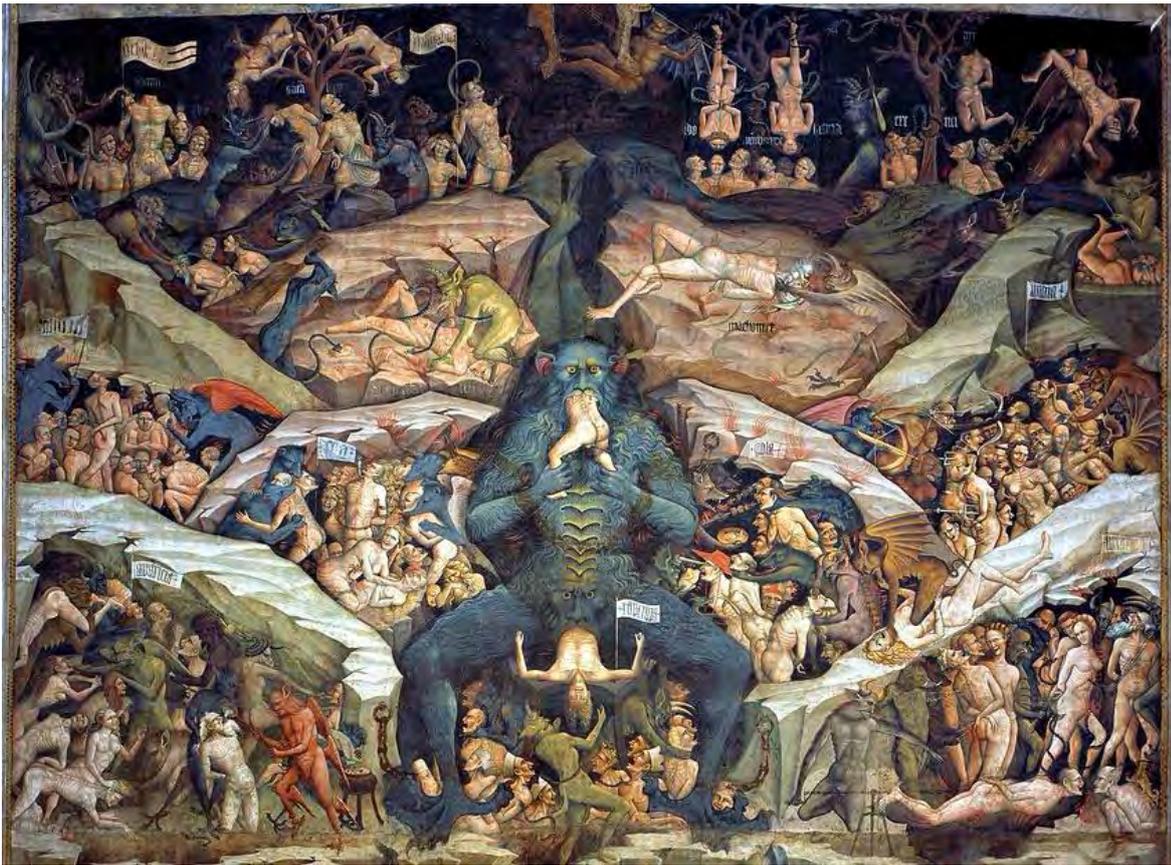
Tras estos apuntes indicativos, iniciamos el recorrido por la relación de grandes pretextos que sirvieron de base argumental para la plasmación del sufrimiento en imágenes artísticas. Comenzamos con el teológico, en su apartado más terrorífico: el infierno.

III. EL ENSAÑAMIENTO ETERNO

El escritor Félix de Azúa⁵³ estima que la civilización occidental se fundamentó en dos grandes pilares: la mitología y la Biblia, que, en su opinión, son incompatibles. *“Quizás por eso –concluye—estamos tan locos”*.

Añade que por el lado de la parte clásica grecolatina *“nos tomábamos la vida y sus desdichas de un modo claramente irónico. Los dioses reían o sonreían y los mortales aceptábamos con una fatalidad trágica nuestra muerte definitiva y absoluta”*. El otro lado, el bíblico, era un mundo de extrema seriedad donde nadie sonreía y no había ni rastro de humor. Y fue en este ámbito severo donde, inesperadamente, *“se fraguó la conciencia de que no moríamos en absoluto, sino que íbamos a vivir eternamente. Dos ánimos discordantes: la risa ática ante la muerte inminente y la seriedad cristiana de una vida eterna”*.

⁵³ Félix de Azúa: *Bipolar*. Artículo en “El País”, 5 de junio de 2018



F,30. *El infierno*, de Giovanni da Modena, 1410, fresco en la basílica de San Petronio, Bolonia.

se han ido alternando en la vida de occidente". El articulista, un tanto irónico--pesimista ante la situación de desorientación que vivimos en la actualidad--, considera que *"quizás llegó el momento de recomenzar una etapa desértica o eremítica. Un fingimiento de eternidad"*. He ahí la palabra clave que marca la diferencia esencial: eternidad. En función de ella hay que orientar la vida rectamente y sobrellevar el dolor con resignación para recibir después el premio en el cielo. El que no cumpla las normas, al infierno, al sufrimiento eterno

La representación del daño a lo largo del tiempo, según Moscoso (2011), *"se mantiene fiel a dos principios rectores. En primer lugar, el dolor se da a conocer de manera reiterativa, monótona, interminable. En segundo lugar, el sufrimiento se expresa bajo la modalidad del máximo dolor posible"*. (Pág 36). Ambos requisitos se cumplen a rajatabla en el infierno, el lugar del más allá donde los pecadores sufrirán eternamente los más horribles tormentos. Ni clemencia ni posibilidad de redención ni el consuelo de la muerte: la desesperanza como único horizonte.

III.0. Dilema Teológico



F,31. *Psicotasis*, del maestro Soriguera, 1035, pintura sobre tabla, Museo Nacional de Cataluña.

En un mundo tan racionalista como el del pasado siglo y el actual, resulta imposible asumir, aún entre los propios fieles cristianos, ese ensañamiento eterno, semejante desproporción entre el delito y la pena que desborda cualquier sentido de racionalidad. Ante la creciente incredulidad al respecto, los últimos pontífices han tratado de suavizar los perfiles terroríficos del concepto. En un sarcástico artículo, Francisco Gijón⁵⁴ recuerda cuando el papa Juan Pablo II, en 1999, *“tuvo la ocurrencia de afirmar que el Infierno es una especie de estado de ánimo del alma, que no un lugar físico como el Banco Ambrosiano... que (el infierno) tenía más que ver con los remordimientos de la conciencia que con la conciencia misma o los propios actos terrenales”*. Su sucesor en la silla de San Pedro y eminente teólogo, el Papa Ratzinger, Benedicto XVI, restableció la ortodoxia doctrinal al sentenciar *“que el infierno existe, y no está vacío”*. Pero por poco tiempo, porque el estamento de expertos doctrinales de la Curia matizó dichas palabras para aclarar que nunca habló de un espacio físico.

⁵⁴ Francisco Gijón: “EL infierno del Renacimiento y el renacimiento del infierno”, artículo publicado en la revista cultural “Amanece Metrópolis”, el 24 de agosto de 2016

Dieciocho años más tarde, en marzo de 2018, resurge con virulencia la polémica al escribir Eugenio Scalfari⁵⁵ un artículo en el que afirma que el Papa Francisco le dijo que *“No existe un infierno en el que sufren las almas de los pecadores para toda la eternidad (...) Aquellos que no se arrepienten (de sus pecados) y por tanto no pueden ser perdonados, desaparecen”*. A las pocas horas, la Oficina de Prensa de la Santa Sede precisó que lo publicado es el resultado de una *“reconstrucción”* del periodista, que no son palabras textuales y por tanto, *“ninguna cita del artículo antes mencionado debe considerarse una transcripción fiel de las palabras del Santo Padre”*. Precisiones que en ningún momento cuestionan el fondo de lo publicado.

Para que lo entendamos todos, la revista *“Aleteia”*⁵⁶ transcribía tres días después la respuesta que dio el pontífice el 9 marzo de 2015 a una niña *scout* que, con toda su inocencia, le planteó esta pregunta: *“Si Dios perdona a todos, ¿por qué existe el infierno?”* Francisco contestó que *“al infierno no te envían: vas tú porque eliges estar allí. El Infierno es alejarse de Dios porque yo no quiero el amor de Dios. Este es el infierno”*. O sea, que la condena eterna es el alejamiento continuo de Dios, que es el que da la felicidad. Ya no se habla de torturas ni se trata de intimidar a nadie. Tras el *aggiornamento*, puesta al día de la interpretación de los textos sagrados, exigido por el Concilio Vaticano II y que con tanto afán impulsó Juan XXIII, el infierno desapareció prácticamente de la predicación y de gran parte de la preocupación de los fieles cristianos.

El debate teológico sobre el infierno no es nuevo en el seno de la Iglesia; porque los textos sagrados primigenios no hablaban de castigos en el otro mundo. En el Deuteronomio y el Levítico, libros bíblicos del Antiguo Testamento en los que se fundamenta el pacto entre el pueblo hebreo y Dios, se establece una preceptiva rigurosa e inapelable que expone el catálogo de los deberes sociales, individuales y morales a los que debían atenerse; quienes los cumplieran serían colmados de bendiciones, aquellos que los transgredieran deberían soportar castigos en esta vida, en virtud a una concepción de justicia divina inmanente y terrenal, la cual no preveía castigos ultramundanos.

⁵⁵ Eugenio Scalfari: *Es un honor ser llamado revolucionario*. Artículo publicado en el diario *“La Repubblica”*, el 28 de marzo de 2018. Roma. Scalfari es el director del periódico y amigo personal del Papa

⁵⁶Wladir Ramos Díaz: *¿Qué dijo el Papa Francisco sobre el infierno?*. Artículo en la revista *“Aleteia”* el 31 de marzo de 2018



F,32. *El infierno*, de Peeter Huys, 1570, óleo sobre tabla, 86x82 cm., Museo del Prado

Según resume Nora M. Gómez (2009, págs. 271-272), como los castigos previstos no se cumplían, algunos, como el profeta Malaquías o Job, empezaron a cuestionarse la justicia divina; porque, si no se penaliza severamente a los desobedientes, no tiene sentido ser justo y bueno. Pero, a pesar de estos osados razonamientos, ninguno de ellos reclama la implementación de una justicia divina postrera. Sólo un texto tardío incorporado al Libro de Isaías profetiza que Yavé ha de venir a juzgar por medio del fuego y la espada a todo mortal; también menciona explícitamente el destino de los que desoyeron los designios divinos: «*El gusano que los devora no morirá. El fuego que los quema no se apagará*». El pasaje reviste una particular importancia porque plantea la concepción del castigo ultramundano y la eternidad del mismo, por medio de un fuego inextinguible y seres devoradores —dos de las características omnipresentes en las futuras estancias infernales cristianas—. A mediados del siglo II a.C. surge un nuevo género literario religioso de revelación: la apocalíptica escatológica que, entre muchos otros aspectos, trasladará el castigo al Más Allá, con lo cual se inaugura un accionar de la justicia divina trascendental y ultramundana. El libro de Daniel, el único texto apocalíptico aceptado en el canon bíblico; en su profecía finalista prevé la resurrección de los muertos para ser juzgados «*...unos para la vida eterna, otros para el rechazo y la pena eterna*», es decir que está afirmando la creencia en la resurrección general, el juicio postrero, la separación definitiva de justos e infieles y la eternidad de sus respectivos destinos.

Durante los primeros siglos, el concepto de la condenación eterna apenas aparece en la predicación cristiana. Tras el largo periodo de persecución y clandestinidad, a la Iglesia le interesaba más afianzarse institucionalmente y ganarse a los creyentes con la promesa de una vida eterna llena de gozos y bendiciones celestiales. Es a partir del siglo VI cuando figuras de la talla de San Agustín, Gregorio Magno y Julián de Toledo ratificaron la existencia de ese lugar punitivo inmisericorde y sentaron las bases de la doctrina oficial de la Iglesia. Teoría que fue confirmada por el Concilio de Florencia del s. XV y potenciada en el XVI por el de Trento.

Pero los actuales dirigentes eclesiásticos tienen motivos más que suficientes para actualizar y suavizar su discurso al respecto, porque, a nivel popular, hasta los fieles de las comunidades más conservadoras dominadas por la fe católica mantienen serias dudas desde hace tiempo. Sirva como ejemplo próximo significativo el que --como recoge Julio Caro Baroja⁵⁷ -- *“encuestas hechas libremente por sacerdotes navarros dan un resultado que parece sorprendente con respecto a lo que se podía esperar; de suerte que, en un elevado porcentaje, hay en la actualidad personas que creen en Dios, en la inmortalidad del alma y otros dogmas..., pero no creen tanto en el infierno, ni en los castigos eternos, ni en otros de los aspectos dogmáticos de la religión, que tienden a convertirla en un sistema de represiones precisamente”*. (Pág. 71)

Pero, creencias o increencias aparte, lo cierto es que todas las culturas conocidas tuvieron, con variantes, sus propios infiernos. Desde los chinos a los asirios y sumerios, los mayas, los paleocristianos, los judíos, los musulmanes, los hindúes o los budistas. Y es que la amenaza del castigo terrorífico es el método más claro y eficaz utilizado por las deidades de todas las culturas y sus representantes terrenales para disciplinar a sus rebaños desde tiempo inmemorial.

III.1. Torturas ilustradas

Pero ¿cómo es el infierno? ¿Cómo se le explica a la gente para que se haga idea cabal de lo que le espera si se porta mal? Se puede sermonear sobre ese territorio inhóspito y cruel, el reino de la oscuridad poblado de monstruos y seres fantásticos dedicados intensiva y exclusivamente a impartir sufrimiento. Un ambiente de desolación absoluta con música de

⁵⁷ Julio Caro Baroja (1985): *Las formas complejas de la vida religiosa. Siglos XVI y XVII*, Editorial Serpe, Biblioteca de la Historia. (Pág. 71). El estudio sobre dicho sondeo se publicó en Pamplona en 1973.

fondo de alaridos y lamentos. Pero la jerarquía eclesiástica sabe que para que el mensaje del miedo se grave en el cerebro de los ciudadanos de a pie es necesario reforzarlo con imágenes.

Como constata Nora M. Gómez, el imaginario del infierno fue un elemento central de la religión medieval, pero *“el tema infernal —difundido a través de los escritos apócrifos, de la predicación monacal y la homilética secular— tendrá en la representación plástica una fuerza expresiva, un impacto visual, un contenido dramático, al punto de ser el medio más idóneo para representar lo irrepresentable del infierno, para darle forma a su infigurabilidad y transformarse en un muy eficiente instrumento de la acción eclesiástica de la Iglesia”*. (Ibidem, pág 272).

Y confirma lo que reiteradamente hemos señalado de que tales imágenes pictóricas y escultóricas conllevan un mensaje moralizante y no menos adoctrinador y coercitivo. *“Sus artilugios cromáticos, la visibilidad de las penas, el accionar torturador de demonios varios y las composiciones grandilocuentes”* revelan mejor que los textos, a veces por sí mismas, las concepciones teológicas sobre el castigo eterno.

La principal complicación para los artistas se presentaba a la hora de encontrar datos fiables concretos sobre los que montar la estructura arquitectónica de ese gigantesco palacio demoniaco. Porque todas las culturas y religiones confirman su existencia, pero las referencias son abstractas, imprecisas o muy generales, imposibles de plasmar plásticamente.

Así, los primeros textos asirios lo describen como una sima oscura y silenciosa distinta de todo lo conocido. Según el citado Francisco Gijón(2016), existe un texto de los antiguos sumerios *“llamado Numaelish⁵⁸, que está publicado en Londres por el Museo Británico, en el que se afirma que hace más de diez mil años bajaron los Annunaki y crearon el Infierno en las orillas del Tigris y el Éufrates, esclavizando a los hombres para que sacaran mineral para ellos. Es decir, un Infierno real, tangible y terrenal”*. En el infierno japonés del *“Loto Carmesí”* las paredes son de hielo y la baja temperatura resquebraja la piel y los huesos de los pecadores. Sin embargo, el paleocristianismo apocalíptico lo muestra como un lugar tórrido, un lago de fuego, con llamas y calderas hirvientes llenas de condenados por todas partes.

⁵⁸ Federico Peinado, edición y traducción al castellano (2008): *Emuna Elish. Poema babilónico sobre la Creación*. Editorial Trota.

El catecismo católico tampoco aporta demasiados detalles. Tras reiterar la actual ortodoxia de que el principal castigo es el alejamiento de Dios, confirma la existencia del averno y su eternidad. Después añade que Jesús habla con frecuencia de la “*gehena*” y del “*fuego que nunca se apaga*” (cf. Mt, 5,22.29, Mc 9,43-48) reservado a los que, hasta el fin de sus días rehúsan creer y convertirse. Jesús anuncia en términos graves que “*enviará a sus ángeles (...) que recogerán a los autores de iniquidad y los arrojarán al horno ardiendo*” (Mt 13, 41-42) y que pronunciará la condenación “*! Alejaos de mí malditos al fuego eterno ¡*” (Mt 25 41). La Iglesia hace un llamamiento a la responsabilidad para ser contados entre los santos y no nos manden ir, como siervos malos y perezosos al fuego eterno, a las tinieblas exteriores, donde “*habrá llanto y crujir de dientes*” (LG 48).

Siglos después, jesuitas y dominicos compartían consideraciones similares sobre el horror infernal y, según Julio Caro Baroja (1985), “*San Ignacio, al quinto ejercicio de la primera semana prescribe la representación de las penas sensoriales del infierno, con fuego, azufre, olores de putrefacción y sufrimientos carnales de todas clases*”. (Pág. 71).

Una información diversa e imprecisa, insuficiente para que los artesanos medievales pudiesen recrear ese inframundo espantoso destinado a aterrorizar a la humanidad, por lo que se limitaron a reproducir escenas parciales de los tormentos. Hasta que en el s. XI, como expusimos al final del capítulo anterior, los monjes británicos idearon la boca del infierno, un concepto que mezclaba la lucha contra el monstruo de fauces flamígeras y la devoración animal, una acertada mezcla que englobaba los temores suscitados por las referencias mitológicas y bíblicas. Pero en el s. XIV, con los avances en materia pictórica y en técnicas narrativas, no bastaba con quedarse en la puerta, había que entrar dentro y mostrar detalladamente como era y todo lo que ocurría en aquel palacio del mal. Para ello era imprescindible un buen narrador, capaz de ofrecer una visión panorámica de aquel entramado estremecedor. El tal genio se llamaba Dante Alighieri y su obra, “*La Divina Comedia*”

III.2. El infierno dantesco

“*La Divina Comedia*”, escrita entre 1304 y 1321, se considera una de las obras maestras de la literatura universal y pieza fundamental de la transición del pensamiento medieval (teocentrista) al renacentista (antropocentrista). Resume en ella todo el amplio conocimiento acumulado durante siglos, desde los antiguos clásicos hasta el mundo medieval: astronomía,

geografía, matemáticas, óptica, etc.; así como su fe religiosa y sus convicciones morales y filosóficas, que se encarnan en personajes, lugares y acciones. Narra el viaje por el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso, que dan nombre a las tres partes del poema. La finalidad trascendental de esta epopeya, aunque algunos lo malinterpretan, era inducir a la humanidad a apartarse del pecado y caminar por la senda de la virtud.



F,33. Grabado para el canto V de la *Divina comedia*, de Doré,

Antes de continuar, nos interesa resaltar --independientemente de su indiscutible valor literario y enciclopédico sobre la cosmogonía del siglo XIII-- la revolución que propició en el desarrollo de las artes plásticas, un efecto que duró cientos de años y que todavía permanece como referente inspirador. La belleza de sus versos, su rico lenguaje simbólico y alegórico, su capacidad de sugerencia, la precisión descriptiva de ámbitos fantásticos, la mezcla de bestias con personajes ficticios y reales, antiguos y modernos, que cuentan sus cuitas en el ultramundo, el ensamblaje del discurso cristiano con el mitológico o la escatología mahometana, etc., descubrió a los artistas, en especial a los pintores, un panorama de expectativas estéticas insospechadas.

Supuso el empujón definitivo para el salto del goticismo al Renacimiento. Rebajada la influencia eclesiástica, que dictaba las normas de representación, los artistas encuentran en

la Divina Comedia una fuente de inspiración inagotable, como lo demuestra el hecho de que probablemente, junto con la Biblia, sea el libro más veces y mejor ilustrado de toda la historia. De tales versiones gráficas trataremos posteriormente. Adelantamos que la parte más atractiva y motivadora corresponde al averno, descrito en términos visuales más seductores y poderosos que el cielo; de lo que deducen algunos que la imaginación se entiende mejor con Satán y sus oscuros jardines que con ensoñaciones beatíficas. La felicidad eterna, aburre.



F,34. *Dante y Virgilio en el Infierno*, de William Bouguereau, 1850,
óleo sobre lienzo, 281x225 cm. Museo Orsay, París.

Iniciamos la peregrinación por el ultramundo subterráneo. Tras rebasar la puerta y cruzar el vestíbulo, donde residen las almas de quienes no hicieron nada bueno ni malo, Dante y su guía, el poeta romano Virgilio, toman la barca conducida por Caronte, cruzan el río Aqueronte y se adentran en el infierno propiamente dicho, constituido por nueve círculos concéntricos, cada cual más profundo y estrecho que el anterior, que forman un cono invertido en cuyo vértice, en el centro de la tierra, se encuentra Satanás comiéndose al traidor Judas, el mayor pecador de la humanidad. Conforme se desciende aumenta el castigo.

En el primer nivel se hallan los no bautizados, en especial los que nacieron antes de la llegada del Mesías, excepto Adán, Abel, Noé, Moisés, Abaham y otros muchos a los que Jesucristo sacó y convirtió en Santos durante la visita que realizó en los tres días entre su muerte y su resurrección. En el Limbo no se castiga

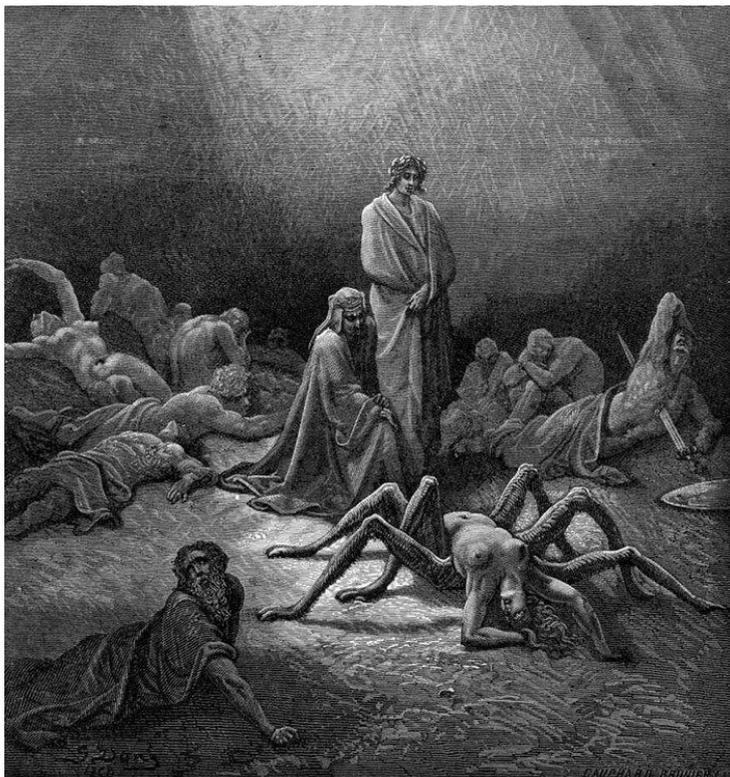
El acceso al segundo lo controla el rey Minos, encargado de distribuir las almas tras escuchar su confesión. Aquí pagan sus penas los lujuriosos, arrastrados eternamente por un viento incesante.

Cerbero, el perro de tres cabezas, guarda la plataforma de los condenados por gula, sometidos a tormentas de lluvia y granizo.

Pluto, dios romano de la riqueza, vigila a los pródigos y avaros, obligados a hacer rodar rocas inmensas por las laderas del valle, como en el mito de Sísifo. Abundan los clérigos, cardenales y papas.

En el quinto aparece la laguna Estigia llena de iracundos embarrados que luchan entre ellos a golpes y mordiscos. Debajo del agua aparecen lo perezosos y los tristes y deprimidos sin motivo.

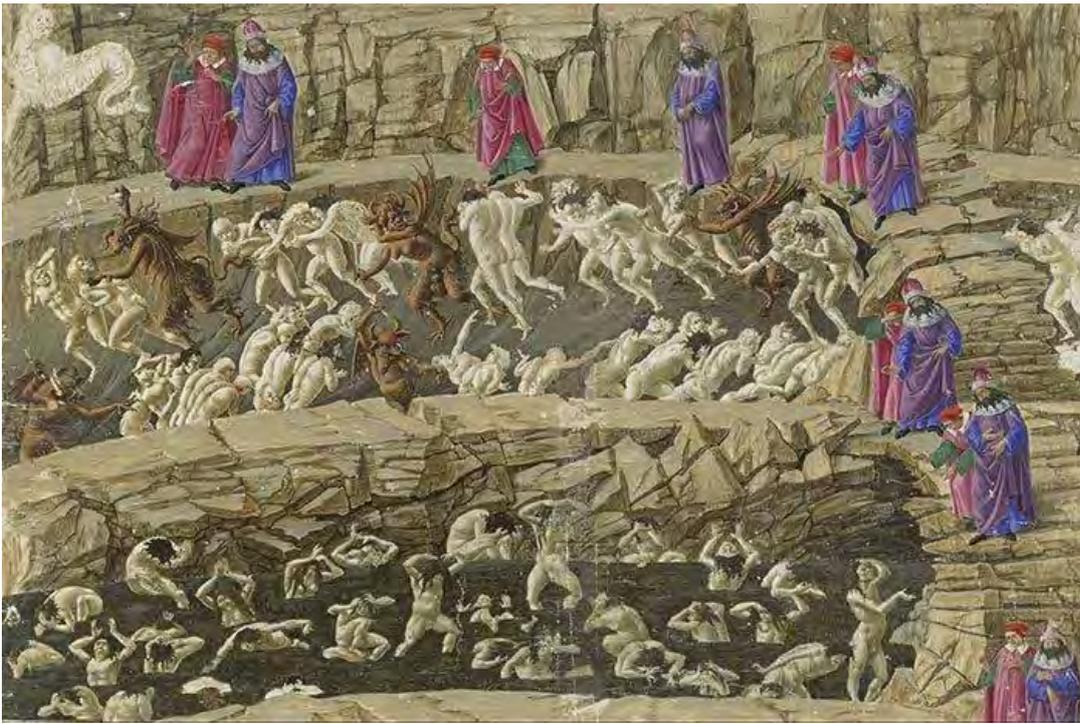
Se podría decir que hasta aquí llega la zona relativamente tranquila, donde se pagan las faltas de incontinencia. A partir de ahora penetramos en el verdadero infierno, una ciudad rodeada de murallas enrojecidas por las llamas y custodiada por demonios en la que los malos, en el sentido estricto, pagan con severidad inimaginable sus delitos.



F,35. Grabado para el canto V de la *Divina comedia*, de Doré,

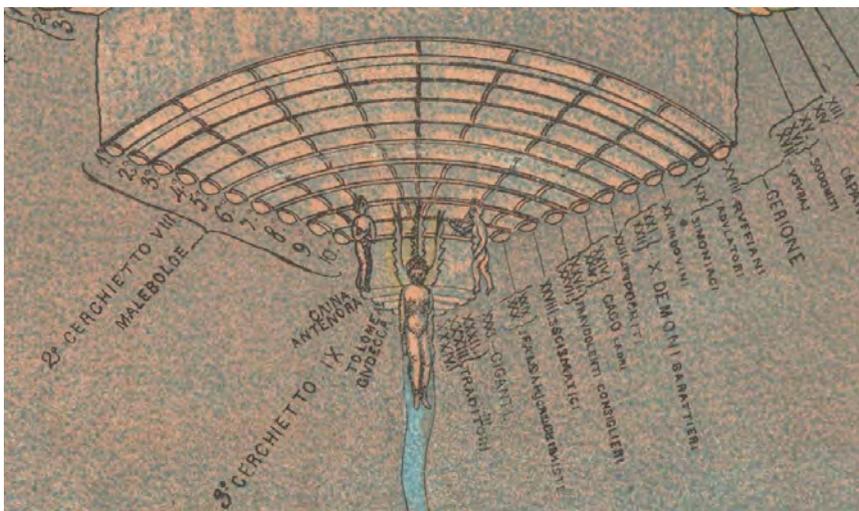


F,36. Ilustración de Doré para el canto IV de la *Divina Comedia*.



F,37 Mapa del infierno, de Botticelli, h 1480, lámina de pergamino de 44x65 cm., pintado a la punta de plata, Biblioteca del Vaticano.

El sexto círculo lo ocupan los herejes que arden en campos repletos de fosas llameantes



F,38. Lámina del mapa del infierno, de Botticelli, 1480, Biblioteca del Vaticano

El séptimo, vigilado por el Minotauro, se compone de tres recintos dedicados a atormentar a los violentos. En el primero, las almas de los que cometieron violencia contra el prójimo hierven en el río de sangre Flegetonte y si intentan escapar son acribilladas a

flechazos por centauros. En el siguiente, los que atentaron contra su vida o sus posesiones, suicidas y dilapidadores, unos se convierten en árboles que sangran cuando las arpías se comen sus hojas y los otros son perseguidos y devorados por perros. En el último, un arenal ardiente, quienes atentaron contra Dios y sus designios: blasfemos, homosexuales y usureros, tratan inútilmente de refugiarse de una lluvia de fuego.

El octavo nivel, separado del anterior por una gran catarata del sangriento Flegetonte, queda reservado para los defraudadores que, como abundan tanto, se reparten en diez espacios o bolsas en los que se les aplica tormentos específicos de gran sofisticación, Seductores, aduladores, ladrones, adivinos, estafadores, hipócritas, incordiantes, cismáticos (Mahoma), falsificadores y demás reciben latigazos, baños de estiércol, vertidos de plomo, serpientes, desgarros y similares, según les corresponda.

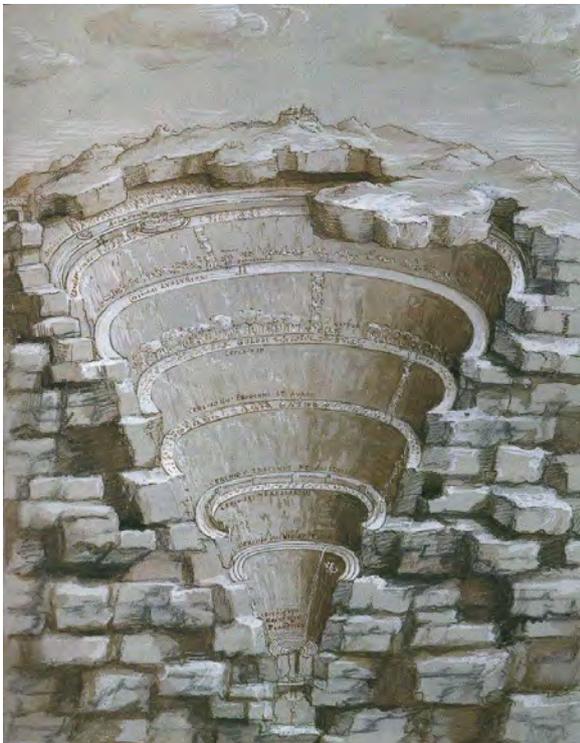
Un cerco de gigantes rodea la estancia final cubierta de hielo, en la que en zonas separadas se castiga a quienes traicionaron a su familia, a los desleales con sus amigos (Dante nombra a dos cardenales con los que no debió simpatizar demasiado), a los políticos y, en el centro, al lado mismo de Lucifer, a los que vendieron (como Judas) o mataron a sus benefactores (como Bruto y Casio, asesinos de César).

Este paseo muestra la complejidad del entramado infernal y la entusiasta actividad, digna de mejor causa, del personal encargado de distribuir equitativamente el sufrimiento eterno. Si a ello añadimos las decenas de personajes históricos, coetáneos y mitológicos famosos a los que se hace referencia y las narraciones colaterales se entiende que los cantos del maravilloso texto de Dante se convirtiesen en fuente inagotable de inspiración para los artistas plásticos; cada verso incita a traducirlo en imágenes hasta al menos creativo. Es como una sucesión de excelentes guiones, que sugieren temas y escenarios y dejan libertad al intérprete para concretarlos.

La complejidad de todo este entramado arquitectónico, teológico, geográfico, narrativo, cultural, histórico, ético, filosófico y demás (el mayor monumento realizado por un hombre, según Borges), animó a algunos pintores y dibujantes a buscar fórmulas gráficas simplificadoras para orientar a los posibles lectores para que no se perdiesen en el laberinto y, de paso, demostrar su capacidad de síntesis. Y para ello se sirvieron de la cartografía, una

ciencia entonces en auge a cuenta de los viajes comerciales a tierras lejanas que culminarían con el descubrimiento de América.

Cada uno a su manera ideó un mapa para dar visibilidad a lo descrito por Dante sobre ese terrorífico mundo subterráneo. Uno de ellos, el famoso pintor Sandro Boticelli, lo representa como un gran cono o campana invertida de paredes de cristal, como una copa, a través de las cuales se ve, como hormigas, a miles de condenados que circulan por las pistas y recovecos de los círculos infernales soportando los castigos que no les permiten ni un minuto de reposo. Todo lo narrado por Dante se concentra en esta especie de comic en espiral que forma un cáliz multicolor que resalta sobre el luminoso fondo dorado. Esta perspectiva general constituye la portada de un gran libro compuesto por 102 dibujos, de los que se conservan 92, de una calidad y un nivel de detalles realmente excepcional.



F,39. Mapa del infierno de Joannes Stradanus, 1587.

Otros, tal que Joannes Stradanus (1587) o Michelangelo Caetani (1855), muestran una sección transversal del mismo y, para que el espectador aprecie las dimensiones del reino de Satanás, dan referencia gráfica de ciudades y montañas del exterior, que parecen diminutas. Jacques Callot (1612) exhibe su original versión desde una perspectiva cenital, en la que los círculos no descienden hacia las profundidades, sino que forman una montaña

interior de cuya cúspide emerge un gigantesco Lucifer que domina el sufriente panorama. Algunos se limitan a concentrar circunferencias con indicaciones escritas sobre localizaciones, pecados y penas.



F,40. Mapa del Infierno, de Jacques Callot, 1612.

Otros grandes maestros, más allá de lo meramente geográfico o descriptivo, se apoyaron en la Divina Comedia para recrear o reinventar, según su imaginación y sensibilidad, toda la magia contenida en cada uno de sus cantos.



F,41. Ilustración para el canto IV de *La Divina comedia*, de Doré

El que alcanzó, justificadamente, mayor popularidad fue el grabador, dibujante y pintor francés Gustave Doré, que, sobre todo en la primera de las técnicas, alcanzó una perfección inigualable. Parece increíble que, con un simple lápiz, pluma o buril, con trazos en blanco y negro, se consiga crear tan maravillosos efectos de luz, construir las escenas más delirantes, definir el carácter y los movimientos de los personajes y el dramatismo de los sufrimientos dentro de impresionantes abismos y paisajes tenebrosos. Cada lámina es un verdadero poema. Un realismo ciertamente mágico que dejó huella indeleble en el imaginario colectivo occidental.

Diferentes, pero igualmente sobresalientes, resultan las ilustraciones del también grabador y pintor, además de poeta, William Blake (Londres 1757-1827), incomprendido en su época, que basa su pintura en visiones fantásticas llenas de simbolismo, muy apropiada



F,42. Ilustración de William Blake, 1825-27, para la *Divina Comedia*



F,43. Ilustración de Blake para el canto XIII de la *Divina comedia*

para ofrecer una interpretación muy original de textos como el de Dante, que fue uno de sus últimos trabajos, ya que comenzó en 1825 y murió dos años después dejándolo inacabado. Creó su propio sistema cosmológico que transporta al espectador a un mundo onírico en el que las fuerzas del bien y el mal mantienen su conflicto eterno.

Sus pinturas, de líneas claras y colores diluidos, crean unos personajes aparentemente ingenuos, pero de gran vigor arquetípico, y una atmósfera de irrealidad surrealista que casa perfectamente con la intensidad narrativa de Dante. Esa especial capacidad para transformar en imágenes la sutileza y la fuerza de la mejor poesía la demostró ya anteriormente con su versión plástica del *Paraíso Perdido*, de Milton, el otro gran interprete literario del camino desde el pecado original hasta el averno. El escultor francés Rodin y Salvador Dalí podrían cerrar las referencias a la interminable relación de artistas que se sintieron atraídos por la capacidad evocadora de los versos de Alighieri.



F,44 Ilustración de Blake, 185-27, para el canto III de la *Divina comedia*.



F,45. Ilustración de Dalí para la *Divina Comedia*, acuarela. Se exhibe en el Museo de arte de Georgia, Estados Unidos

III.3. De las delicias del pecado, al infierno



F,46. *El jardín de las delicias*, tríptico de el Bosco, 1500-05, óleo sobre tabla, 220x389 cm. Museo del Prado

Otro genio, en este caso de la pintura, El Bosco, imaginó y plasmó en maravillosas imágenes alucinantes otro infierno totalmente distinto, engañosamente divertido, pero igualmente aterrador. El maestro holandés, al igual que Dante en la *Divina Comedia*, nos muestra su recorrido, en este caso pictórico, por el Paraíso, El jardín de las delicias (que da

título al tríptico) y el Infierno. Todo el esfuerzo del poeta italiano por ordenar geoméricamente y cartografiar la tradición cultural y religiosa sobre el bien y el mal, el pecado y el castigo eterno, salta aparentemente por los aires en el colorista magma caótico de los pinceles del artista holandés.

Aquí no existen círculos concéntricos (aparecen algunos, pero sin intención geográfica o clasificatoria), ni cicerones cultos como Virgilio, ni personajes históricos o mitológicos identificables, ni tormentos proporcionados, ni discurso moralizante manifiesto. A primera vista, todo resulta demencial, onírico: mujeres, hombres, híbridos de todo tipo y condición, la fauna y flora más alucinante y los instrumentos más extraños (sobre todo musicales) pululan por toda la superficie pintada sin aparente orden ni concierto. Una falsa impresión que se desvanece en cuanto el espectador, fascinado, se adentra por los vericuetos del cuadro y sonrío, se sorprende o inquieta y queda hipnotizado por la magia.

Si todavía hoy causa sensación, pueden imaginarse el estupor que provocó en su época –la del prerrenacimiento, en la que el arte buscaba cada vez más armonía, brillantez y monumentalidad--- la contemplación de algo tan grotesco y satírico. Tanto que, como recoge Stephan Fischer⁵⁹, “*muchos intérpretes han querido ver a del Bosco como autor fuera de la ley, vanguardista, hereje o miembro de una sociedad secreta*”. (Pág. 14). Nada más lejos de la realidad; pues era persona bien considerada tanto en el ámbito social como en el eclesiástico y sus trabajos sobre temas bíblicos, de los calificados como serios, se valoraban excelentemente.

El primero en defenderle, el erudito español criado en Flandes Felipe de Guevara⁶⁰ (1500-1563), criticaba a quienes le atribuían toda monstruosidad y quimera y le convertían en inventor de desvariadas imaginaciones, en un simple creador de imágenes de demonios. Otro español, el sacerdote José de Sigüenza⁶¹ (1544-1606), que se extrañaba “*de que una sola cabeza pudiera hallar tanto*”, reconoció de inmediato su complejidad y fuerza innovadora, muy superior a la capacidad del espectador, tanto de antes como de ahora. Lo explicaba así: “*La diferencia entre las pinturas del Bosco y las de otros es que los demás*

⁵⁹ Stephan Fischer (2016): *El Bosco, obra completa*, Taschen, Köln, (pág. 14)

⁶⁰ Felipe Guevara (1788): *Comentarios de la Pintura*, editado por D. Gerónimo Ortega, Hijos de Ibarra y Comp. Copia en Biblioteca Digital Hispánica. Citado por Fischer, pág. 13

⁶¹ José Sigüenza: *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo Doctor de la Iglesia*. Fundación Monasterio de El Escorial, escrito en 1602 Citado por Fischer, págs. 13-14

procuraron pintar al hombre cual parece por de fuera; éste sólo se atrevió a pintarle cual es por dentro (...) Los cuadros del Bosco no son disparates, sino unos libros de gran prudencia y artificio, y sí disparates son los nuestros, no los suyos, y, por decirlo de una vez, es una sátira pintada de los pecados y desvaríos de los hombres”.(Ibidem pág. 13 y 14)

Para captar la esencia genuina del arte de El Bosco, Stephan Fischer (2016, págs. 94-95) aconseja tener en cuenta dos conceptos vigentes en la tradición iconográfica y en la forma de entender el arte al final de la baja Edad Media: lo grotesco y lo jocoso; que en términos coloquiales los llamaban *grillos*, *bufonerías* y *caprichos*. Una forma de expresión, un estilo, que se consideraba “*inferior*” o “*medio*” utilizado en obras menores como la iluminación de manuscritos o esculturas y tallas de pequeño tamaño en las que al artesano se le permitía mayor libertad creativa. El gran mérito del genio holandés fue trasladar toda esa imaginería tradicional del ámbito de las artes marginales al de la pintura de calidad y gran formato y enriquecerla con su desbordante fantasía. Consiguió convertir lo grotesco, como manifestación satírica de la moral, en una expresión artística de largo alcance que influyó poderosamente en sus contemporáneos --como Pieter Bruegel el Viejo, que consolidó la tendencia—y, posteriormente, en creadores de la talla de Goya en sus grabados y pinturas negras, o en Munch, o Dali. Todas las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX, en especial el surrealismo, encuentran en sus obras la fuente precursora.

El esquema argumental es muy sencillo: En la parte baja del primer panel del tríptico, sobre una idílica pradera, aparece Jesucristo-Dios en el momento de presentar a Adán y Eva, la primera pareja y el origen de la humanidad. Por el espléndido césped verde amarillento, que se prolonga hasta la alta línea del horizonte, se ve un plácido lago, sobre el que emerge una esfera de color rosa con patas de cangrejo coronada por un pináculo fantástico y cientos de animales que pasean o retozan tranquilamente. Como telón de fondo, unas bellas montañas y un cielo claro y luminoso. Estamos en el Paraíso, antes del pecado original.

En la tabla central (220 x 195 cm) se representa a la humanidad antes del diluvio universal. El escenario es parecido, pero la placidez desaparece. Un abigarrado ejército de hombres y mujeres desnudos de distintas razas, animales y frutas de todo tipo, reales e imaginarios, esferas flotantes, burbujas, construcciones fantasmagóricas habitadas por seres extraños se mueve por toda la superficie en una especie de danza inquietante. Porque,

aunque el bellissimo colorido pueda llevar a engaño, lo que el autor quiere representar es el mundo pecaminoso (de forma muy explícita el del sexo y la lujuria) de los descendientes de Adán y Eva que no cumplen los mandamientos divinos, lo que, indefectiblemente, les llevará al merecido castigo eterno. Pues, como interpreta el ya citado Francisco Gijón (2016), El Bosco no era un ateaista, como pensaban muchos, sino un artista *“especialmente preocupado por la música que opinaba que todo lo que fuesen movimientos descoyuntados, equilibristas raros o caprichos musculares era diabólico en esencia (...) era sin duda un místico que pintaba para censurar (...) Quizá sea El Bosco el último exponente de la pintura moralizadora renacentista. Pero acaso también él es el único que ha pintado un Infierno luminoso, verde, decorado, imaginativo, lleno de luz... y sin embargo cruel”*.

Y pasamos al tercer panel, al de las penalidades, como bien indica el color oscuro de noche, nubarrones y humo de incendios de su mitad superior y los tonos rojizos áridos de la inferior. Las escenas pierden el aire festivo que conlleva el pecar (las cosas como son) y entran en el terreno justiciero de la crueldad penitenciaria (ya lo dice el refrán, de aquellos polvos, estos lodos).

Aunque, ciertamente, las imágenes son tan delirantes y sorprendentes que a veces resulta imposible contener la risa. Se puede ver a un cerdo disfrazado de monja o un hombre-árbol con una cantina dentro de su cuerpo o un demonio con cabeza de ave rapaz que defeca sentado en una trona de patas altas mientras se come (evoca la imaginería medieval de la boca del infierno de la que hablamos anteriormente) un hombre de cuyo culo sale humo y una bandada de pájaros. O unas gigantescas orejas ensambladas por un alfiler que emparedan la hoja de un cuchillo que simula el tubo de un cañón y que forman una especie de carro de combate que aplasta y tritura a los montones de cuerpos que encuentra a su paso.

El Bosco convierte la taberna, centro de reunión social de las clases bajas de la época – que tan bien documentaron Pieter Bruegel y otros grandes pintores flamencos--, en el teatro donde se exhiben reunidos los peores vicios humanos: la gula, la embriaguez, la prostitución, el juego, la violencia, etc. Con el agravante del ruido ambiente de la mala música, algo que el artista no puede perdonar y por eso llena el infierno de instrumentos musicales. Trompetas, gaitas, laudes, cornetas y demás aparatos sonoros se convierten en herramientas de tortura para los condenados.



F,47. Detalle de *El Jardín de las delicias* de El Bosco.

F,48. Detalle de *El Jardín de las Delicias*, de El Bosco.



F,49. Detalle del *Jardín de las Delicias*, de El Bosco



F,50. Detalle del *Jardín de las Delicias*, de El Bosco

No tengo constancia de que alguien se haya ocupado en contar el número de figuras (personas, ángeles, demonios, insectos, mamíferos, peces, frutas, árboles, flores, aves, muebles, utensilios, monstruos, híbridos y todo tipo de seres imaginarios) que pueblan los aproximadamente ocho metros cuadrados pintados, pero probablemente rebasen el millar con amplitud. Sólo en la zona oscura del infierno, que parece la más desolada, se puede ver un ejército entero que cruza un puente a caballo y varios grupos multitudinarios de gente desnuda que huye, e incluso en los edificios calcinados hombres o diablos suben y bajan por escaleras y pasarelas. Pues bien, ningún individuo o elemento de este abigarrado mundo está allí de adorno o de relleno, todos tienen su función o su significado, su valor expositivo o simbólico. Los estudiosos encuentran en este conglomerado de protagonistas una condensación de todo el saber acumulado durante milenios en la cultura occidental; sus miedos, sus grandes dudas existenciales, su filosofía, su mitología, su imaginería, su moral, sus luchas, sus pecados. Como la Divina Comedia de Dante, pero gráfica y con guion propio e imágenes originales.

A título meramente ilustrativo sobre la densidad de contenidos alegóricos del Jardín de las delicias, vean la interpretación que hace Paul Vandembroeck y que recoge Stefan Fischer (2016) sobre el significado de los frutos: *“La cereza tiene connotaciones de fertilidad, matrimonio, amor y erotismo. Dos cerezas unidas por un raballo estaban consideradas como símbolo fálico. La mora hace referencia al amor y al dolor del amor. Todos estos frutos pueden significar los órganos femeninos y el placer amoroso o el acto carnal. Un simbolismo similar tiene también la flor, y en particular la rosa. Las aves canoras son, como los peces, símbolos fálicos”* (pág. 161). Imagínense las deducciones metafóricas que pueden sacarse de cientos de hombres y mujeres desnudos en acción, mejillones gigantes, dados, manos cortadas y conejos del tamaño de una persona.

Como no es cuestión de extenderse, tomo prestadas de nuevo las palabras del ya citado cura Sigüenza para mostrar admiración por el hecho de *“que una sola cabeza pudiera hallar tanto”* y recomendar a los lectores que si tienen oportunidad de visitar el Museo del Prado se introduzcan en ese jardín maravilloso y lo recorran sin prisa, centímetro a centímetro, con los ojos y el espíritu bien abiertos. Encontrará cientos de magníficos argumentos para disfrutar y reflexionar.

Desde el punto de vista artístico sorprende en principio la falta de un motivo central destacado que estructure la composición y establezca jerarquías. Tal carencia aparente es en realidad una trampa para que el espectador --una vez superada la fascinación inicial que le produce la gran mancha que cubre los dos primeros paneles de un verde luminoso, armonizado con azules y contrastes de toda la gama de rojos y blancos-- se aproxime intrigado para comprobar que hace aquella marabunta de personas, animales y seres extraños que pululan por la hierba. En cuanto se acerca queda irremisiblemente atrapado en la red de las mil historias entrelazadas. No necesita ningún mapa, basta con empezar en un punto y continuar en cualquier dirección y dar vueltas y giros y retroceder sin miedo a desorientarse, porque todo está interconectado por la magia. La única línea recta narrativa es el paso de una tabla a otra.

Como apuntamos antes, la sensación de caos compositivo que puede producir la multitud de escenas colocadas sin una ordenación espacial clara queda compensada con la presencia en puntos estratégicos de grandes objetos que actúan como ejes organizadores (las fuentes en la primera tabla, los estanques en la segunda, y el hombre-árbol y el demonio-pájaro devorador en la tercera). Marca siempre la línea del horizonte muy alta para lograr profundidad y poder poner sucesivos planos que, a pesar de su independencia, se engarzan unos con otros. Y utiliza la perspectiva caballera, característica de los pintores flamencos, que sitúa el punto de vista a la altura de un jinete a caballo (de ahí el nombre) para evitar que el primer plano solape a los siguientes. Una suma de numerosos pequeños detalles que forman una composición compleja y equilibrada, muy reflexionada. También el cromatismo contribuye a cohesionar el conjunto. Mientras el paraíso y el jardín están unidos por la misma claridad, el mismo horizonte e igual césped, repitiéndose en ellas la estructura circular y las lagunas; el infierno es radicalmente distinto: nocturno, anárquico, tenebroso

El Bosco cuenta además con un bagaje de recursos pictóricos y técnicos (entre ellos el óleo), heredados de los Van Eyck y otros artistas flamencos, que le permiten superar la rudeza esquemática medieval para ofrecer una visión poética. Su maestría como dibujante y su dominio del color del claroscuro, el tratamiento de la luz y la perspectiva se evidencian de manera rotunda en esta obra, una de las cumbres de la pintura de todos los tiempos.

Como observador de tal maravilla desde la perspectiva del siglo XXI, personalmente me entra la duda acerca de si cumple el objetivo de moralizar con sus críticas basadas en la

deformación y la caricatura para revelar la malicia de sus personajes. Me parece demasiado sofisticado, divertido y exquisito para que tal mensaje llegase a la gente común, aunque entiendo que gustase a los clérigos y nobles que le encargaban y pagaban su trabajo. Como modelo ejemplarizante de los sufrimientos que nos esperan a los pecadores en el otro mundo, aterrorizan bastante más los versos de la divina comedia dantesca.

III.4. Satanás y sus misterios

Vistas dos de las recreaciones artísticas del infierno más famosas -- la tercera sería *"El Paraíso perdido"* de Milton -- parece lógico interesarse por el encargado de que todo ese complejo de producción de dolor funcione correctamente y con la debida eficacia: Satanás. Para conocerlo, vamos a servirnos de la técnica básica de la información periodística y tratar de contestar a las cinco preguntas fundamentales (las cinco W, porque en inglés todas comienzan por esa letra): ¿quién?, ¿qué?, ¿cuándo?, ¿cómo? y ¿dónde? Añadiremos otras dos interrogaciones, más valorativas que estrictamente informativas: ¿por qué? y ¿para qué?

¿QUIÉN? El demonio, como denominación genérica, es la representación del mal y, aunque con características diferentes, existe en todas las culturas y religiones. La palabra procede del griego *"demon"* (genio) y se le describía como una fuerza o un ser sobrenatural, no humano, que generalmente resulta malévolos. Las distintas religiones de Oriente medio le añadieron connotaciones negativas a lo largo de los siglos. De la infinidad de nombres con los que se le cita destacan Satanás, Lucifer, Belzebu, Diablo, Maligno, Tentador, Belial, Señor de la muerte, Poder de las tinieblas, Rey de los infiernos... El cardenal Jorge A. Medina Estévez ⁶² afirma que en el Nuevo Testamento hay por lo menos unas ciento sesenta referencias a Satanás, bajo diversos nombres y que el más empleado es el de "demonio", unas cien veces. Entiende que esta abundancia *"significa que el tema no es banal y que el Espíritu Santo, al inspirar a los autores de los Libros Sagrados, quiso que los cristianos de todos los tiempos tuvieran presente tanto la realidad como la acción, ambas nefastas, del Maligno"*. (Pág. 8).

⁶² Jorge A. Medina Estévez: "Satanás y su obra". Ensayo publicado en "Cuaderno Humanitas" n° 22 (pág.8), 10 de julio de 2010. Revista de antropología y cultura cristianas de la Pontificia Universidad Católica de Chile.



F,51. *El Aquelarre*, de Goya, 1797, óleo sobre lienzo a partir de un fresco, 43x30 cm. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

¿QUÉ? ¿Qué es?, ¿un monstruo?, ¿un ángel caído?, ¿el anticristo? ¿Qué función cumple? ¿Cuál es su razón de ser? César Cervera⁶³ advierte de que *“la propia Iglesia considera estos temas poco agradables y no suele detenerse mucho en ellos”*. Y no me extraña, porque ningún texto sagrado facilita respuestas claras. Y sin concreción en los conceptos resulta muy complicado urdir un discurso coherente al respecto.

Por resumir, según algunos expertos, en el Antiguo Testamento Satán significa literalmente enemigo u opositor de Dios, un simple adversario. Y en los estratos más antiguos de la Biblia –señala Cervera (ibidem)– *“nada tiene que ver con ángeles caídos, ni con demonios corrientes ni con el origen del mal... simplemente es un ángel a las órdenes de Yahvé encargado de ciertas labores desagradables”*. Más adelante gana protagonismo en la

⁶³ César Cervera: *Los mitos más oscuros de Satanás, el ángel caído que no reina en el infierno*. Artículo publicado en “ABC Historia”, 23 de agosto de 2017

narración y ocupa el puesto del “*antipoder frente al Creador*”. Para algunos, Lucifer ocuparía el segundo lugar en importancia en la jerarquía demoniaca, pero para otros sería el nombre de Satán antes de ser expulsado del cielo. Para el cristianismo, ambos son la misma cosa.

Al final, la tradición eclesial lo identificó con la figura del ángel caído, arrojado a las tinieblas por pecar de soberbia al pretender equipararse a Dios. Un acierto a efectos narrativos.

¿Qué quiere el demonio? ¿Cuál es su función? Sin detenernos en las supuestas actividades concretas que le atribuye la imaginación popular, recurrimos al resumen de la doctrina de la Iglesia contenido en el Nuevo Ritual de los exorcismos promulgado en 1998, que recoge el citado Cervera, en el que se dice que el objetivo del Diablo es seducir con mentiras y “*hacer la guerra a aquellos que guardan los mandamientos de Dios. Su fuerza se manifiesta como `poder de las tinieblas`, puesto que odia la Luz, que es Cristo, y arrastra a los hombres hacia sus propias tinieblas*”. Intenta asociarlos a su propia rebeldía. Aclarado este punto, pasamos a la siguiente pregunta.

¿CUÁNDO? ¿Cuándo fue creado? ¿Cuándo se convirtió en demonio? Aceptado que Lucifer formó parte de la corte celestial, con puesto relevante, parece lógico y razonable pensar que sería una de las primeras creaciones de Dios. Más difícil resulta imaginar el momento y la forma en que se produce el pecado de soberbia que acabó con la paciencia divina y la consiguiente precipitación de él y sus compañeros de rebeldía al mundo de las tinieblas. Lo que sí parece confirmado es que actuó en el mundo desde el primer momento, ya que la mayoría de los estudiosos entienden que, aunque no se le cite por su nombre, el ser maligno y seductor, encarnado en forma de serpiente, que según el relato del Génesis convenció a Adán y Eva para que comiesen la manzana y cometiesen el pecado original de desobediencia que les costó la salida del Paraíso tiene que ser necesariamente Satanás.

¿CÓMO? ¿Cómo lo hacemos visible? Como ángel es un espíritu que carece de corporeidad. Pero los humanos necesitamos concretar esa invisibilidad, bien sea mediante un retrato robot sobre referencias orales o escritas o a base de simbolismos. La jerarquía eclesiástica consideró que el demonio, pieza clave en su ideario moralista, tenía que plasmarse en una imagen plástica que la gente analfabeta del medievo identificase inmediatamente como la personificación del mal.

Como en otras ocasiones, la responsabilidad de lograr ese objetivo con cierto realismo recayó en los artesanos y artistas. Aunque el espíritu maligno figura, como ya dijimos, en todas las religiones y se representa de formas a veces contradictorias (por ejemplo, el cuervo o el sapo o el dragón que suelen simbolizar el mal en unas culturas son sagrados en otras), nos vamos a centrar en la iconografía del cristianismo a partir de la edad media, aunque resultará evidente la influencia en ella de mitologías mucho más antiguas. Después mostraremos una recopilación de figuraciones del diablo en el arte a lo largo de los siglos y analizaremos sus características estéticas y simbólicas. Podemos adelantar que el rey del mal, salvo excepciones, no sale muy favorecido en los retratos.

¿DÓNDE? ¿Dónde trabaja? ¿Dónde vive? Pese a ser un espíritu que no depende de la materia ni en su existencia ni en su actuación, nos empeñamos en ponerle cara y, una vez personificado, parece lógico interesarse por saber dónde reside y dónde trabaja. Pues tampoco eso queda muy claro. En lo único que coinciden varias fuentes es en que su castigo consistió en la expulsión violenta de la corte celestial, desde la que se precipitó a las tinieblas. Lo que parece indicar que el cielo, el mundo de la luz divina, se situaba en lo alto y el de las sombras, abajo.

Y, aceptado lo anterior como evidencia, después vienen las derivaciones imaginativas: Satán aterrizó en la tierra, pero como el sol ilumina la superficie de este planeta, su reino tiene que estar necesariamente en el subsuelo, cuanto más profundo mejor, en la absoluta oscuridad, en el infierno. Pero no es una cárcel donde tenga que permanecer forzosamente encerrado, porque, como ya vimos, su misión principal consiste en incitar a los humanos para que se rebelen contra los mandatos divinos. Y consta que cumple su trabajo eficazmente, pues lo mismo convence a Eva para que coma la manzana, que tienta a Jesucristo en el desierto o anida en la protagonista de la película de Polansky. Además, debe atormentar las almas de quienes murieron en pecado por su culpa.

En cualquier caso, el tema de las representaciones de lo invisible resulta puramente anecdótico y no debe distraernos del fondo de la cuestión, la respuesta a la última pregunta.

¿POR QUÈ? ¿Cómo tuvo Dios la ocurrencia de crear al maligno que amarga la existencia a la humanidad? Recientemente leí un artículo --lamento no recordar la referencia-- en el que se planteaba qué hace una persona ante una situación de dolor o de injusticia.

Lo lógico sería tratar de remediarla. Pero podría darse el caso de que quiera y no pueda, o que ni quiera ni pueda, o que pueda y no quiera, o que quiera y pueda. Y si alguien puede y quiere es el Dios infinitamente bueno, justo y omnipotente. Y entonces, ¿por qué no lo soluciona? El articulista concluía irónicamente que, en el Juicio Final, además de enviar a la gente al cielo o al averno, Jesucristo debería dar muchas explicaciones.

No es de extrañar, pues, que surgiesen teorías y controversias acerca de si el Dios bíblico y el Diablo son lo mismo. Varios autores religiosos a lo largo de la historia advirtieron de que el Dios bíblico es una fuerza que causa sufrimiento, muerte y destrucción y que tienta y dirige a la humanidad a cometer violencia y genocidio. Quienes compartían tales ideas fueron declarados herejes y expulsados de la Iglesia y perseguidos. El filósofo norteamericano del siglo XVIII Thomas Paine⁶⁴ escribió que *“cada vez que leemos las historias obscenas, la corrupción voluptuosa, las ejecuciones crueles y tortuosas, la venganza implacable, con lo que más de la mitad de la Biblia está llena, sería más consistente que la llamáramos la palabra de un demonio, antes que la Palabra de Dios”*.

EL cardenal Medina Estévez (2010) ofrece unas explicaciones que pueden resultar convincentes para los creyentes católicos. Según él, la doctrina sobre el demonio no debe considerarse como un *“cuerpo autónomo”*, independiente de todo el acervo de la fe, sino que es una parte de él, estrechamente unida a la doctrina sobre la creación, el pecado y la redención: *“sin la existencia y la acción de Satanás no se comprendería la doctrina del pecado original ni la de los pecados personales, no se comprendería el sentido de la Redención ni la eventualidad de la reprobación eterna”*. El cardenal reconoce que el hecho de que Dios permita a Satanás es un gran misterio, *“pero nosotros sabemos que en todas las cosas interviene Dios para el bien de los que aman”*. (Págs. 12 y ss.)

Es el gran argumento de la ortodoxia católica; lo que no encuentra una justificación razonable se coloca en el apartado de los misterios. En cualquier caso, queda patente la importancia capital del demonio como principal agente tentador y torturador, y como personaje clave en la estructura narrativa de la doctrina católica. De todas formas,

⁶⁴ Thomas Paine: *The Age of de Reason*, publicado en tres partes, en 1794, 1795 y 1807. PDF en: <http://wikisource.org>

parafraseando a Baudelaire, recuerden los incrédulos que la mayor victoria del demonio es hacer creer que no existe.

III.5. Retratos diabólicos

Al impreciso documento de identidad que acabamos de hacerle a Satanás le falta la foto. Por eso, pasamos a la contemplación del aspecto físico con que se le ha representado; que cambió a lo largo del tiempo según el gusto estético dominante en cada época.



I

F,52. Imagen del diablo en el Codex Gigas, de principios del s XIII, 92x50,5 cm. Biblioteca Nacional de Suecia.

Insistimos en que demonios existieron en todas las culturas y religiones, con atribuciones diversas, y que la tradición cristiana tardó siglos en insinuar un perfil propio que permitiese individualizar plásticamente al rey del averno. Es cierto que ya en la alta edad media aparecen en iglesias románicas y del primer gótico figuras en capiteles, portadas y gárgolas que por su aspecto monstruoso o su actitud amenazante o torturadora podrían

catalogarse como seres malignos, pero impersonales. Fue a partir del siglo X, con el descubrimiento iconográfico de la boca del infierno por los monjes irlandeses ilustradores de códices --a los que nos referimos con amplitud anteriormente-- cuando los artistas empiezan a concretar su visión del rostro y el cuerpo satánico.

Comenzamos la galería de imágenes con la contenida en uno de los libros más misteriosos y terroríficos de la historia, el llamado Codex Gigas conocido también como “*La Biblia del Diablo*”. Se trata del mayor códice medieval y, según la leyenda, su perturbador texto surgió de un pacto entre un monje condenado y el mismísimo Satanás. Fechado en 1229, fue escrito en un monasterio checo por un benedictino castigado por violar las reglas monásticas. Encerrado en una celda, para liberarse debería escribir en 24 horas una obra que prestigiase a la comunidad. Y en tan corto plazo concluyó un manuscrito gigante (de ahí su nombre) de 320 páginas de 92x50,5 centímetros amplia y excelentemente ilustrado.

Como según los expertos la realización de algo tan monumental requeriría más de 20 años de trabajo, llegaron a la conclusión de que a medianoche negoció la ayuda del demonio. Y que, en agradecimiento, incluyó en la página 290 un retrato del espíritu del mal. Sobre un fondo de ladrillos, como emparedado, aparece un ser con cuerpo de hombre de color ocre claro, con las piernas encogidas, que muestra en pies y manos unas garras con cuatro dedos y largas uñas. En la cabeza, de tono azulado oscuro, porta una especie de casco de cuya parte posterior salen dos cuernos. Ojos redondos muy blancos y pupilas pequeñas. De su boca surge una serpiente que hace de lengua. Cubre su sexo con una especie de pañal con motas rojas. En conjunto ofrece una apariencia más cómica que terrorífica; a fin de cuentas, es la visión amable de la persona a la que salvó la vida.

Al señalar que esta imagen demoniaca y las siguientes (así como las anteriores de “*El Jardín de las delicias*”) producen más risa que miedo comparto la valoración al respecto de Giovanni Papini⁶⁵ cuando advierte de que “*la mayor parte de quienes presentaron con líneas y colores la imagen del Príncipe de las Tinieblas no tuvieron con él ningún contacto intelectual y menos aún espiritual. Los más antiguos mosaiquistas y fresquistas se las ingeniaban para presentar, con el propósito de atemorizar a los fieles que lo contemplarían, un espantoso animalote puro garras, uñas, garfios, espinas y agujijones. Pero en verdad esos horripilantes*

⁶⁵ Giovanni Papini (2011): *El Diablo*, prólogo de Pere Gimferrer, traducción de Vicente Fatone, editorial Blacklist, Barcelona. (En el capítulo X, apartado 64, “El Diablo y el arte)

bestiones no producían estremecimiento ni sacudimiento alguno en quien los hacía, siguiendo las huellas de la tradición y por simple exigencia del oficio”. (Capítulo X)

Para el cardenal Medina (2010), la primera dificultad para explicar quién es realmente Satanás se encuentra en el uso de su figura de como un recurso de mala pedagogía para «asustar» a quienes se conducen mal y lograr, por la vía del temor, que se enmienden. La segunda dificultad —añade— *“estriba en que la representación plástica de Satanás, que es un ser espiritual e incorpóreo, ha sido revestida, por artistas cristianos y no cristianos, con apariencias terroríficas y monstruosas, sin duda con la sana intención de provocar el rechazo y la repugnancia de quien mira esas imágenes”*. (Pág. 4). Y cita como ejemplos a algunos pintores clásicos de la escuela flamenca, las admirables ilustraciones de Gustavo Doré a la Divina Comedia de Dante, así como diversas pinturas de la época colonial latinoamericana, realizadas con finalidades catequísticas y que aún se pueden ver en antiguas casas de Ejercicios espirituales. *“Esas imágenes espantosas y repugnantes —concluye— no son sino un pálido reflejo de los terribles efectos que puede producir en las almas de los hombres la influencia corruptora del demonio”*. (Ibidem)

Según Papinni (2011), es preciso llegar al Juicio Universal de Miguel Ángel para encontrarse con rostros realmente demoníacos inspirados por el sentimiento íntimo de un genio que, como Dante, creía en serio en la condena infernal.



F,53. *El infierno*, de Miguel Ángel, 1535-40, fragmento del fresco del *Juicio Final* de la Capilla Sixtina. Ciudad del Vaticano.

Tras este inciso, seguimos con otras versiones artísticas de Satanás y que cada cual las juzgue según su sensibilidad. Decía Nora M. Gómez que el concepto del infierno como devoración se convirtió en uno de los principales elementos de la iconografía medieval que pervivió durante siglos. La boca o bocas (porque a veces por una o varias comen, con otra en el vientre rumian y por otra cagan, en una especie de círculo vicioso gastronómico) del personaje marcan su condición de engullidor de almas.

Otra de las formas recurrentes de pintores y escultores de todas las épocas es la del demonio con cabeza humana y cuerpo de serpiente o de dragón. La flexibilidad curvilínea del reptil resulta espectacular como recurso plástico, lo mismo que la boca llameante del fantástico lagarto mítico. De esa manera, ofreciendo la manzana de la discordia, lo presenta Miguel Ángel en el cuadro de la expulsión de Adán y Eva del paraíso. Una de las representaciones que más éxito popular y mejores resultados estéticos consiguió es la que muestra al dragón-demonio derrotado por San Jorge, encadenado por el arcángel San Miguel o pisoteado por la Virgen o Jesucristo. La proclamación de la victoria del bien sobre el mal, de la Luz sobre las sombras.



F,54. El infierno, de Coppo de Marcovaldo, 1301, mosaico, fragmento del Juicio Final del baptisterio de Florencia.

En el sencillo retrato del Codex Giga aparecen algunos elementos que supuestamente le añaden ferocidad (cuernos, garras, serpientes) y que se convertirán, debidamente exagerados o complementados, en una constante en la iconografía posterior.

Algunos aumentan el tamaño de la cornamenta y la retuercen, o le ponen piernas de cabra con grandes pezuñas, o rabo, o barbas de chivo o alas y dientes de murciélago y ojos sanguinolentos y tridente y culebras saliendo por las orejas y demás orificios. Una serie de aditamentos decorativos carnavalescos para atemorizar. Algunos lo simbolizan directamente en un animal, siendo el macho cabrío y la serpiente los más exitosos. Los colores de piel preferidos, el azul verdoso oscuro, el negro y el rojo. La diversidad de resultados obtenidos parece confirmar que la Iglesia no tenía unas directrices claras al respecto y dejaba libertad de expresión absoluta a los artistas, fieles en este caso a la máxima de cuanto peor (más feo) mejor.



F,55. *El arcángel San Miguel encadenando a Satanás*, de William Blake, ilustración para *El Paraíso perdido* de Jhon Milton. Fogg Museum de Cambridge.

Caro Baroja (1985, pág. 77) aprecia que el Diablo principal suele tener un aspecto terrorífico, pero que después existen unas series de pequeños diablos ridículos y burlescos y otros feroces o repugnantes. Insiste en que esas representaciones coinciden en buena medida con las terribles y grotescas descripciones del Dionysos griego en las obras de Aristófanes (*“Las ranas”*) y Eurípides (*“Bacantes”*)

Además de falta de originalidad (por recurrir constantemente a las mitologías antiguas) la mayoría de ellos olvida la condición angelical por naturaleza de Lucifer, que no consta que fuese deformado por el pecado. Vean dos ejemplos de interpretación correcta de la belleza del diablo como ángel, uno de los más hermosos y con lugar preferente en la corte celestial, según algunas referencias: una de las ilustraciones de Gustave Doré de *“El Paraíso perdido”* de Milton y la estatua de Belver en el parque de El Retiro de Madrid.



F,56. San Miguel derrota a Satanás, de Rafael, 1518, óleo sobre lienzo, 268x160 cm.
Museo del Louvre, París.



F,57. Lucifer, ilustración de Dore para el Paraíso perdido de Milton.



F,58. El ángel caído, de Ricardo Bellver, 1875, escultura del bronce, 265 cm. Parque del Retiro, Madrid.

IV. EL JUICIO FINAL

La conclusión de Papini de que hay que esperar a Miguel Ángel para conocer realmente el rostro demoníaco nos introduce, de la mano del genio renacentista, en la representación de la escena más solemne, espectacular e impresionante de la historia del universo mundo: el Juicio Final. Terminó la fase de instrucción y comienza la vista oral del mayor proceso judicial que nadie pudo jamás imaginarse.

Todos los cadáveres de la humanidad entera resucitan para escuchar la sentencia inapelable de Supremo Juez. Se acabaron las contemplaciones y las intercesiones, es la hora de rendir cuentas y recibir los premios o castigos merecidos. Llega el fin de los tiempos. Tras unos instantes de silencio sepulcral, nunca mejor dicho, la música de trompetas angelicales abre todas las fosas de siempre y raudales incesantes de personas desfilan ante una balanza cuya inclinación determina a cada una de ellas la dirección que deben tomar: los buenos, a la derecha; los malos, a la izquierda. Todos pasan ante el tribunal presidido por el Dios majestuoso, en el centro, al que acompaña una corte de ángeles y santos, que facilita el ascenso de los justos a los cielos y precipita a los pecadores (que gritan y se resisten) a las llamas del infierno.

Un argumento tan potente, tan increíblemente teatral, conmueve sin remedio la capacidad creadora de cualquier artista. Ya los maestros artesanos del medievo se entusiasmaron con el tema y lo plasmaron en relieve en las puertas de las catedrales y en oscuros murales de pequeñas iglesias con indudable mérito artístico en muchas ocasiones.

Pero carecían de los soportes y medios técnicos adecuados para exponer la grandiosidad alucinante del proceso. Fue a partir del siglo XIV cuando los artistas se atrevieron a trasladar a las paredes de las nuevas capillas, más amplias y luminosas, y a tablas de gran formato, toda la complejidad y magnificencia del tema, un desafío de composición y colorido que abordaron con entusiasmo casi todos los genios de la pintura durante siglos, hasta la edad moderna. Desde Giotto a Rubens, pasando por Hans Memling, El Bosco, Van der Weyden, Miguel Ángel o Pieter Huys. Centramos la atención en tres de los más reconocibles y famosos.

GIOTTO- Uno de los precursores del Renacimiento que se aleja de la pintura esquemática y de la influencia bizantina medieval para buscar la tridimensionalidad, pese a que la fórmula matemática de la perspectiva de Brunelleschi tardaría todavía décadas en

concretarse. Su obra maestra, un verdadero hito en la evolución del arte occidental, es la decoración del techo y todas las paredes (su particular capilla sixtina) de la ermita de Padua financiada por el rico comerciante Enrico Scrovegni. En uno de los muros del fondo, el correspondiente al dorso de la fachada del edificio, desplegó su versión del Juicio Final.

Por primera vez se ofrecía a gran escala una visión global del apocalíptico acontecimiento, ordenado en estratos horizontales partidos simétricamente por un gran eje central formado por la ventana de tres hojas perfectamente integrada en la pintura, el Cristo-juez sentado en un trono de nubes y enmarcado por un óvalo dorado bordeado con los colores del arco iris y un coro de querubines y, debajo, una larga cruz sostenida por dos ángeles que llega hasta la puerta de entrada. En la banda central, que separa el cielo de la tierra, a ambos lados de Dios, se sitúan los doce apóstoles. En la parte superior, perfectamente ordenados, aparecen dos bloques de séquito celestial.



F,59. El Juicio final, de Giotto, 1302-05, fresco de la Capilla Scrovegni, en Padua, Italia.

En la mitad inferior derecha del cuadro se ve como los justos salen de sus tumbas y suben por unas rampas hacia lo alto. En el lado izquierdo, ríos ensangrentados que surgen de debajo del trono empujan a los condenados hacia el fondo, donde les espera un gigantesco Satanás devorador. Sobre un fondo azul de diversos tonos resalta toda la gama de amarillos luminosos y rojos suaves de las figuras de los bienaventurados; excepto en el

cuadrante correspondiente al infierno donde predominan el rojo y los azules negruzcos, que contrastan con el azul blanquecino del demonio. El imponente ventanal, la figura magnificada por la perspectiva jerárquica de Jesús con los brazos abiertos, o la extraña presencia del comitente al pie de la cruz, junto con el juego de contrastes cromáticos, crean una serie de planos diferenciados que potencian esa sensación de profundidad que marca el distanciamiento definitivo con la pintura medieval y la fragmentación narrativa de las representaciones escultóricas de las portadas góticas. Para los espectadores de la época, el contemplar tal espectáculo de luz y color con una simple mirada debió resultar impactante. Y la visión del infierno, en la parte inferior derecha, con la imponente figura del demonio que traga condenados como si fuesen hormigas, realmente tenebrosa y espeluznante.

HANS MEMLING-. Los resúmenes sobre los orígenes, características y efectos del Renacimiento se suelen focalizar casi exclusivamente, con todo merecimiento, en las ciudades y los grandes genios italianos, quedando un tanto al margen las aportaciones valiosísimas de artistas de otros países y muy en especial de la llamada escuela flamenca. Para compensar tal desconsideración, antes resaltamos a una de sus figuras más deslumbrantes --El Bosco y su *“Jardín de las delicias”*-- y ahora analizamos detenidamente la interpretación del Juicio Final de Hans Memling, un tríptico de madera pintado al óleo entre 1466 y 1470. El panel central mide 242 centímetros de alto por 180 de ancho y los laterales 242x90.

Aunque se inspira en el políptico de nueve piezas de su maestro Van der Weyden, sobre todo en lo que respecta a la iconografía --evidente en la figura casi idéntica de Jesucristo-juez, con manto rojo, apoyado sobre una esfera y con la mano derecha a media altura y en otras como la del arcángel San Miguel--, el resultado es muy diferente, con muchos aspectos novedosos que anticipan la modernidad.

La composición piramidal de aquél --con la imagen emergente de Dios en la cúspide, por encima de la larga base horizontal, estática, en la que se alinean María, los apóstoles, ángeles y santos, con los resucitados, de menor tamaño, a ras de suelo-- la transforma Memling en un escenario rectangular, mucho más evolvente y dinámico.



F,60. Juicio Final de Hans Memling, 1466-73, óleo sobre tabla, tríptico de 360x242 cm. Museo Nacional de Gdansk, Polonia

Jesús, con toda la corte celestial a sus lados, ocupan la parte superior, pero se integran en el conjunto al quedar rodeados por las masas de bienaventurados o pecadores que suben o bajan por los lados. El arco iris, que forma una circunferencia completa que enlaza a Dios y a San Miguel, el cielo y la tierra, en el eje simétrico central, constituye la clave de la composición. Actúa como una polea gigantesca que gira sin cesar y forma un torbellino que rompe la estanqueidad de los tres módulos enmarcados del cuadro y le da unidad narrativa. En el fondo dorado de la zona celeste se marcan los bordes de unos círculos concéntricos que producen un efecto de perspectiva, con el menor como punto de fuga. Sensación de profundidad que también logra con el azul claro de la línea del horizonte.

Cromáticamente, la zona más oscura del infierno queda perfectamente equilibrada con los grises y sombras de los otros dos paneles. Los cuerpos desnudos de los resucitados presentan un perfil anatómico muy cuidado y sus rostros expresan claramente su estado de ánimo, en especial el de desesperación y sufrimiento de los condenados.

Esta serie de peculiaridades que enumeramos marcan distancias importantes con la estética medieval e influyeron en los pintores posteriores. La precipitación en masa de los pecadores al abismo infernal, empujados por San Miguel Arcángel armado con una lanza,

compone un ballet trágico que activa todo el conjunto y cumple perfectamente la función pedagógica de mostrar a los espectadores el negro futuro que les espera si incumplen los mandamientos. Seguro que el artista que presentamos a continuación, el gran Miguel Ángel, tomó referencia de esta obra de Memling cuando, casi cien años después, pintó su versión del Juicio Final en la Capilla Sixtina.

MIGUEL ÁNGEL. - Entramos en el Vaticano, centro del poder espiritual, político y artístico del mundo occidental de la época. Vayan con los ojos bien abiertos para contemplar las maravillas que les esperan. Inevitablemente empujados por la marabunta de turistas de todo el planeta, acabarán en la Capilla Sixtina. Alucinen en colores con una mirada panorámica y deténganse luego ante la pared del Juicio Final. Olvídense del ruido, del tiempo y del espacio y sumérgase en la vorágine pictórica que se le viene encima.



F,61. El Juicio Final, de Miguel Ángel, 1535-40, fresco de 13,70x12,20 m. Capilla Sixtina

Nos hallamos frente a una obra sublime que marcó un punto de inflexión en la historia del arte. Según Giorgio Vasari⁶⁶, contemporáneo del artista y considerado como el primer historiador y crítico de arte, en total, trabajó ocho años en esta obra, que fue mostrada al

⁶⁶ Giorgio Vasari: *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Estudio preliminar de Julio E. Payró. Editorial Océano, colección Biblioteca Universal. México

público en el año 1541, el día de Navidad, “*causando estupor y maravilla a toda Roma y al mundo entero. Yo, que ese año fui de Venecia a Roma para verla, quedé estupefacto*”.

Casi quinientos años después de su creación, esta turbulencia de casi cuatrocientos personajes desnudos y desequilibrados que se retuercen dramáticamente por los casi 170 metros de superficie coloreada provoca la misma admiración en quien lo contempla. Como el tema y los personajes son de sobra conocidos, fijémonos exclusivamente en los aspectos diferenciadores de un genio que rompe deliberadamente las concepciones clasicistas, para escándalo de muchos, y anticipa las características de la pintura del futuro, la del barroco y más allá.

En este caos ordenado no hay paisajes ni artificios que distraigan la atención. Cada uno de los centenares de personas, lo mismo salvos que condenados, son protagonistas, todos tienen su primer plano y su papel. El espectador --como aconsejábamos también en *El Jardín de las delicias*-- no tiene que preocuparse de nada, ni necesita mapa ni localizador de ningún tipo para circular entre la multitud pintada; basta con dejarse llevar y mirar con detenimiento lo que pasa.

No tema perderse detalles de lo que ocurre en la parte más lejana de su punto de vista, porque ya se ha preocupado el artista de corregir la distorsión de la perspectiva y establecer jerarquías. Así, las figuras cercanas miden dos metros, las de la zona media tres y las más distantes cuatro o cinco. Y el muro se inclina ligeramente hacia afuera en la parte superior para envolverte mejor, como si estuvieses en la sala de proyección de una película.

Aunque en la primera mirada sólo veas masas de gente que flotan en el aire, cada individuo o grupo que enfoques tiene algo que contar. Su poderosa anatomía, perfectamente modulada y acorde a los movimientos, te informará del esfuerzo de los salvados para salir de la tumba y ascender a los cielos ayudados por ángeles. Y apreciarás el miedo, la desesperación o la angustia en las caras de los pecadores, arrastrados por demonios enloquecidos que tiran de sus pies para acelerar su caída al abismo. Además de la corte de apóstoles y ángeles que rodean a Dios, en torno al cual gira todo, verás una selección de santos famosos, con nombre propio, que exhiben con orgullo las herramientas con las que les martirizaron y exigen justicia. Entre ellos se encuentra San Bartolomé, que en una mano

muestra el cuchillo que lo desollaron y en la otra la piel entera que le arrancaron, en la que se ve, en un alarde de fantasía artística, una cara reconocible que corresponde al retrato del propio pintor, que parece incluirse así entre los merecedores de estar en el cielo.

Miguel Ángel rompe con la tradición iconográfica impuesta por el arte bizantino de un Supremo-juez majestuoso, sereno, con barba y media melena, sentado en su trono y cubierto por una túnica roja, y lo convierte en un Dios imberbe, apolíneo, semidesnudo, tronante, imperativo que, brazo en alto, impone su ley sin contemplaciones. Hasta la Virgen María, a su lado, se tapa la cara, sobrecogida por su dureza. El artista supedita cualquier consideración estética o compositiva al logro de su propósito de expresar el dramatismo y el estremecimiento que busca y la ocasión requiere; que el final apocalíptico no es precisamente una fiesta.

Todo en función de lo que quiere expresar. Algunos estudiosos relacionan el estado de ánimo del genio –viejo, achacoso y enfadado por no sentirse suficientemente reconocido en su excelencia pictórica— con el tono inmisericorde y dantesco del mural. Enojo que no mermó, sin embargo, su capacidad creadora y trabajó como un esclavo, de manera intermitente, durante de ocho años para terminarlo.

Otros lo achacan al ambiente de depresión general que se vivía en Roma tras el terrible saco de 1517 y la tensión creada por la reforma protestante, con la consiguiente repercusión en los programas iconográficos del momento. De todas formas, este estilo figurativo grandioso, de cuerpos vigorosos y miradas iracundas, conocido en su tiempo con el nombre de “*terribilità*”, ya era característico de otras obras anteriores de Miguel Ángel, sobre todo en sus grandes esculturas.

El campo cromático también lo reduce drásticamente en aras de la expresividad y deja tan sólo dos colores dominantes de fuerte contraste: el blanquecino de las carnaciones de los personajes y el azul intenso del fondo, salpicado con notas luminosas y chillonas de algunos vestidos. Cuando se mostró al público causó sensación por su espectacularidad y escándalo por la desnudez general de los personajes, hasta el punto de que un cardenal encargó a otro pintor tapar el sexo de algunos de ellos. En venganza, Miguel Ángel retrató a este purpurado censor como uno de los demonios principales. Cuando el afectado exigió al

Papa que intercediese para que lo borrarán; el pontífice le contestó que en el infierno no podía hacer nada; que si estuviese en el purgatorio lo intentaría.

V. SOBRE SANTIDAD Y SUFRIMIENTO

El corto muestrario anterior de obras maestras de la pintura sirve para dejar constancia de que el dramatismo del fallo inapelable sobre el castigo eterno motivó a los mejores artistas durante siglos. Pero sigue pendiente la respuesta a las preguntas de por qué o para qué sufrimos tanto en la vida terrenal y por qué el dolor no cesa al morir. Necesitamos una explicación. Como repasamos anteriormente, los filósofos de todos los tiempos trataron de encontrar una respuesta a las dos primeras cuestiones a través de la lógica, del cientifismo, el relativismo, el positivismo..., pero sus razonamientos llegaban a un límite que remitía siempre a un ente o espíritu extraordinario, sobrehumano, de otro mundo, a una causa primera que denominaron de diversas formas y que las religiones llaman Dios.

El cristianismo, recordamos, ofreció una narrativa teológica que convenció a miles de millones de personas durante mucho tiempo. Para responder a tales dudas existenciales recurrió a la historia bíblica ("Génesis") de la creación y el pecado original; acto de rebeldía de Adán y Eva contra Dios al caer ante la tentación de Satanás y comer la fruta prohibida. Todos los descendientes de aquella primera pareja humana pagamos las consecuencias de aquel error. Para corregirlo, el Hijo de Dios, Jesucristo, se hizo hombre y vivió entre los hombres y murió crucificado para redimirnos. Quien se bautiza y sigue sus enseñanzas alcanzará el cielo. Quien, no el castigo eterno. Entran en juego dos palabras, eternidad y redención, que marcan diferencias con la mayoría de las mitologías, filosofías y otras religiones. De los muchos efectos e interpretaciones que de ambos conceptos, juntos o por separado, se derivan vamos a centrarnos ahora en uno muy peculiar: el reconocimiento de la aceptación del dolor con resignación, del sacrificio voluntario y el sufrimiento y la tortura hasta la muerte en defensa de la fe, como caminos de perfección que llevan al cielo, por imitación de la pasión y muerte de Cristo.

El martirio y el ascetismo eremítico se presentaban como las vías más rápidas y seguras para lograr el objetivo de la salvación, hacerse un hueco en el santoral oficial, en la hagiografía cristiana, y convertirse en motivo preferente de inspiración de predicadores y artistas plásticos durante siglos.



F,62. *Martirio de San Felipe*, de José Ribera, 1639, óleo sobre lienzo, 234x234 cm. Museo del Prado.

V.0. Hagiografía cristiana

El término hagiografía significaba en la tradición cristiana la historia de las vidas de los santos como colectivo. La recopilación y estudio de estas biografías ejemplares comenzó en el siglo IV, tras la conversión de Constantino, con la narración, a veces con gran realismo y truculencia, de las excepcionales trágicas circunstancias que sufrieron los mártires cristianos durante las persecuciones en la época romana.

Esta literatura martirial fue complementada con narraciones sobre la vida de personajes milagrosos, místicos, santos. En este campo, la figura descollante fue Atanasio de Alejandría,

autor de la obra *“Vida de San Antonio”* (escrita en 356 o 357), considerada el acta fundacional de este nuevo género histórico. Publicada al poco tiempo de morir el célebre ermitaño, la popularidad de su biografía fue inmediata, tanto en Oriente como en Occidente. Habla de una santidad que no se adquiere con la reflexión filosófica, como en los prototipos paganos, sino en la búsqueda incansable de Dios, en la soledad del desierto, superando tentaciones demoníacas y curtiéndose en un ascetismo sobrehumano. Este modelo de santidad fue seguido por un elevado número de monjes, obispos y ermitaños, a cuyas tumbas o lugares de retiro acudía el pueblo fiel en busca de remedio para sus enfermedades, iluminación para cualquier otra adversidad o mediación ante los poderes celestiales. Las biografías de héroes, emperadores, guerreros o filósofos del mundo clásico, dejaron su lugar a las de estos sucesores espirituales de los mártires, que vencen a los demonios y obran insólitos milagros con la asistencia de Dios.

Los hagiógrafos se percataron desde el primer momento de que cuanto más sangrientos y tremebundos eran los suplicios mayor éxito tenía el relato entre los fieles creyentes. Por lo que, con consecuente perspicacia, describieron con imaginación y entusiasmo tremendista las torturas más horrendas. Si a uno le arrancaban tiras de piel sin anestesia a otro lo desollaban entero. A algunas santas les cortaban los pechos y existe documentación gráfica de más de cien formas distintas de crucifixión. Podían pasarlos por la parrilla, vuelta y vuelta, cocerlos en agua o freírlos en plomo fundido o convertirlos en diana de arqueros sádicos. Pese a todo, el ánimo de los mártires no decaía nunca.

Comprobaron también que estas vidas ejemplares y el mensaje que a través de ellas querían transmitir permanecía mejor en el recuerdo del pueblo iletrado si la narración se acompañaba de imágenes. Porque, en palabras del cardenal Gabriele Paleotti (Roma. 1522-1597) que recoge Javier Moscoso (2011) *“escuchar la narración de martirio de un santo, el fervor y la perseverancia de una virgen, o la pasión del propio Cristo, es algo que nos conmueve por dentro; pero tener enfrente de nuestros ojos, en vivos colores, al santo torturado, a la virgen martirizada, y en otro lugar a Cristo clavado en la Cruz, incrementa mucho más nuestra devoción. Y aquellos que no lo reconocen están hechos de palabras o de mármol”*. (Pág. 38)

La opinión de este ilustre miembro de la Curia Vaticana merece especial atención, porque junto con San Carlos Borromeo se encargó de concretar y desarrollar las directrices

del concilio de Trento sobre las características que debería tener la iconografía católica a partir de entonces. Pero eso corresponde a la agitada época de la Reforma y la Contrarreforma, etapa decisiva en la visualización artística del dolor, de la que hablaremos más adelante.

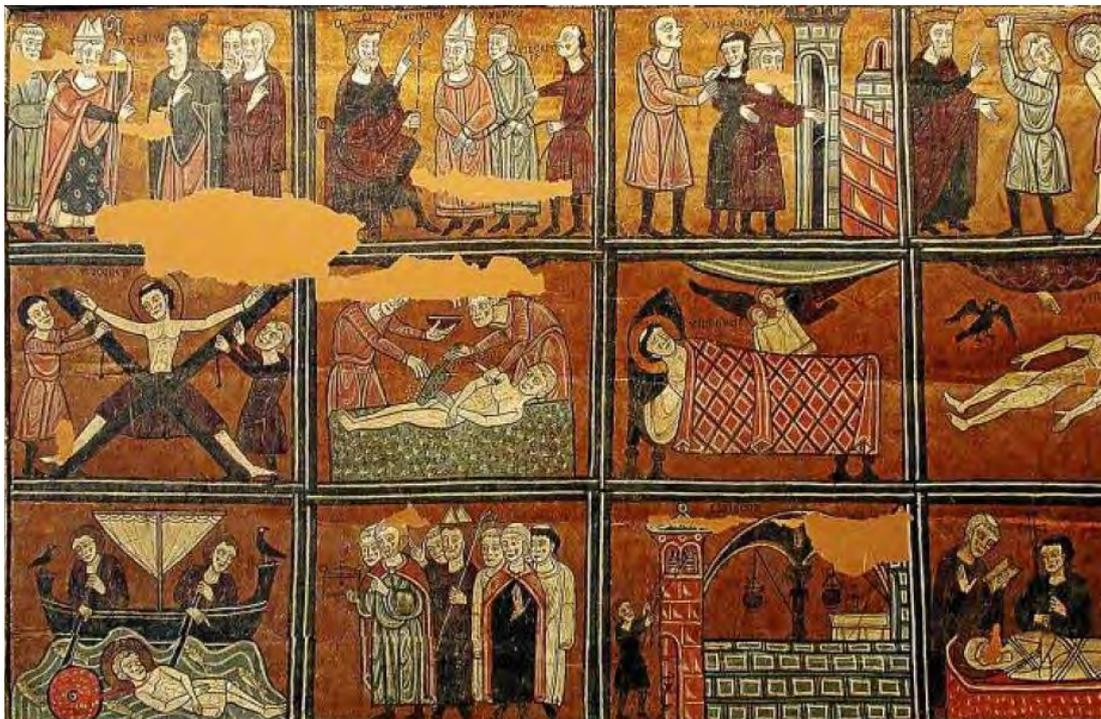
Al final del capítulo primero apuntamos como a partir del siglo XI los monjes que ilustraban códices, misales y libros de oraciones convirtieron estas biografías y otras historias bíblicas en verdaderas novelas gráficas, que tuvieron gran éxito entre las clases ilustradas de la época y contribuyeron al desarrollo de la pintura. Tuvieron gran aceptación hasta finales de la Edad Media, pero su efecto práctico era muy limitado, porque la mayoría del pueblo no tenía acceso a ellos. Hasta que, en el llamado gótico tardío o prerrenacimiento, desde finales del siglo XIII se produjo la revolución narrativa y pictórica que permitió trasladar esas historias a las paredes y retablos de los nuevos templos, donde pudieron ser contempladas por toda la feligresía. Los artistas encontraron en ellas una manera de desarrollar su iniciativa creativa con una libertad desconocida hasta entonces, sin tener que atenerse a las limitaciones de la ortodoxia de los relatos bíblicos o de la doctrina estricta. Ahora cada santo tenía su propio curriculum vitae, en gran medida inventado. Casi todos los grandes pintores del Renacimiento y el Barroco fueron seducidos por la fantasía y las posibilidades plásticas y dramáticas que ofrecían tales relatos, que reflejaron magistralmente en sus cuadros.

V.1. Giros caprichosos

La Iglesia descubrió en la iconografía hagiográfica un método eficaz de conexión con los creyentes más ingenuos y supo manipularlo y explotarlo con habilidad y amplia condescendencia. Todos los países, ciudades, pueblos, asociaciones, instituciones, gremios, profesiones, cofradías y demás organizaciones de todo tipo encontraron en el amplio catálogo de ejemplaridades noveladas el santo apropiado para convertirse en su patrón protector e intercesor ante las altas esferas celestiales. Tal proliferación de santos, unida a los miles de advocaciones marianas y otras devociones, provocó una demanda de imágenes y lugares de culto que mantuvo ocupados durante cientos de años a artistas y artesanos. Esta situación de pleno empleo en el campo artístico tiene sus ventajas y sus peligros. Por un lado, está muy bien que todo el personal del gremio tenga trabajo, pero se corre el riesgo de que cualquiera se sienta capaz de crear obras maestras y caiga en la

tentación de realizarlas, con resultados realmente desastrosos, verdaderos desvaríos iconográficos y literarios, a los que la propia Iglesia tuvo que poner límites.

Tal libertinaje interpretativo consentido derivó en lo que Rafael Blade⁶⁷ considera uno de los aspectos más fascinantes de la iconografía de los santos: sus caprichosos giros a lo largo de los siglos. Y pone el ejemplo de Lorenzo (s. III) y Vicente (s. IV), ambos vinculados con la parrilla, como si ese hubiera sido su instrumento de martirio, cuando *“tal tipo de ejecución era propia de la zona oriental del Imperio romano y no de Roma, donde murió Lorenzo, o Valencia, donde lo hizo Vicente. Fue la posteridad la que ‘embelleció’ sus muertes”*. Sobre san Andrés, supuestamente crucificado en Grecia sobre una estructura en



F,63. Martirio de San Vicente, anónimo del siglo XIII, frontal de Liesa. Propiedad de la Diputación de Huesca.

aspa, afirma que al parecer se trata de una invención pictórica nacida en el Medievo, entre los siglos XIII y XIV en Borgoña: *“Fue, con toda probabilidad, una argucia para atribuirle un suplicio casi simétrico al de su hermano Pedro, que murió crucificado cabeza abajo en Roma”*.

⁶⁷ Rafael Blade (2014): *Dramas del medievo*, artículo sobre la colección de códices del Museo Getty, publicado en el número 550 de la revista “Historia y vida”.

Como colofón a la interminable casuística que se podría añadir para mostrar cómo la imaginación y la fantasía artística desbordan los límites de los textos más atrevidos o espeluznantes y la tolerancia eclesiástica, veamos el ejemplo de San Cristóbal. Un santo cuyo culto –según Alejandro Jaquero⁶⁸, de la Universidad de Castilla-La Mancha-- hunde sus raíces en tradiciones de la Antigüedad clásica.



F,64. San Cristóbal, de Goya, 1767, óleo sobre tela, 140x100 cm. Museo de Zaragoza.

La historia del gigante de Licia fue recogida en la Edad Media con tintes épicos (al igual que otros santos similares con orígenes oscurecidos) por Santiago de la Vorágine⁶⁹. Comprueben la magnitud de su martirio: *“El rey mandó que le golpearán con barras de hierro; luego le pusieron en la cabeza un casco de metal incandescente, después lo colocaron atado*

⁶⁸ Alejandro Jarquero Esparcia: “El control de la religiosidad popular a través de los tratados pictóricos del Siglo de Oro. Los casos de las imágenes de san Cristóbal y la Verónica”. Ensayo incluido en libro *Meditaciones en torno a la devoción popular* (páginas 237-255). Editado por la Asociación para la investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural Hurtado Izquierdo. PDF de unirloja.es.

⁶⁹ Santiago de la Vorágine (arzobispo de Génova) (2014): *Leyenda dorada*, titulada inicialmente *Legenda Sanctorum*, escrita a mediados del siglo XIII, hacia 1264. Edición en castellano: Alianza Editorial.

y tendido sobre una parrilla bajo la cual ardía una intensísima hoguera avivada con pez; pero al poco rato la parrilla se derritió como si fuese de cera y el santo salió de este tormento completamente incólume; en vista de lo cual los verdugos, ateniéndose a las instrucciones del rey, lo amarraron a una columna; seguidamente, cuatrocientos soldados empezaron a disparar saetas contra el siervo de Dios, cuyo cuerpo quedó materialmente cubierto por ellas. Parecía que todas estuvieran clavadas en su carne, pero no era así". Finalmente, lo decapitaron.

Tal cúmulo de sufrimiento lo introdujo en el privilegiado círculo de los 14 santos intercesores, que tenían la capacidad de sanar o prevenir enfermedades. Contemplar la imagen de Cristóbal evitaba también la muerte repentina. Virtud, esta última, que popularizó su culto entre los colectivos de peregrinos y viajeros, quienes lo extendieron por donde pasaban. Sin embargo, el ambiente en el que los fieles mantuvieron su admiración por las bondades de San Cristóbal fue truncado con la llegada de las revoluciones culturales del siglo XV y XVI.

Al pasar estas leyendas por el filtro del rigor humanista e intelectual no se encontraba un sustento de veracidad para continuar mostrándoles veneración, especialmente a la de un gigante cuasi mitológico. Su hagiografía se puso en tela de juicio cuando los teóricos de la Reforma y la Contrarreforma comienzan a componer sus réplicas y contrarréplicas.

Sobraban argumentos sólidos para eliminar un culto de origen harto extraño, pero se optó por una reformulación en su transmisión, tanto escrita como visual. Mientras que en algunos países europeos las obras figurativas del santo fueron destruidas o modificadas para asemejarse a otros personajes bíblicos, en España no fue posible. Resultaba complicado eliminar una imagen tan integrada en el ideario colectivo y tan extendida por todo el territorio. Se mantuvieron las grandes representaciones pictóricas que han llegado hasta hoy. Y, para colmo, en el siglo XX lo proclaman patrón de los conductores de vehículos automóviles.

V.2. El surrealismo de las tentaciones

Pese a todo, semejantes historias increíbles se mantuvieron como fuente inagotable de inspiración de los sermones eclesiásticos y de los artesanos y artistas. A mediados del siglo XIII esta temática resurgió con nuevo brío tras la publicación de la compilación de

relatos biográficos de santos reunida por el dominico Santiago Vorágine, al que aludimos antes. Fue uno de los libros más copiados en la baja edad media y aún se conservan más de mil copias manuscritas. Su influencia se potenció con la llegada de la imprenta. El éxito animó a copistas y editores a añadirle nuevas historias, que duplicaron las 180 de que constaba el original



F.65. *Las tentaciones de San Antonio*, de Grünewald, 1512-16, temple y óleo sobre tabla, 265x141 cm. Museo Unterlinden, Colmar, Francia.

A partir de estas fechas y hasta el Renacimiento cobró fuerza la narración y representación de la vida de los ascetas, eremitas, anacoretas y místicos en general que renunciaban del mundo y sus vanidades para retirarse al desierto o a alguna cueva o ermita aislada para reflexionar y encontrar la vía más directa de comunicación con Dios. Esta práctica de hombres virtuosos que buscan la respuesta espiritual en su interior es frecuente en casi todas las religiones y culturas, con diversos matices.

Este modelo de santidad fue seguido por un elevado número de monjes, obispos y ermitaños, a cuyas tumbas o lugares de retiro acudía el pueblo fiel en busca de remedio para sus enfermedades o iluminación para cualquier otra adversidad. Vamos a centrar la atención en la figura estelar, en San Antonio Abad, cuya biografía fue escrita por Atanasio

de Alejandría en el año 356-357. Nacido en Egipto a finales del siglo III, a la edad de veinte años se despojó de todos los bienes terrenales y se retiró a la soledad del desierto para dedicarse a cultivar su espíritu y a trabajar por el bien común. Demostró un gran amor por lo animales, que, según creencias, le facilitaban el poco alimento que tomaba. Tentado por el demonio en numerosas ocasiones, superó todas las pruebas y resistió hasta la muerte.



F,66. *La tentación de San Antonio*, de el Bosco, 1501, óleo sobre tabla, 131x238 cm., Museo de Arte Antiguo de Lisboa.



F,67. *La Tentación de San Antonio*, de Dalí, 1946, óleo sobre lienzo, 90x119 cm. Museo de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas.

En el aspecto concreto de la representación visual, supuso un cambio radical, probablemente, uno de los pasos decisivos para que los artistas tomaran conciencia de su

condición, de su capacidad, ya demostrada en otros momentos, para hacer visible lo intangible. Ya no se trataba de mostrar objetos o acciones concretas por muy crueles u horripilantes que fueran, pero fácilmente entendibles por el público. Transmitir gráficamente las virtudes de un hombre aislado voluntariamente para encontrar su camino de perfección y convertirlo en motivo, en modelo convincente para la gente sencilla, parece mucho más complejo que ilustrar las supuestas barrabasadas que soportaban los mártires. Y ¿cómo mostrar las tentaciones satánicas? Una tarea complicada pero atractiva, como lo demuestra el hecho de que las tentaciones de San Antonio se convirtiesen en uno de los motivos más notorios de la historia del arte.

La iconografía de esa lucha callada entre el bien y el mal ya comenzó a desarrollarse en los frescos italianos y en los grabados alemanes, pero es en los comienzos de la época renacentista cuando desencadena una serie de obras pictóricas entre los grandes maestros de la pintura hasta nuestros días. Miguel Ángel pintó su versión en 1487, cuando tenía doce años y era un aprendiz.



F,68. El tormento de San Antonio, de Miguel Ángel, 1487, 47x34 cm. Museo Kimbell, Texas, Estados Unidos.

En referencia al tríptico pintado por El Bosco, una de las versiones más célebres sobre el tema, Ernest H. Gombrich (2003) afirma que *“por primera y acaso única vez un artista consiguió dar forma concreta y tangible a los engendros de una imaginación atemorizada que obsesionaron al hombre de medievo. Fue un logro posible acaso únicamente en ese momento en que las viejas ideas se hallaban aún en vigor mientras el espíritu y la nueva técnica proporcionaban a los artistas medios para representar lo que veían”*. (Pág. 359). El maestro holandés puebla la soledad del santo de adefesios, híbridos, bichos raros y demás imaginario fantástico, además de sorprendentes estructuras arquitectónicas, mujeres desnudas y referencias sui generis a todo tipo de pecados. Pintado en 1502, podría considerarse como un ensayo general para el *“Jardín de las delicias”*, realizado el año siguiente.

Cuatrocientos y pico años después, 1946, Salvador Dalí pinta al ermitaño desnudo --en medio de un desierto liso que se pierde en el horizonte luminoso--, con una cruz en la mano derecha, levantada con intención de detener a una extraña manada de patas larguísimas encabezada por un caballo encabritado y cinco elefantes que portan chimeneas, pináculos e iglesias enteras sobre sus lomos. Y el inevitable detalle de varias mujeres desnudas. Si la pintura de El Bosco puede catalogarse en muchos casos de surrealista, antes de que se inventase el término, la del catalán viene ya con denominación estilística certificada

Entre estos dos extremos cronológicos se interesaron y realizaron obras destacadas sobre el tema artistas tan famosos como Grünewald, Miguel Ángel, Claude Lorrain, Cézanne y Max Ernst, entre otros. Además, otros ascetas y místicos ilustres se convirtieron en personajes protagonistas de cuadros de calidad estética sobresaliente.

VI. EL MARTIRIO COMO ARMA POLITICA

La mayor parte de la iconografía de sobre mártires y ermitaños evidencia una manipulación del lenguaje en aras de conseguir el propósito deseado de presentar el sufrimiento como modelo de salvación eterna. Manipulación en la incoherencia sadomasoquista de la representación de los personajes salvajemente torturados que muestran en su rostro placidez e incluso satisfacción; y manipulación en el discurso que se quiere transmitir con las biografías, reinventadas o adaptadas a las circunstancias de cada momento. Ese espíritu manipulador, común a todos los que quieren imponer sus creencias o ideologías, se justificaba en la Edad Media por su eficacia para influir, con mejor o peor

intención, en la conciencia de las masas analfabetas. Pero ese efecto de la utilización de esas imágenes adquirió una dimensión aterradora en la Edad Moderna, potenciada por una serie de acontecimientos, inventos y descubrimientos que marcaron las líneas fundamentales de una transformación política, económica, social, religiosa y, consecuentemente, artística inimaginable. Se convirtió en una de las más importantes y temibles armas de la historia: la propaganda política.

Señalamos algunos de esos hechos esenciales, sin orden de prelación: la constitución de los principales estados europeos, el descubrimiento, conquista y colonización de América y otros territorios lejanos, el asentamiento de la burguesía, el Renacimiento, la Reforma-Contrarreforma, y la invención de la imprenta. Pondremos el foco en los tres últimos, los que determinaron la evolución del mundo de las artes visuales hacia terrenos totalmente distintos, tanto en la concepción, la realización y la utilización de la imagen con una finalidad diferente.

VI.0. Iconografía bélica

La impresión con tipos móviles ideada por Guttenberg en 1440 aceleró y potenció los efectos del resto. Las tesis reformistas de Lutero se extendieron rápidamente gracias a los libros y el cisma dentro de la Iglesia católica fue pronto irreversible; con los consiguientes enfrentamientos que derivaron en las llamadas guerras de religión, confrontaciones que duraron casi 30 años y provocaron innumerables e intensas experiencias de terror, desplazamientos y un balance de más de dos millones de muertos. Esa difusión masiva de textos e imágenes facilitada por la imprenta descubrió las enormes posibilidades de ambas para crear estados de opinión, para soliviantar a los ciudadanos en contra de los enemigos de su fe (cada uno de la suya). Una poderosa arma propagandística utilizada tanto por los católicos como por los protestantes y que con el paso de los siglos adquirió un protagonismo mayúsculo. No existe conflicto que no comience con el desprestigio del enemigo, presentado como un ser sanguinario al que hay que matar por el bien y la seguridad de todos.

Pero volvamos al momento en el que por primera vez se dan cuenta de la eficacia de la palabra y la imagen también en cuestiones bélicas; porque de su valor como agente adoctrinador y atemorizador de fieles ya tenía larga experiencia la Iglesia desde siglos atrás. Con las matanzas de los primeros herejes y la réplica sangrienta de los protestantes resurgió de nuevo con fuerza el martirologio, para ensalzar el valor de las respectivas víctimas de cada uno y la crueldad y sinrazón del bando contrario. *“El martirio* –según Carlos Arturo

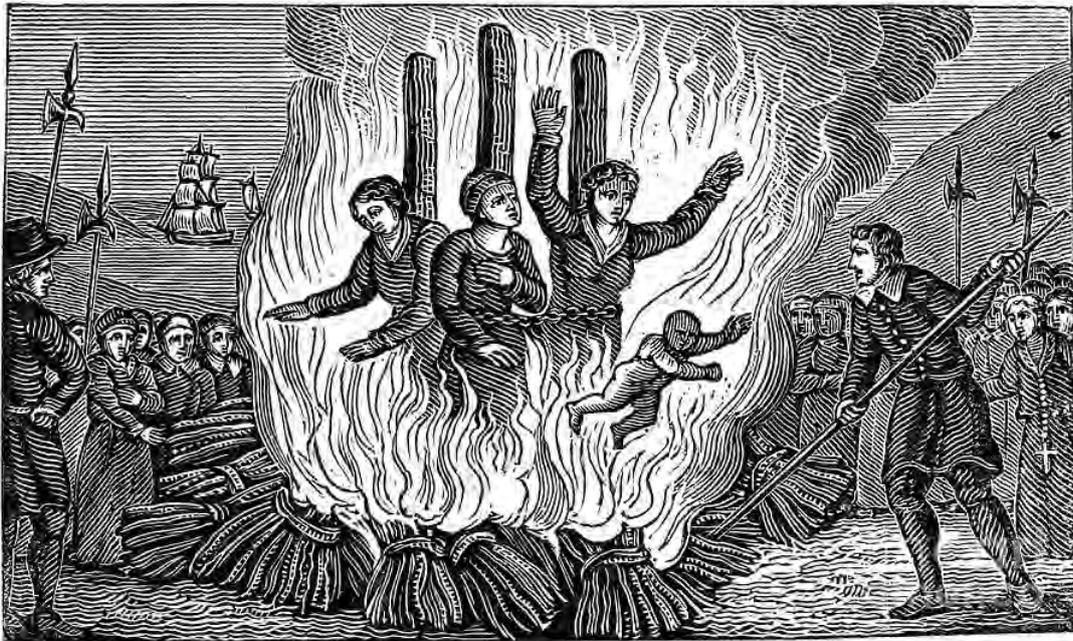
Salamanca⁷⁰— es una puesta en escena polisémica, que combina la práctica judicial del interrogatorio, el ritual religioso y el acto espectacular de los juegos del circo de la Roma imperial. El mártir, reivindicado como instrumento de la imitación de Cristo, “habla” a Dios, a los testigos, a sus victimarios y a sus pares (a otros que murieron como él, a otros que morirán como él) a quienes une por el mismo acto, constituyendo una comunidad en torno al acontecimiento” (Pág, 101)

La narración ilustrada de tales atrocidades se convirtió gracias a la imprenta en un factor estratégico relevante. Veamos como los artistas en general, y en el caso que nos ocupa especialmente los grabadores, adaptan su lenguaje a las nuevas exigencias.

El citado Carlos Arturo Salamanca Villamizar tiene el acierto de dar una visión transversal del tema, al estudiar los tres principales modelos de martirologio de la época; uno de parte protestante (“*Acts and Monuments*” de John Foxe, 1563), otro (los “*Cuarenta cuadros*” de Jacques Perrisin y Jean Tortorel, 1570) cuyos autores realizaron su obra como protestantes y después se pasaron al catolicismo y un tercero (“*El teatro de las crueldades de los heréticos de nuestro tiempo*” de Verstegan) de parte del papado. Centra su análisis en los procesos de producción y circulación de las representaciones de martirios en un contexto de adelantos técnicos, polémicas religiosas e intensificación de la conquista de América.

El trabajo de John Foxe ejemplifica la manera acelerada en que las imágenes adquirieron protagonismo en la representación de la violencia derivada de los conflictos religiosos. Prueba de ello es que la primera edición, publicada en latín y sin ilustraciones, tuvo poca repercusión popular, pero a partir de la segunda se incorporaron grabados, que en la tirada de 1570 superaban el centenar. El Parlamento inglés adquirió varios ejemplares de esta versión para disponerlos en espacios públicos y ordenó que fuera colocado en todas las iglesias. Posteriormente propició el abaratamiento de la publicación para que llegase a todos los ciudadanos alfabetizados. Tuvo también mucho éxito en el continente.

⁷⁰ Carlos Arturo Salamanca Villamizar: “Religión, política y espectáculo: narrativa del martirio en las guerras de religión”, publicado por la Universidad de Rosario / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina, 24 de febrero de 2016.



F,69. Grabado, ilustración de Jhon Foxe para el libro “Acts and moments”, 1563.

El libro describe el martirio de más de 300 protestantes ingleses que fueron torturados y murieron en la hoguera tras la llegada al trono de la católica María. El documento recoge cuentos, poemas, bulas papales, testimonios y otros documentos oficiales. Aquí reflejamos exclusivamente lo referido al aspecto gráfico. La estrategia narrativa de los grabados muestra los terribles castigos a que son sometidos los mártires y pone como “*testigos activos*” de los mismos, para desprestigiarlos, al Papa, ricamente vestido y enojado, y en algunas viñetas al rey español. En la escenificación del martirio, sin embargo, no recurre a la exaltación o personificación de las víctimas ni señala lugares específicos, para evitar tentaciones idolátricas, mal vistas por las jerarquías eclesiásticas de la Reforma. Les interesa más resaltar la dimensión colectiva de las torturas.

Los autores de los “*40 cuadros*”, los protestantes franceses Jean Perrissin y Jacques Tortorel, fueron contratados por dos empresarios textiles holandeses para que trabajasen con dedicación exclusiva en la realización de imágenes sobre las guerras de religión en Francia entre 1562 y 1570. Cobraban un sueldo mensual y los gastos de material necesarios para elaborar los grabados. Terminaron la colección en un año.

Aunque algunas estrategias de representación son similares a las de Foxe, Carlos Arturo Salamanca aprecia peculiaridades significativas. En primer lugar, la declarada intención de los autores galos de que sus dibujos sirviesen para resguardar la memoria de

los hechos. Se ve una voluntad manifiesta de objetividad o, al menos, de evitar el apasionamiento que conduce a la parcialidad y el engaño.



F,70. Dibujo de Jacques Perrissin y Jean Tortorell para la colección "Cuarenta cuadros", 1570.

Se esfuerzan por ofrecer una síntesis clara de los sucesos, para lo cual recurren a panorámicas, perspectivas y vistas de pájaro. La ordenación de los espacios y la disposición de los personajes busca realismo y autenticidad. Para que su pretensión de que la verdad histórica se imponga a la teológica, reconstruyen acontecimientos con ubicaciones específicas, con identificación de los protagonistas y anotaciones escritas. Buscan una descripción de la violencia que se aleje de las perspectivas de los bandos. Porque, en el fondo, saben que es una guerra fratricida, entre franceses.



F, 71 Grabado de Richard Rowlands (Verstegan) para el *Teatro de las crueldades de los heréticos de nuestro tiempo*, 1587.

Nacido en Londres, en 1548, hijo de un católico alemán, Richard Rowlands, que cambió su apellido a Verstegan, ya había sido encarcelado por publicar panfletos en los que denunciaba los sufrimientos y muerte de sacerdotes católicos en Inglaterra antes de trasladarse a Roma, donde fue protegido por el papa Gregorio XIII. Su obra *“El Teatro de las crueldades de los heréticos de nuestro tiempo”*, publicado en Amberes en 1587, se convirtió en pieza fundamental de la iconografía católica de finales del siglo XVI y se consideró como una respuesta a los martirologios de Foxe, Perrissin y Tortorel. Las 29 imágenes que acompañan al texto (realizadas por el grabador flamenco Jan Wierix sobre bosquejos de Verstegan) no cumplían, según Javier Moscoso (2011), *“una función documental; no buscaban servir de testimonio histórico, sino de modelo de respuesta emocional”* (pág. 38). El propósito de este *“teatro”* o, como dice Salamanca, *“performance”* no es informar, sino fomentar la comunión colectiva en torno a la representación de la injusticia. Escenifica la

crueledad explícita sin ambigüedades y pone el acento más en los victimarios que en las víctimas. Otro aspecto novedoso, respecto a los protestantes, que introdujo en sus ilustraciones es el de la profanación de símbolos religiosos, la violencia sacrílega, calificada como herética. Una fusión de signo y significado que los reformistas no admitían.

Hemos puesto el punto de mira en los grabados en general y en las tres series comentadas arriba, como referencia significativa, para mostrar como la imprenta potenció el poder de las imágenes, hasta de las más simples, para generar estados de opinión pública (manipulada) y determinar quiénes eran los buenos y quiénes los malos. Una función de convencimiento perverso para justificar las atrocidades y motivar emocionalmente a quienes se iban a enfrentar en sangrientas escaramuzas; porque, como concluye Salamanca, en esos tres martirologios emblemáticos de la primera modernidad, *“no sólo se describen acontecimientos, sino que al hacerlo se producen y afianzan identidades colectivas en torno a ciertos valores y marcos interpretativos”*. (ibidem, pág. 121).

Pero además de este género de representación del martirologio que se fundamenta en la expansión editorial, las artes plásticas, en pleno esplendor tras el Renacimiento, ofrecían también otras posibilidades de menor impacto momentáneo, pero de mayor repercusión a largo plazo; me refiero al trabajo de los genios de la pintura y la escultura de la época, que decoraron con sus obras maestras las iglesias católicas y se convirtieron en el emblema visual de la Contrarreforma. Tema que vamos a desarrollar en el siguiente epígrafe.

VI.1. El Barroco, la ofensiva de la Contrarreforma

Por una serie de circunstancias, en la última etapa de la baja edad media, con el imparable auge de las ideas renacentistas, el cristianismo perdía de manera acelerada la influencia que ejerció durante siglos sobre la cultura y la clase dominante occidental. La sociedad pasaba, irremediabilmente, del teocentrismo al etnocentrismo. Pero, desgraciadamente, el tema religioso recuperó muy pronto su protagonismo y condicionó de manera trágica la vida de los ciudadanos europeos. Todo comenzó cuando, en 1517, Martín Lutero planteó la necesidad de una revisión a fondo de la Iglesia, la llamada Reforma, que en poco tiempo provocó un cisma del catolicismo de incalculables consecuencias.

No vamos a entrar en consideraciones sobre las famosas 95 tesis de Wittenberg en las que, entre otros asuntos, el monje agustino alemán cuestionaba la autoridad del Papa y abogaba por la libre interpretación de los textos sagrados; teorías que, al persistir en ellas,

provocaron su excomunión Tesis que, gracias a la imprenta, se difundieron rápidamente con éxito por Francia y los países del norte mientras la Inquisición abortaba con el terror cualquier sospecha de brote herético en España y Portugal. Como en otras ocasiones, concentraremos nuestro interés exclusivamente en los puntos en los que el sufrimiento y el trabajo de los artistas juegue un papel relevante.

Y en este caso --tal y como adelantamos hace un momento sobre la utilización de los grabados como arma política propagandística--, las imágenes adquirieron un protagonismo extraordinario en el sangriento escenario de confrontación dialéctica y bélica que se avecinaba. Uno de los motivos que más descontento e indignación provocaba entre los críticos contra el Vaticano era la decisión del Papa de vender indulgencias para obtener dinero para construir la ostentosa basílica de San Pedro, que rompía con el espíritu caritativo y modesto que inspiró el cristianismo en su origen. A ello se unía la protesta por el descontrol en el culto a las reliquias y por los desvaríos narrativos sobre las supuestas virtudes y poderes de los santos.



F,72. Descendimiento, de Caravaggio, 1600-04, óleo sobre lienzo,330x203 cm. Pinacoteca Pio VII, Roma.

Consideraban inaceptables, asimismo, las representaciones gráficas de la vida y milagros atribuidos a dichos santos y las múltiples advocaciones marianas, agravado en los últimos tiempos con la propensión de los pintores renacentistas a llenar de desnudos o

extraños seres fantasiosos las escenas religiosas. Myrna Soto⁷¹ lo explica claramente: *“Desde tiempo atrás se había ido mezclando la veneración con la superstición, aumentando así la creencia de que las imágenes sagradas, por sí mismas, tenían la capacidad de obrar milagros, confundiendo la representación con lo representado; era éste un problema que la Iglesia soslayaba dado que ese amor y temor hacia las imágenes contribuía fuertemente a la devoción”*.

Con esta serie de argumentos, muchos protestantes, algunos con matices, se declararon iconoclastas y exigían la eliminación de la mayoría de las pinturas y esculturas de las iglesias, para evitar esa confusión de los fieles entre signo y significado. Este asunto aparentemente baladí --que ya había sido objeto de debate en otras oportunidades-- se convirtió sin embargo en uno de los puntos más aparatosos de la confrontación ideológica, quizás para enmascarar la absurda sangrienta realidad de los cientos de miles de muertos causados por las persecuciones, venganzas y batallas campales de las guerras de religión que se desatarían muy pronto.

Tras unos años de tensión dialéctica, en los que los protestantes fueron ganando adeptos, la Iglesia de Roma pasó a la ofensiva y con el Concilio de Trento de 1545 comenzó oficialmente la Contrarreforma. Y en lo que respecta al tema que nos ocupa, la cumbre de la jerarquía eclesiástica proclamó solemnemente que la veneración de las reliquias e imágenes de los Santos y el culto a la Virgen eran prácticas cristianas recomendables. Confirmaron también la existencia del purgatorio, pieza clave para la recaudación por venta de indulgencias; ya que, sin ese lugar de castigo del que se puede salir, nadie pagaría limosnas para ayudar a sus familiares muertos (o a sí mismos), si estaban ya eternamente salvados (en el cielo) o condenados (en el infierno).

El decreto del Concilio de Trento titulado *“Sobre la invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes”* tendrá una enorme repercusión en el desarrollo del arte, ya que le reconocía la importante función de contribuir a la instrucción de los creyentes sobre los dogmas o relatos bíblicos y cualidades de santos que mereciesen ser imitadas.

Estas orientaciones tridentinas sobre imágenes sagradas determinaron la iconografía religiosa durante siglos y consiguieron una figuración de gran calidad artística y al mismo

⁷¹ Myrna Soto: *El obispo Palafox y el arte posttridentino*, Universidad Nacional Autónoma de México. Trabajo presentado como ponencia en un congreso en la Universidad de Navarra, que lo publicó en el 2000

tiempo unitaria. Y para lograrlo aceptaron algunas de las críticas de los iconoclastas sobre la incontrolable y demencial deriva de las representaciones plásticas en los últimos tiempos y lo remediaron con normas estrictas. Se recortó drásticamente la capacidad de iniciativa al respecto de clérigos y monjes de escasa formación y se dejaba en manos de expertos, como los ya citados cardenal Gabriel Paleotti, san Carlos Borromeo y otros, el desarrollo y aplicación de las directrices acordadas.

Como resultado de estos distintos posicionamientos, los artistas que quedaron en los países protestantes orientaron su trabajo a satisfacer los gustos estéticos de la población civil, nobles y comerciantes, en tanto que en la zona católica la producción de obras de carácter religioso vivió uno de los momentos de mayor esplendor de la historia. Centrándonos en el meollo de nuestro estudio, (la representación del sufrimiento en el arte) analizaremos a continuación el cambio radical que supuso esa conexión entre los estrategas de la Contrarreforma y el estilo barroco.

VI.2. Sufrimiento en primer plano

Se acabaron los simbolismos que encubren la realidad, los martirios sin sangre, las escenas bíblicas de color rosa y las víctimas con cara angelical. El nuevo estilo hunde sus raíces en el mandato tridentino de despertar en los fieles una mayor devoción, provocarles una conmoción espiritual. Y para ello no sirven ya las formas clásicas refinadas, tipo Fra Angélico.

En los tiempos de lucha que se viven --se señala la matanza de 50 protestantes en Vassy, en Francia, como comienzo de las guerras de religión en 1562 y el Concilio de Trento termina en 1563— es preciso enardecer a la muchedumbre, estimular su fe, predisponerla para la batalla contra los partidarios del mal.

Reiteramos parte de la cita del cardenal Paleotti, impulsor principal de la renovación iconográfica, que es clave para entender su preferencia por los artistas plásticos barrocos: *“...pero tener enfrente de nuestros ojos, en vivos colores, al santo torturado, a la virgen martirizada, y en otro lugar a Cristo clavado en la Cruz, incrementa mucho más (que los sermones) nuestra devoción”*. Y los grandes pintores respondieron a tal demanda con entusiasmo y eficiencia evidentes.

Si se toma a Fra Angélico como referente de la sutileza formal, necesariamente se señalará a Caravaggio como oponente, si se pretende el máximo contraste. El genio del

tenebrismo domina a la perfección la técnica pictórica de los grandes maestros renacentistas, pero rechaza la búsqueda de armonías y falsos equilibrios estéticos cuando se trata de reproducir situaciones violentas. Judit no puede presentarse como una ingenua damisela, tiene que haber un punto de maldad en su cara cuando atraviesa con saña la garganta de Holofernes con un puñal y luego le secciona la cabeza. Y el cuello del decapitado tiene que chorrear sangre y su rostro mostrar el gesto congelado del horror. San Pedro, clavado en una cruz invertida verticalmente, después de muchas horas de tortura, reflejará en su cara la angustia de un agonizante. Decenas de escenas como estas las muestra Caravaggio con un realismo espeluznante, que dejó estupefactos y conmovidos a los espectadores. Cumplían perfectamente el objetivo contrarreformista de plantar cara a los iconoclastas protestantes.

El escritor Raúl Vega Mateo⁷² valora el Barroco no como un *“estilo o una mera forma que tiene un hilo conductor desde el Renacimiento, el alto Renacimiento y el Manierismo. Es un cambio de mentalidad, de forma de entender el arte del siglo XVIII. Es, en definitiva, un cambio de concepto, y no una mera corriente artística”*. El arte, en casi todas las épocas, ha sido reflejo constante de la sociedad en la que se desarrolla y de su forma de pensar. La pintura, la escultura y la arquitectura barrocas enraízan en una Europa profundamente creyente (de buen grado o a la fuerza) que encuentran en el Concilio de Trento la explicación de sus líneas estilísticas.

El precursor de este realismo dramático, teatral y abrumador fue Miguel Ángel, que con la *terribilità* que infundió a sus personajes se desconectó de la placidez y dulzura de la pintura de Rafael y otros renacentistas y trazó las líneas fundamentales de expresión artística de los tiempos convulsos que se aproximaban. La dureza de las facciones y la intensidad de la mirada de sus gigantescas esculturas, la angustia de los condenados arrastrados hacia el infierno, la fiereza sádica de los demonios o la firmeza de San Bartolomé mostrando el cuchillo con el que le arrancaron la piel e, incluso, el gesto inmisericorde de Cristo-Dios en el Juicio Final de la Capilla Sixtina marcan un precedente insoslayable. Acabado de pintar cuatro años antes del comienzo del Concilio, causó admiración en la Curia vaticana y sólo algunos cardenales mostraron sus críticas por el exceso de exhibición anatómica. No parece arriesgado deducir, por tanto, que encontraron en el descomunal mural las claves expresivas para contestar contundentemente a los iconoclastas.

⁷² Raúl Vega Mateos: “El Barroco, más que un movimiento”. Artículo publicado en Wikiestudiantes.org, el 22 de enero de 2014



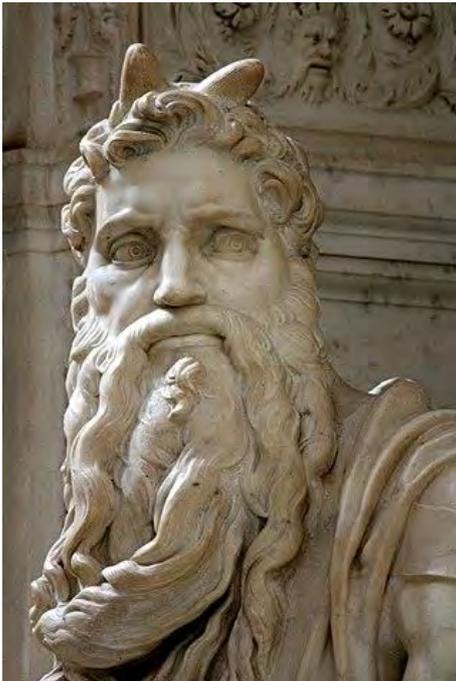
F,73. Judit y Holofernes, de Caravaggio, 1599, óleo, 144x195 cm. Galería Nacional de Arte Antiguo, Roma.



F,74. *La muerte de la Virgen*, de Caravaggio, 1606, óleo, 369x245 cm. Museo del Lovre, París.



F,75. *David con la cabeza de Goliath*, de Caravaggio, 1609, óleo, 125x101 cm. Galería Borghese.



F,76. *Moisés* (detalle), de Miguel Ángel, 1513-15, escultura de mármol, 235 cm.
San Pietro in Vincoli, Roma.

El sufrimiento extremo, el martirologio (avivado por el descubrimiento en aquellas fechas de nuevas catacumbas de los primeros cristianos en Roma) se convirtió en el gran argumentario de la Contrarreforma para excitar la conciencia de los creyentes en defensa de su fe. Y todos los grandes pintores barrocos, desde Rubens a Rembrandt, Velázquez o el Greco trataron el tema con maestría insuperable.

Pero personalizamos en Caravaggio la representación de este lenguaje tridentino porque en su corta vida artística tocó todo el repertorio religioso más truculento de una manera rotunda e influyó poderosamente en otros muchos, como los españoles Ribalta y Ribera. Con naturalismo de crudeza impresionante, potenciado por su inconfundible sello tenebrista, resaltando con luces y sombras fuertes los puntos más excitantes, representó una larga y sangrienta colección de estampas que incluía versiones varias de las decapitaciones de Holofernes, Goliat, San Juan Bautista o Medusa, el sacrificio de Isaac, las crucifixiones de San Pedro y San Andrés, los estigmas de San Francisco, el cuerpo esquelético de San Jerónimo, la muerte de la Virgen, la resurrección de Lázaro... Situaciones trágicas, expuestas con realismo y espectacularidad impresionantes, a las que la excepcional calidad pictórica las dota de verosimilitud y magia irresistible. Ningún espectador queda impasible.



F,77. *Martirio de San Bartolomé*, de Ribera, 1644, óleo, 202x153 cm. Museo Nacional de arte de Cataluña, Barcelona.



F,78. *Martirio del apóstol San Andrés*, de Rubens, 1639, óleo, 306x216 cm. Fundación Carlos de Amberes, Madrid.



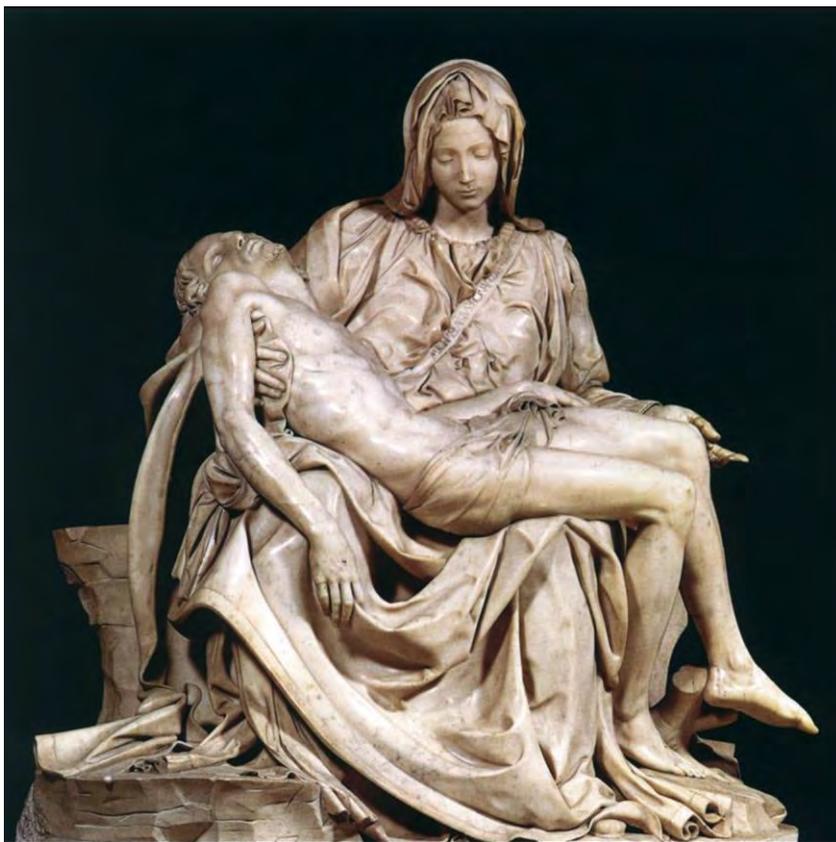
F,79. *Lapidación de San Esteban*, de Rembrandt, 1625, óleo sobre roble, 89x123 cm. MBA de Lyon, Francia.

F,80. *Martirio de San Mauricio*, de el Greco, 1580, óleo, 445x294 cm. Monasterio del Escorial.

Como muestra del diferente trato artístico que merecieron otros acontecimientos tan trágicos o más que las llamadas guerras políticas o de religión desarrolladas en el ámbito europeo, parece obligada la referencia a la barbarie de la conquista y colonización de los nuevos territorios descubiertos en esa época. Los genocidios perpetrados por las potencias europeas contra los indefensos nativos, la esclavización de los que sobrevivieron, el expolio de sus recursos naturales y el aniquilamiento de sus civilizaciones, culturas y creencias

constituyen una de las páginas más negras de la humanidad, que no tuvieron apenas reflejo en el arte occidental. Habría que esperar centenares de años para que, lograda la independencia, los grandes muralistas mejicanos Rivera, Siqueiro, Orozco y sus seguidores en otros países latinoamericanos o, más tarde, el ecuatoriano Guayasamin expresasen en sus obras toda la angustia y la rabia contenida de esos pueblos indígenas masacrados. Así se escribe y se pinta la historia.

VII. LA PASIÓN Y MUERTE DE CRISTO



F,81. *La Piedad*, de Miguel Ángel, 1498, escultura de mármol, 174x195 cm.
Basilica de San Pedro del Vaticano.

Y llegamos al punto culminante de la dramatización del dolor y su justificación eclesial: la pasión y muerte de Jesucristo. El modelo sublime que generó la mejor y más extensa iconografía de la historia. Antes de entrar en el aspecto específico de su indiscutible relevancia para el Arte, haremos unas consideraciones de tipo recordatorio.

El dolor, como todo, es relativo. Parecerá mayor o menor según con quien se compare. El dolor no acaba en el sufriente (que somos todos), necesitamos comunicarlo, dramatizarlo incluso, para buscar en los otros consuelo o soluciones compartidas. Este intercambio

convierte el daño en una experiencia cultural que marca unas pautas propias en cada comunidad. El cristianismo, al introducir el concepto de eternidad, de vida después de la muerte, estableció unos nuevos parámetros valorativos y reglas al respecto.

Según esta escala, el común de los mortales debería consolarse y aprender al comprobar que otros humanos privilegiados, los mártires, sufren males mucho mayores y tormentos añadidos por persistir en su fe y no se quejan. La visualización de las horribles torturas de estos personajes, la resignación y aparente placidez con la que las soportan, deben servir como ejemplo para los creyentes; pero no son los modelos definitivos, sino simples intermediarios entre ellos y el patrón supremo de la escala, que, necesariamente, tiene que ser sobrehumano, divino, incomparable. No hay dolor equiparable al del hijo de Dios hecho hombre para morir crucificado y redimir a la humanidad de sus pecados. La Pasión de Cristo, su dolor sublime, constituye el inicio de la Nueva Historia y no admite comparación alguna.

Pero ¿cómo se representa gráfica y artísticamente ese sufrimiento insuperable para que su mensaje llegue y cale en el imaginario de la gente sencilla? Esa es la cuestión. Hagamos un rápido repaso por la historia del arte para ver como los artistas trataron el tema a lo largo de los siglos.

Al principio, las referencias sobre la Pasión se basaban en signos abstractos y representaciones de gran simplicidad y simbolismo que servían de apoyo a los estremecedores sermones de los monjes. Pero, progresivamente, ganaron protagonismo hasta convertirse en el elemento más eficaz para mover a la piedad de los creyentes.

VII.0. El mayor argumento iconográfico

Estamos, seguramente, ante el mayor argumento iconográfico de la civilización occidental. Baste apuntar (en estos tiempos cibernéticos) que, si se introducen las palabras "*La Pasión de Cristo*" en el buscador de Google te informa de que ha encontrado decenas de millones de resultados en décimas de segundo. Ante tan abrumador volumen de documentación, no cabe otra opción que esquematizar al máximo para intentar resumirla en un pequeño número de páginas.

Empezaremos por delimitar temporal y espacialmente el motivo objeto de representación. Estrictamente, la Pasión comprende el periodo que va desde la última cena hasta la muerte de Jesucristo en la cruz y su entierro. En total día y medio, aunque

popularmente se alargue a una semana con el prólogo triunfante del Domingo de Ramos y el final feliz de la Resurrección.

En esas 36 horas se producen, según relatos de los evangelios canónicos, todos estos episodios: la traición de uno de sus discípulos (Judas Iscariote) y la negación de otro (San Pedro), la oración del huerto (aceptación trágica de su destino), su prendimiento (tras ser señalado con el "beso de Judas" y renunciar a que sus discípulos le defendieran), su periplo judicial entre Anás, Caifás, Pilatos y Herodes (el juicio de Cristo, con sus interrogatorios y enigmáticas respuestas), en el transcurso del cual se producen diversos episodios de burlas y torturas a cargo de los soldados (Cristo en la columna, coronación de espinas, los llamados *improperios*), la presentación a la multitud (Ecce Homo), la alternativa presentada a elección popular (salvar a Cristo o a Barrabás), su condena a muerte con el "lavado de manos" de Pilatos, el Vía Crucis (el camino, cargado con la cruz, atravesando Jerusalén hasta el monte Calvario -*Gólgota*-, con varias caídas y patéticos encuentros), el expolio (despojado de sus ropas), y la crucifixión entre dos ladrones (Dimas y Gesta).

Traición, juicios torturas, emoción, ignominias, lágrimas, sangre, muerte y, al final, gloria. Dudo de que alguien puede presentar un guion o libreto mejor, con tanta intensidad, ritmo dramático y tensión creciente; con las escenas, escenarios y personajes más adecuados a cada momento y situación. Diálogos, los justos. Un argumentario completo para el mundo de las artes visuales: pintura, escultura, teatro, cine..., y para la música. Miles de sugerencias plásticas en cada capítulo para que los artistas desarrollen su creatividad.



F,82. *Crucifijo*, de Cimabue, 390x433, Museo de Santa Croce, Florencia.

VII.1. La divina serenidad

Iniciamos el viaje para ver cómo esta gran tragedia redentora se plasmó en imágenes a lo largo del tiempo.

En el recorrido por los comienzos de cristianismo --tras ser reconocido por Teodosio en el año 361 como religión oficial del imperio-- y la Alta Edad Media, entre el siglo IV y el X, caminaremos de la mano de Elvira Guerra⁷³, licenciada en Historia del Arte, quien rastrea las pocas imágenes de la Pasión (incluye el Domingo de Ramos) durante ese periodo. Hasta entonces, por influencia del rechazo a la idolatría que profesaban los judíos, se optaba por representaciones de Jesús más crípticas: palomas picoteando uvas, peces, un pastor con

⁷³ Elvira Guerra: *La Pasión de Cristo a través de las imágenes (I). La Alta Edad Media*. Artículo publicado en su Blog en "El Palimpsesto del arte", el 1 de abril de 2013

ovejas... Estas simbologías aludían a Cristo y a la salvación (las uvas con las que se hace el vino eucarístico, Jesús como buen pastor que cuida al rebaño...).

Comprueba que la mayoría de las referencias se encuentran en lugares o soportes privados (no expuestas al público en general), como pueden ser tumbas, arquetas, piezas de marfil, tablas o manuscritos. Las primeras imágenes que recoge se refieren a la entrada en Jerusalén que aparece en el famoso Sarcófago de Julio Basso datado en el siglo IV y labrado en un solo bloque de mármol. Llama la atención el que Cristo aparezca como un joven imberbe, de melena corta, que respondía al modelo *“helenístico”*, y que posteriormente, por la influencia bizantina, cambió hacia un hombre barbado, de pelo largo, un prototipo *“siriaco”*, que se convirtió en predominante entre los artistas occidentales (con la excepción de Miguel Ángel en el mural del Juicio Final de la Capilla Sixtina). Después, muestra representaciones de la última cena, la oración en el huerto, el prendimiento o su presencia ante Pilatos; casi todas en tallas o bajorrelieves, apenas hay pinturas.

Pero cuando llegan los momentos dramáticos de la flagelación, la corona de espinas, el vía crucis o la crucifixión es prácticamente imposible encontrar imágenes. Lo que le llevara a la conclusión de que perduraba la tradición de no representar el tormento de Cristo por, según palabras de Federico Revilla que recoge Elvira Guerra (ibidem), *“el horror que semejante suplicio (la cruz) causaba en la mentalidad romana”*.

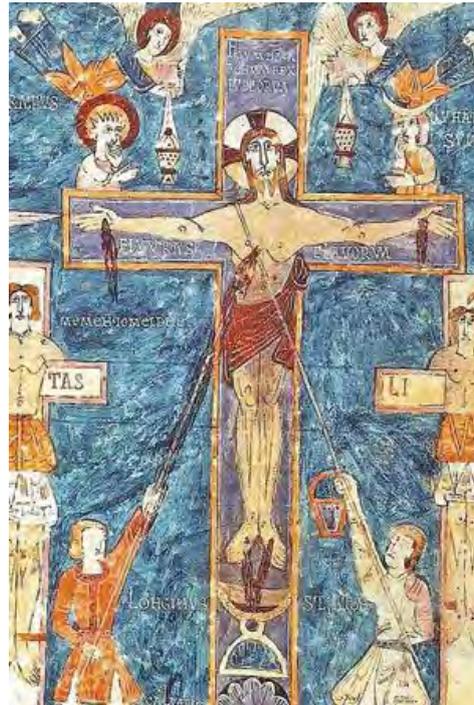
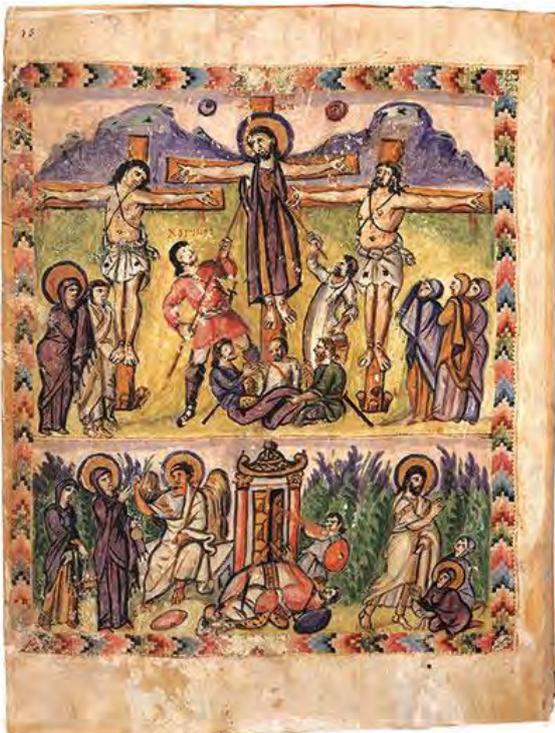
Curiosamente, la excepción a ese horror a mostrar explícitamente la violencia aparece en dos de las ilustraciones recogidas de manuscritos: una, de los Evangelios de Rabbula, una traducción siria realizada en el siglo VI; y la otra, de un comentario del Apocalipsis ilustrado en el monasterio de San Salvador de Tábara, en Zamora, en el siglo X y en el que aparece como miniaturista una monja llamada Ende. En la primera se escenifica con detalle, realismo sencillo y suave cromatismo el momento cumbre de la Pasión y se identifica a los personajes presentes: Jesús crucificado, los dos ladrones, el soldado que le lancea, el que da vinagre, la Virgen, San Juan, la tropa que se sortea sus pertenencias, las mujeres que lloran. Casi el cuadro completo de actores protagonistas y secundarios que interpretarán también las esplendorosas representaciones posteriores del Renacimiento y el Barroco.

En la segunda miniatura, que se conserva en el museo de Girona, sobre un fondo azul brillante sobresale por su tamaño y ubicación central la figura de Cristo crucificado, al que acompañan varios personajes de la anterior, pero faltan María, San Juan y las plañideras. Elvira Guerra aprecia en la pintura detalles islámicos, pues por entonces los musulmanes ocupaban buena parte de la península ibérica.



F,83. *Sarcófago de Julio Basso*, siglo IV, de mármol tallado, 234x142 cm.
Museo del tesoro di San Pietro, Roma.

En los dos siglos siguientes, durante el románico, representan preferentemente a Jesucristo como Dios, rey y juez, solemne y majestuoso, vestido con ricas túnicas e incluso corona. En las pocas imágenes de esta época de Cristo crucificado, sobre todo en tallas policromadas, aparece vestido y su cuerpo y su expresión se reduce a rasgos fundamentales, sin ninguna pretensión de realismo. Quieren dejar claro que el sufrimiento redentor del hijo de Dios está muy por encima del de los humanos; el dolor transfigura su rostro y lo llena de serenidad, mantiene la dignidad hasta en la muerte. El Museo de Arte de Cataluña conserva magníficos ejemplares de estos crucifijos.



F,84. *El Evangelio de Rabbula*, iluminado en Siria, s VI. Biblioteca Laurentiana, Florencia.

F,85. *Apocalipsis*, manuscrito ilustrado, en el siglo X, por la monja Ende en Tabara, Zamora. Museo de la Catedral de Gerona.

VII.2. Del realismo escénico al expresionismo

Todo cambió a consecuencia de la revolución pictórica prerrenacentista que asentaron Giotto, Cimabue, Duccio y otros maestros en el s. XIII. A partir de entonces, las escenas de la Pasión se representaron a escala natural y con un realismo asombroso para los espectadores de entonces. Los personajes cobraban vida, mostraban sus sentimientos como si estuviesen actuando en un escenario. Además, solían hacer varios cuadros o módulos sobre el mismo personaje o argumento, como si fuese una secuencia gráfica de gran fuerza narrativa. De los miles de frescos, polípticos, retablos y lienzos pintados desde entonces sobre la Pasión, tras la drástica selección anunciada, vamos a reproducir una serie representativa, poniendo el foco en las expresiones de máximo dolor individual o colectivo.

“EL ENTIERRO DE CRISTO”. (Giotto) - Elegimos este fresco de la capilla de la Arena porque, como a Gombrich (pág. 202), nos permite hacer comparaciones con las miniaturas de los manuscritos un poco anteriores a esa fecha que trataron el tema con delicadeza y equilibrio compositivo, pero falto de realismo. La diferencia fundamental es que Giotto,

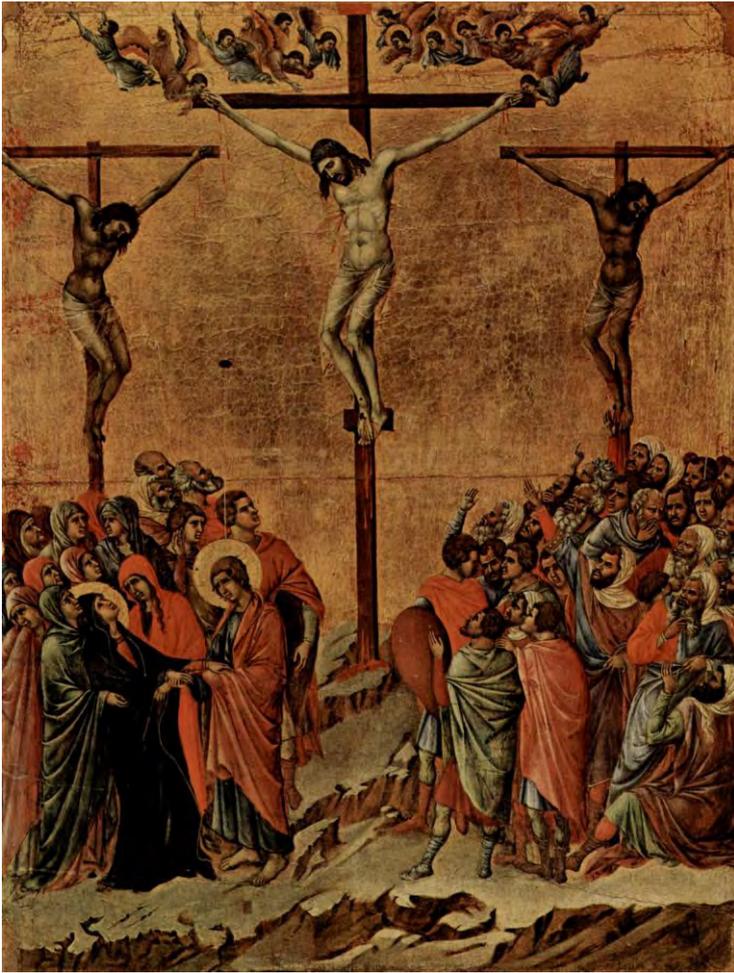
aunque idealizada, representa una escena real con personajes a tamaño natural y con diferenciación de planos que dan profundidad al escenario e invitan al espectador a integrarse, a compartir el dolor de la Virgen que abraza a su hijo muerto y



F, 86. Lamentación sobre el Cristo muerto, de Giotto, 1305, fresco, 200x185 cm.
Capilla Scrovegni, Padua.

sus acompañantes. Un sufrimiento que queda perfectamente reflejado en los rostros y los gestos de todos ellos, incluso en los de los ángeles que pueblan el firmamento. Se aprecia claramente el paso de la frontera del gótico avanzado a la nueva narrativa, de la que el genio italiano fue pionero. Cambio de estilo que se nota también en las caras y el drapeado de los vestidos, que rompen la rigidez impuesta por el estilo bizantino y recuerdan las formas clásicas grecorromanas.

“LA CRUCIFIXIÓN” (Duccio). - Una de las tablas centrales de la cara posterior de la Majestad, un retablo monumental de 497,7 x 467,8 centímetros, que en la parte anterior cuenta la vida de la Virgen, entronizada como reina del mundo, y en el reverso, en 26 paneles, la escenificación más extensa de la Pasión. Pintada por Duccio, discípulo de Giotto, viene a confirmar el rápido asentamiento de la nueva iconografía y forma de narrar iniciada por este último. Sobre un fondo dorado resalta la blanquecina figura de Cristo clavado en una gran cruz que divide verticalmente por la mitad el espacio del cuadro.

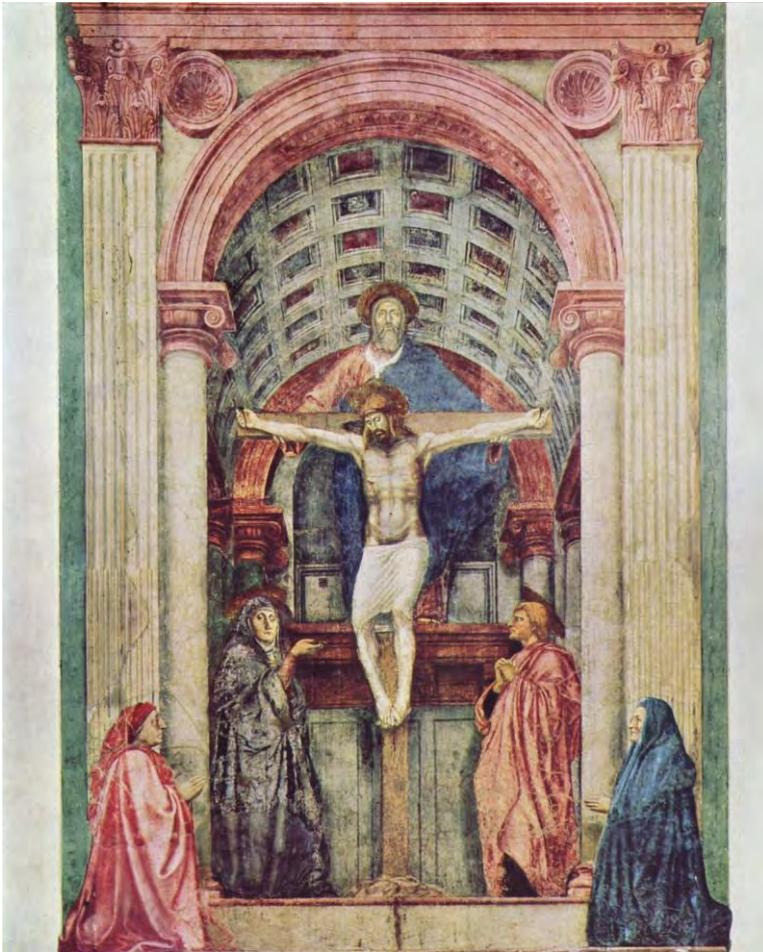


F,87. *Crucifixión*, de Duccio, 1308-11, tempera sobre madera, 100x76 cm. Museo dell'Opera del Duomo, Siena.

Un eje simétrico que marca drásticamente la composición y el dramatismo: a un lado, a su derecha, bajo el buen ladrón, María, San Juan y las mujeres y hombres que lloran su muerte y, a la izquierda, bajo el mal ladrón, una masa vociferante que le insulta. Buenos y malos. El silencio y los gritos. La serenidad sufriente y el odio gesticulante. En total, cerca de 50 personajes que muestran en sus semblantes sus sentimientos; unos, con la Virgen desmayándose, de pena y compasión; y los otros, de crueldad y burla. Una contraposición reforzada por el cromatismo.

“LA TRINIDAD” (Masaccio). - Uno de los primeros y más perfectos trampantojos pictóricos de la historia. Los cronistas de la época recogen la sorpresa y asombro de los florentinos al ver por primera vez este gigantesco mural; admiración que seguimos compartiendo quinientos años más tarde. Un siglo después de que Cimaue, Giotto, Duccio y

compañía iniciasen el camino de la representación de la tridimensionalidad en una superficie lisa, el proceso llega aquí a su culminación.



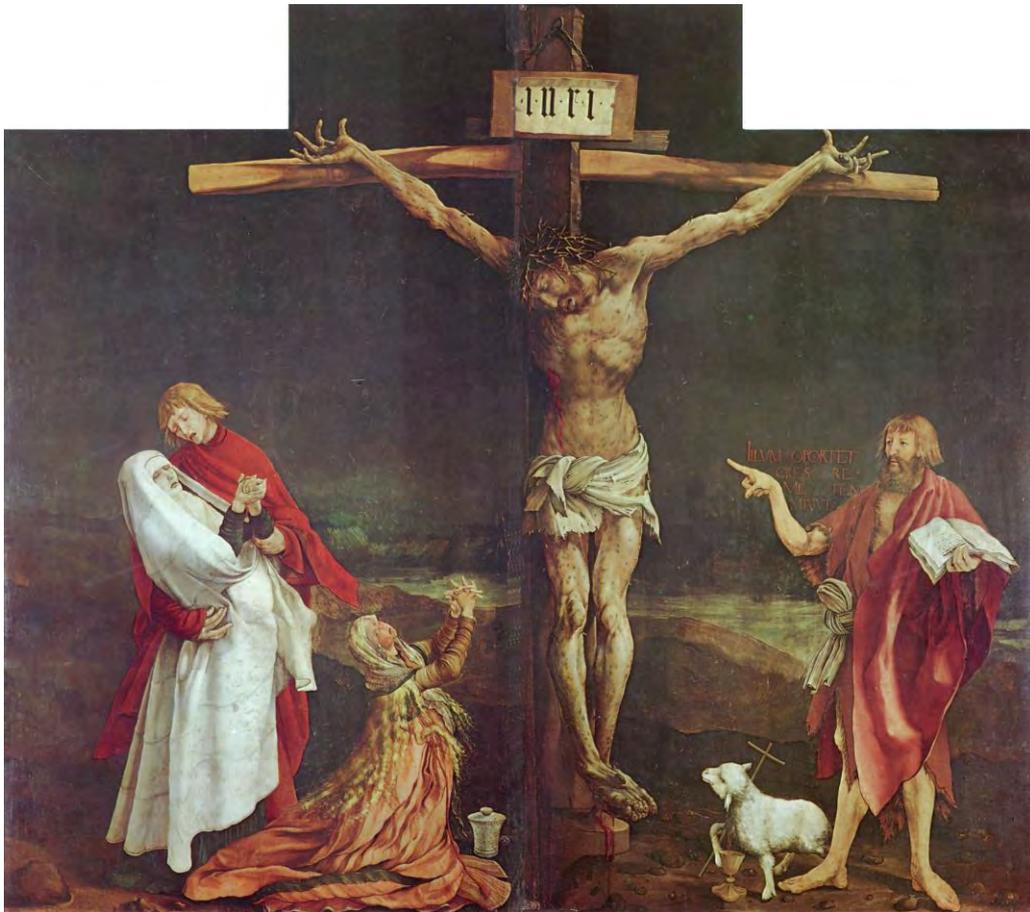
F,88. *La Trinidad*, de Masaccio, 1401, fresco, 680x475 cm. Iglesia de Santa María Novella, Florencia.

Ya no se trata de tanteos, de juegos de planos, luces, tamaños o paisajes simulados para dar sensación de profundidad; en esta capilla pintada se aplicaron con todas consecuencias las leyes matemáticas de perspectiva concretadas científicamente por Brunelleschi y el resultado es admirable, da la impresión de estar horadada en la pared.

En ese espacio arquitectónico mágico, Masaccio integra las seis figuras humanas y el espíritu santo en una composición triangular, en correspondencia simbólica con el título de la obra, con los personajes divinos en el eje central, con la Virgen y San Juan a los lados y el matrimonio donante en los vértices de la base. Las figuras y los elementos geométricos se alternan para marcar las distancias exactas entre ellos, sensación de profundidad que se potencia con la iluminación, que resalta la figura de Cristo, y los donantes, que quedan fuera de la estructura arquitectónica, en tanto que los que están dentro de la capilla aparecen en la penumbra. Le preocupa más la contundencia, corporeidad y posición de las figuras que la

expresividad de sus rostros o detalles de sus vestidos. María es la única que mueve la mano para mostrar a su hijo crucificado. La bóveda en arco es el elemento fundamental en la determinación del espacio. Entramos de lleno en el Renacimiento.

EL POLÍPTICO DE ISENHEIM (Grünewald). - Como vimos en páginas anteriores, el discurso de la Iglesia sobre el dolor se sustenta en la teoría de que ninguno es comparable al que sufrió Jesús. Sin embargo, ese máximo sufrimiento salvador no se reflejaba en la iconografía religiosa. En las imágenes de la Pasión, hasta en las representaciones más realistas, a partir del siglo XIV y aun en el Renacimiento, el cuerpo y el rostro de Cristo no mostraban en toda su crudeza los terribles efectos de las torturas y la larga agonía.



F,89. *Crucifixión*, de Grünewald, 1515, tabla central del políptico de Isenheim, temple y óleo, 269x307cm. Museo Untelinden, Colmar, Francia.



F,90-91 Crucifixión, de Grünewald, (detalles)

Se aceptaba cierta expresividad dramática, pero se consideraba que el hijo de Dios no podía aparecer como un guiñapo, como un ser superado por la angustia, el miedo o el terror provocados por los suplicios. Pese a los tormentos, la figura del Redentor (al igual que quienes imitaron su ejemplo, eremitas y mártires) debería mantener modélicamente la dignidad y mostrar serenidad, resignación y esperanza.

Por eso, sorprende este gigantesco retablo de nueve paneles en los que el pintor alemán presenta con expresionismo tremendista a un Jesucristo humano, que, como tal, retuerce los dedos de sus manos atravesadas por los clavos, derrumba su cabeza ensangrentada por la corona de espinas, con los ojos cerrados y la boca abierta, y deja caer su cuerpo sobre los pies destrozados.

Según Gombrich (2003), aunque estaba familiarizado con los descubrimientos y dominaba las técnicas del Renacimiento, para Grünewald *“el arte no consistía en la indagación de las leyes ocultas de la belleza, pues su única finalidad era la de todo el arte religioso del medievo: proporcionar un sermón gráfico... No hay ni rastros del concepto de belleza profesado por los artistas italianos en esta representación cruel y austera del Cristo crucificado. Al modo de un predicador en semana santa, Grünewald no prescindió de nada para familiarizar a los públicos con los horrores de esa escena de sufrimiento”*. (págs. 351, 352)

En función de esa finalidad, y para subrayar las palabras pintadas que salen de la boca de San Juan Bautista –*“Es preciso que él crezca y que yo disminuya”*—, rompe todas las

normas de proporcionalidad y minimiza las figuras de éste, la de la Virgen, María Magdalena y San Juan Evangelista. Algunos califican el cuadro como mística de la violencia. Potencia la línea de expresionismo marcado por los artistas de finales del gótico y principios del Renacimiento en la zona de influencia flamenca, mucho más duro y fantástico que el de los italianos, con nombres tan relevantes como Bruhegel, Cranach, El Bosco o Durero.

Con un espectacular salto en el tiempo, en las formas y el fondo, nos trasladamos (sobrevolando cientos de años) a mediados del siglo XX para comprobar que la Crucifixión se mantuvo como fuente de inspiración de la pintura, la escultura y la performance contemporáneos; aunque, como señala Sagrario Aznar Almazán⁷⁴, con un *“cierto carácter de comodín para muchos artistas del siglo actual, desde Picasso, Bacon o Saura, hasta Beuys o Manzoni. Todos ellos han subrayado la significación que identifica este tema con la condición sufriente intrínseca al ser humano, especialmente al artista...”*. (Págs.367-401). Sobre esta cuestión presentamos dos muestras significativas: Marc Chagall y Francis Bacon.

“LA CRUCIFIXIÓN BLANCA” (Chagall). - Un personaje tan exótico como Chagall -- individualista, poeta, soñador de mundos mágicos, judío ruso errante— encontró en la Crucifixión el fundamento para revitalizar su pintura y expresar el dramático clima de tensión que se vivía en Europa con el avance imparable del totalitarismo, que se manifestaba en esas fechas con la persecución de judíos y el apoyo de Alemania e Italia al régimen golpista de Franco en la contienda civil española, prolegómeno de la segunda Guerra Mundial. El ámbito cultural, muy en especial los pintores –con Picasso y su *“Guernica”* a la cabeza--, se comprometieron desde el primer momento en la lucha contra los ataques fascistas y protestaron con vehemencia por el cinismo político.

Siguiendo la estela picassiana, Chagall quiso hacer a su manera su propia declaración artística para mostrar su consternación y desilusión por la política. Y, tras algunos intentos poco afortunados, como afirman Ingo F. Walther y Rainer Metzger⁷⁵, *“encuentra en la figura de Cristo crucificado, en la Pasión del Profeta de los Judíos, en Dios muerto como ser humano, una clave de validez universal para describir las desgracias de su propio tiempo”*. (Pág. 62). Con su peculiar estilo de incorporar planos narrativos diversos, sustituye el habitual

⁷⁴ Sagrario Almazán: *Agresores y víctimas: el sacrificio del artista*, ensayo, (“Espacio, tiempo y forma”, serie VII, Historia del arte, t,10, 1997, Págs 367-401)

⁷⁵ Ingo F. Walther y Rainer Metzger (1996): *Marc Chagall. La pintura como poesía*. Evergreen. Benedki Taschen, Bonn.

coro doliente de las representaciones clásicas, por un conjunto de escenas de drama y confusión que rodean al monumental crucifijo blanquecino, que se alza en el centro de la composición iluminado por una poderosa luz resplandeciente.



F.92. *Crucifixión blanca*, de Chagall, 1938, óleo sobre tela, 155x145 cm.
Instituto de Arte de Chicago.

Se ven hordas revolucionarias con banderas rojas que asaltan e incendian una aldea y una barcaza con fugitivos que piden ayuda desesperadamente y un soldado nazi que profana y quema una sinagoga y, en primer plano, personas desoladas que no saben hacia donde huir, y el judío errante que sigue su camino ante una Tora en llamas y un candelabro con las velas encendidas. Y en el aire un grupo de testigos del Antiguo Testamento se lamentan. La figura de Jesús no presenta huellas de sufrimiento y se transforma en imagen portadora de esperanza ante el cúmulo de experiencias traumáticas del momento.

Según los autores que acabamos de citar, *“con la integración de escenarios contemporáneos el cuadro gana la atemporal profundidad de los iconos”*. La sensibilidad del pintor ante los horrores que se avecinaban se potenció justificadamente hasta el pánico, porque él mismo, como judío (incluso fue detenido en Marsella), podría convertirse en víctima de los campos de exterminio si no escapaba de Francia. Se trasladó a Nueva York.

“TRES ESTUDIOS DE FIGURAS JUNTO A UNA CRUCIFIXIÓN”. (Bacon). - Ese trasfondo religioso que resurge en la obra de Chagall en aquellas trágicas circunstancias no se produce en el caso del ateo declarado Francis Bacon, que también toma la Crucifixión como argumento significativo esencial para exponer la angustia y desesperación del hombre moderno, a escala individual y colectiva. Plásticamente no exhibe ningún elemento que recuerde al espectador cualquier representación realista de la Pasión, es una pintura alusiva.

Pero utiliza el término crucifixión obsesivamente en el título de varias de sus obras, como mejor referente definitorio de lo que brutalmente quiere expresar. En otras series, para variar, se apoya conceptualmente en las tragedias mitológicas, en la tauromaquia, en la lucha libre o la sexualidad agresiva, temáticas siempre de violencia extrema. No extraña su reiterada alusión a la muerte de Cristo, porque la obra en la que apeló a ella por primera vez, *“Tres estudios de figuras junto a una Crucifixión”*, pintada en 1944, antes del final de la Segunda Guerra, supuso su consagración como artista a escala universal.



F,93, Tres estudios de figuras junto a una crucifixión, de Bacon, 1944, óleo sobre lienzo, 94x74 cm.
Tate Britain, Londres

Con los tres monstruos surrealistas que exhiben su inquietante fiereza sobre un fondo rojizo reflejó todo el horror de un Europa ensangrentada, deprimida y con negras expectativas de futuro. A lo largo de los años realizó espectaculares variantes sobre esta obsesión, siendo probablemente la más conocida por el público la de 1962, la titulada “*Tres estudios para una Crucifixión*”. Un tríptico que en los paneles laterales muestra unas estancias que parecen salas de despiece de un matadero de animales (a los que no sabemos si les alcanza la redención, pero sí que sufren y mueren) y, en la parte central, una persona deformada, ensangrentada, acurrucada sobre un camastro. Son elementos recurrentes de un lenguaje artístico personal, inconfundible, de fuerza increíble. Una de las maneras más peculiar y profunda de representar el dolor en el siglo XX.

VII.3. La fría soledad de la muerte

Retrocedemos ahora en el tiempo para, empezando por Mantegna, mostrar una serie de cuadros o tallas en madera policromada en las que se presenta a Jesucristo solo, muerto o en la cruz, sin el habitual coro de figurantes.



F,94. *Lamentación sobre Cristo muerto*, de Mantegna, 1475-78, témpera sobre lienzo, 68x81 cm. Pinacoteca de Brera, Milán.

ANDREA MANTEGNA. - Podría ser una buena foto de un cadáver cualquiera en una morgue cualquiera en cualquier hospital del mundo. Pero esta imagen tan impresionante se

pintó hace más de quinientos años y debió escandalizar a quienes la vieron por primera vez. Nunca nadie hasta entonces había presentado a Cristo muerto de una manera tan diferente a lo habitual, tumbado sobre una fría losa y cubierto con una sábana, con los pies llagados en primer plano y la cabeza ligeramente inclinada (y agrandada) en el punto de fuga. En plena fiebre de la aplicación de la perspectiva, que alcanzaba la perfección con maestros de la categoría de Brunelleschi, Massacio o Piero de la Francesca, cuando el sistema parecía perfectamente definido y reglamentado, llega Mantegna y revoluciona el método de dibujo en escorzo con sólo bajar el punto de vista.

Todo lo que tiene de inquietante tal novedad lo compensa con el equilibrio cromático y formal de la figura yacente, perfecta de proporciones y rigurosamente acorde con los modelos clásicos grecorromanos. La sucesión de planos no articulados, para conseguir el efecto de profundidad, es también magistral. La sensación de rigidez mortal, de fría soledad (las caras de las mujeres quizás sobran) produce escalofríos. Influyó poderosamente en la pintura italiana de comienzos del siglo XVI.



F,95. *Cristo yacente*, de Gregorio Fernández, 1627, talla policromada 190x73 cm. Museo de Valladolid

GREGORIO FERNÁNDEZ. - Mantegna, seguramente, inspiró también la obra de los grandes escultores españoles del barroco, que reprodujeron con especial patetismo la imagen aislada de Cristo muerto. Entre ellos destacada Gregorio Hernández, pieza clave, junto con Alonso Berruguete, de la escuela de Valladolid, cuya serie de Cristos yacentes sobresale por su excepcional realismo, que conmovió y siguen emocionando a los fieles católicos, que los pasean procesionalmente en Semana Santa con gran devoción por las

calles de varias ciudades castellanas (lo mismo podría decirse de otras grandes escuelas de imaginería española, como la andaluza).

Lo incluimos aquí porque, para lograr ese impresionante verismo, la pintura juega un papel tan determinante como la indudable calidad escultórica. La expresión de los ojos y boca, la sangre reseca de las heridas, el tono cadavérico de la piel o los matices de la barba y la melena, difícilmente se lograrían sin el magistral cromatismo. A diferencia del equilibrio formal, clásico, del pintor italiano, en la imaginería española el cadáver de Jesús se muestra contorsionado (estamos en el barroco), como si todavía sufriese.



F,96. *Cristo*, de Velázquez, 1632, óleo sobre lienzo, 250x170 cm. Museo del Prado

VELÁZQUEZ. - Blanco sobre negro, luz frente a las tinieblas, el bien y el mal. En contra de la tendencia de sus contemporáneos barrocos, Velázquez nos presenta un crucificado que irradia serenidad y esperanza. Alejado de toda truculencia, nos muestra su blanquecino cuerpo, perfectamente modelado por una iluminación mágica, que resalta sobre un neutro

fondo oscuro y que invita a pensar más en la vida que en la muerte, más en la alegría de la redención que en la tragedia. Sin nada ni nadie que distraiga la atención, el espectador pasea su mirada de abajo a arriba y queda como hipnotizado por la magia de esa cabeza aureolada y esa melena que tapa la mitad del rostro. El pintor retrocede en el tiempo para recuperar la imagen de un Cristo al que el tormento y la muerte no derrota físicamente ni le desfigura el semblante; pero lo hace con una sutileza no conocida hasta entonces. Nunca media cara logró tal capacidad de sugerencia, de elevación espiritual, de conmover y emocionar a creyentes e incrédulos sin necesidad de recurrir a efectismos fáciles.

A diferencia de Grünewald, escribe Rafael Narbona⁷⁶, *“recrea la crucifixión con serenidad, sin convulsiones ni muecas. La Cruz aparece no como un horrible método de ejecución, sino como una promesa de eternidad, que se manifiesta en un Jesús apolíneo y un madero de inverosímil perfección geométrica”*.

No extraña que haya sido objeto de reflexión y análisis de filósofos, poetas, teólogos y artistas. Unamuno, tan solemne como siempre, fascinado por esta figura, sentenció que *“no hay más que un modo noble de vivir y es el ansia de sobrevivir, y a esta ansia le dio asiento y fin el Cristo”*. Amén. Iconográficamente, Velázquez sigue el modelo vigente entonces en España de cuatro clavos y un apoyo debajo de los pies, lo que permite mantener mejor el equilibrio anatómico.

DALÍ. - Conocida su propensión nada delirante por el discurso místico y metafísico, que plasmaba pictóricamente con su peculiar estilo surrealista, el tema de la crucifixión y su misterio tenía que fascinar forzosamente a Dalí, que lo interpretó en varios cuadros. En el que presentamos, seguramente el más conocido, el genio de Cadaqués afirma que se inspiró en unos dibujos de San Juan de la Cruz, pero el resultado final no puede disimular la determinante influencia de Velázquez.

⁷⁶ Rafael Narbona: *El Cristo de Velázquez*, artículo en su blog en la revista “El Cultural”, del diario “El Mundo”, 22 de abril de 2016



F,97. *Cristo de San Juan de la Cruz*, de Dalí, 1951, óleo sobre lienzo, 205x116 cm.
Museo Kelvingrova, Glasgow.



F,98. *Cristo crucificado*, de San Juan de la Cruz, 1572, dibujo, miniatura ovalada.
Monasterio de la Encarnación, Ávila.

Desde una perspectiva elevada, nos muestra los musculosos brazos y espalda de un Cristo de pelo corto, clavado en una cruz geoméricamente perfecta cuya base se pierde en una masa de nubes a través de las cuales aparece un paisaje de Cadaqués y varios personajes. Los dos tercios superiores del cuadro son similares en cuanto a composición con el velazqueño, con parecido contraste entre la oscuridad del fondo y la luminosidad de la figura; pero la sensación de serenidad y soledad del lienzo del sevillano se pierde con el añadido surrealista del catalán. La espectacularidad efectista le resta profundidad espiritual.

SAURA. - En los amasijos de trazos gestuales, casi monocromos, con los que Saura quiere protestar a gritos contra la injusticia y la violencia bélica e ideológica que abrumba a la sociedad de su tiempo, se intuye siempre, dentro del informalismo general, la presencia de un ser torturado, que a veces exhibe unos ojos horrorizados. Y en este cuadro, además de por el título de "*Crucifixión*", esa referencia figurativa se explícita al prolongar por los lados la masa central de garabatos frenéticos con dos brazos extendidos perfectamente identificables que, automáticamente, nos trae a la mente la imagen de la Pasión; y, más en concreto, el Cristo de Velázquez, obra de la que confiesa que le impresionó siempre estética y emocionalmente. Como tampoco oculta la influencia de Goya y Picasso.



F,99. *Crucifixión*, de Saura, 1959, óleo sobre lienzo, 130x162 cm. Museo Guggenheim Bilbao

A sus extraordinarias dotes artísticas, Saura sumaba la virtud de escribir muy bien, de saber exponer sus reflexiones y pensamientos con claridad. Por lo que, nadie mejor que él para explicar las razones, no religiosas, de su fijación con este tema y otros, que resume así: *“lo fundamental es pintar con ojos nuevos las mismas obsesiones”*.

VII.4. El descendimiento

El descendimiento del cadáver de Cristo desde lo alto de la cruz hasta el suelo, donde esperan la Virgen y sus acompañantes, cautivó por su patetismo a los pintores de todas las épocas; pero la desoladora escena no fue representada con verdadero realismo dramático hasta el final del gótico y comienzos del Renacimiento, cuando los soportes y las técnicas permiten superar el esquematismo medieval y mostrar las emociones de los protagonistas. Los artistas barrocos, especialmente, descubrieron en este pasaje de la Pasión --con tantos protagonistas en acción y con objetos tan agradecidos plásticamente como la escalera, la cruz o la sábana-- unas posibilidades estéticas y teatrales muy acordes con su innovador estilo. Mostramos tres de las interpretaciones pictóricas más espectaculares.



F,100. *Descendimiento de la cruz*, de van der Weyden, 1435-40, óleo sobre tabla, 220x262. Museo del Prado.

ROGIER VAN DER WEYDEN. - Uno de los ejemplos más interesantes de la pintura flamenca gótico-renacentista por su composición, colorido y la originalidad de su formato irregular, prolongado en el centro hacia arriba para que se vea completa la cruz. Los diez personajes que aparecen en el lienzo parecen interpretar un paso de danza perfectamente ensayado, coreografiado por un maestro del color, de la expresividad y la escenografía. A mí, personalmente, me maravilla la disposición del cuerpo de Cristo muerto y de la Virgen desfallecida, que conforman dos líneas sinuosas de un paralelismo geométrico casi perfecto; con lo que traduce y simboliza magistralmente el mensaje del discurso de la Iglesia para potenciar la figura de María y equiparar su sufrimiento con el de su hijo crucificado. El dolor de la muerte y el del duelo elevados al máximo grado de una forma bellísima. El juego cromático de colores fríos y cálidos y el claroscuro sabiamente equilibrados y distribuidos y la remarcada anatomía de los personajes, casi escultórica, completan esta obra extraordinaria. Para reforzar la sensación de profundidad del conjunto recurre a una especie de trampantojo, con un fondo arquitectónico con tracerías góticas en los ángulos superiores. Teatralidad y dramatismo armonioso y controlado



F,101. *Descendimiento de Cristo*, Rubens, 1612, óleo sobre tabla, 420x310 cm.
Catedral de Amberes, Bélgica.

RUBENS. - Entramos en el barroco con todas sus consecuencias: movimiento, contorsiones, dramatismo colorido y teatralidad llevados al límite, con excepcional brillantez pictórica en este caso. El cuerpo desnudo de Cristo recién muerto ocupa el centro geométrico del cuadro y atrae la atención del espectador; protagonismo escénico resaltado por la potente iluminación cenital que se refleja en la blanca sábana con la que se ayudan en el descendimiento. El conjunto de los cinco hombres que bajan el cadáver y las tres mujeres que esperan en el suelo conforman una diagonal perfecta que va del ángulo superior izquierdo al inferior derecho, con el contrapunto vertical de la parte alta de la cruz y la escalera de madera. La Virgen se sobrepone al sufrimiento y hace ademán de querer ayudar en la tarea de bajar a su Hijo con la máxima delicadeza. En la marcada musculatura de las figuras masculinas y su volumetría excesiva se aprecia la influencia de los grandes murales de Miguel Ángel y de esculturas helenísticas como la de Laocoonte. Una abigarrada combinación de formas y líneas en movimiento que junto con el potente cromatismo de los vestidos consigue crear una atmosfera de tensión contenida de patético realismo.



F,102. *Descendimiento de la cruz*, de Rembrandt, 1633, óleo sobre tabla, 89x65 cm.
Pinacoteca de Munich, Alemania

REMBRANDT. - Veinte años después, otro de los grandes genios del Barroco y de la pintura de todos los tiempos retoma el tema del descendimiento en esta tabla de pequeño formato, pero de intensidad excepcional. La iconografía principal está claramente inspirada en la obra de Rubens, pero con unos matices diferenciales importantes. El cuerpo sin vida de Jesucristo, más descoyuntado y derrotado, y su blanco sudario ocupan el espacio preferente en la parte central del eje vertical de una composición en este caso triangular. Toda la luz se concentra en ese punto y da la sensación de que emana de allí. Para que el contraste sea mayor, Rembrandt recupera la mejor técnica tenebrista de Caravaggio y oscurece el fondo y al resto de personajes. El efecto es espectacular, deslumbrador, impresionante

I.5. La Flagelación

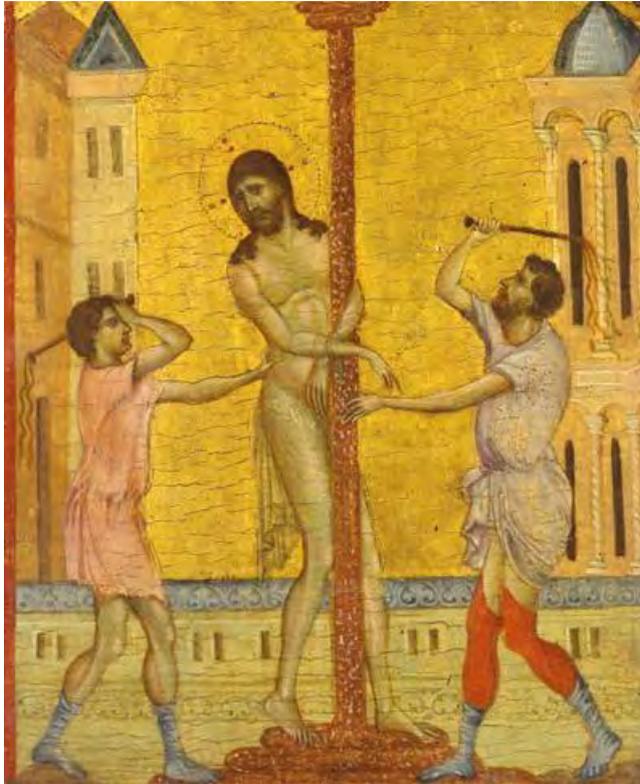


F,103. *La flagelación de Cristo*, de Caravaggio, 1607, óleo sobre lienzo, 286x213.
Museo de Capodimonte, Nápoles

La Flagelación es otro de los episodios que cautivó a los artistas, tanto pintores como escultores. Algunos estudiosos se sorprenden por el hecho de que una escena que apenas merece una lacónica frase o un pequeño párrafo en los evangelios produjese una imaginería tan rica y prodigiosa. Jesús Cortés Soler⁷⁷ --secretario de la R. P. A. I. y P. Cofradía del Señor Atado a la Columna y de Nuestra Señora de la Fraternidad en el Mayor Dolor.(Zaragoza)— llega a la conclusión de que *“en este tema, como en la mayoría de los aspectos de la Pasión de Cristo han sido los artistas, junto con alguna pauta concreta emanada del Concilio de Trento, los encargados de ir perfilando paulatinamente una iconografía que ha ido*

⁷⁷ Jesús Cortés Soler: *La flagelación en el arte*, ponencia. Publicada por “Libros populares gratis”. <https://docplayer.es>

evolucionando en un sentido cada vez más realista y que ha presentado un aumento de la ferocidad y salvajismo de los verdugos”. (Pág. 20)



F, 104. *La flagelación de Cristo*, Cimabue, 1280, temple sobre tabla, 25x20cm. Colección Frick, Nueva York

Cortés (ibidem, Pág. 17 y ss.) informa de que el suplicio de la flagelación estaba regulado en el pueblo judío por el “*Deuteronomio*”, que limitaba el número de golpes, con verga o látigo, a cuarenta. Los fariseos, para no pasarse, lo dividían en tres tandas de trece, una en el tórax y las otras en los costados de la espalda. Si el látigo era de tres cuerdas la cantidad de zurriagazos se reducía a trece. Pura matemática. La ley romana permitía azotar sin contabilidad, con la única condición de que el reo no muriese antes de ser crucificado. Parece lógico que a Jesús, como ciudadano judío, se le aplicase la legislación mosaica; pero la literatura religiosa medieval consideró que 40 vergazos eran insuficientes para impresionar a los fieles, por lo se inventaron que hubo un soborno para que le atizasen golpes a manta.

Todo quedó aclarado (ibidem, 21) en uno de los ocho tomos de las “*Revelaciones de Santa Brígida*”, la visionaria sueca (1303-1373) que con precisión estadística calculó que habría recibido cinco mil cuatrocientos setenta y cinco. Y, puestos a exagerar, el ampuloso orador Antonio Quiroga y Losada elevó a dieciocho mil doscientos los azotes. Ciertamente,

con referencias tan desbordantes, los artistas no necesitaron demasiado desgaste de imaginación para explicitar esa progresiva ferocidad y sadismo en sus obras.



F, 105. *Flagelación de Santa Engracia*, Bartolomé Bermejo, 1474, óleo sobre tabla, 92x52 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao

Los componentes fundamentales para la representación plástica son los siguientes:

La **víctima**, Cristo, al que se representa maltrecho, maniatado, de pie y, hasta el siglo XII, cubierto con una larga túnica que se cambia posteriormente por un simple trozo de tela en torno a la cintura, para que se vean bien la sangre y las heridas.

La **columna** a la que se amarra al reo; que hasta la edad media era alta y fina y que en el Barroco se reemplazó por una más baja y gruesa con una argolla en la base, lo que permitía acceder a las zonas más sensibles del cuerpo sin obstáculos. Y multiplicaba las opciones plásticas de dramatización, ya que el condenado, por falta de apoyos, se derrumba, se retuerce y muestra su sufrimiento de manera más impresionante. Además, al caerse, abre el plano y se aprecia mejor la expresión de crueldad de los torturadores.

Los **verdugos**, seleccionados por su capacidad de ensañamiento, no aparecían en las primeras representaciones y entran en la escena pictórica por influencia del teatro religioso

medieval que se escenificaba en iglesias y catedrales. Estos personajes, cuyo número variaba de uno a tres, tienen aspecto caricaturesco y brutal. Dan mucho juego estético.



F, 106. *Flagelación*, Pedro Berruguete, 1499, tabla. Altar mayor de la catedral de Ávila.

Y, finalmente, los **espectadores**, cuya presencia no se menciona en los Evangelios, pero que ayudan mucho a la hora de recrear situaciones patéticas y aumentar la complejidad de la secuencia. Además, esa carencia documental deja en manos del artista incorporar al personaje que mejor le convenga; unas veces puede ser la Virgen, otras Pilatos, o soldados o San Pedro o Judas, bien sean separados o unidos a voluntad.

Sobre estos cuatro puntales se montó la extraordinaria urdimbre teatral que sirvió de base para que, durante siglos, los mejores pintores occidentales convirtiesen el drama de la flagelación en un cúmulo de imágenes sorprendentes y convincentes (como en otras ocasiones, reiteramos que el tema se desarrolló antes y de forma también muy brillante en

la escultura, en los capiteles y portadas de las iglesias y monasterios y, posteriormente, en los pasos procesionales de Semana Santa). El proceso de desarrollo iconográfico es similar al del resto de pasajes de la Pasión.



F,107. *La Flagelación*, Marcelo Venusti, 1560, óleo, 50x39 cm. Galería Borghese, Roma.

Además de avivar de forma tan inusitada la creatividad artística, el suceso de los latigazos contagió a miles de descerebrados que, bajo el pretexto de imitar a Cristo en sus sufrimientos, recorrieron media Europa fustigándose públicamente como posesos a cambio

de comida. Constituían el denominado movimiento laico de flagelantes, que comenzó en Perugia en 1260 y tomó un inesperado auge masivo en 1349 y 1399, debido al miedo suscitado por la peste negra. Algunos cronistas afirman que durante la Navidad de 1349 en Flandes había más de ocho mil miembros. Lo que en principio era una práctica privada en algunos monasterios (llamada “*disciplina*”), se transformó, según Jesús Cortés Soler (Ibidem,pág. 22), en “*una verdadera epidemia mental de fanatismo y exaltación místico-ascética*”, que en un principio contó con la bendición de la Iglesia, que les permitió organizarse en cofradías, pero acabó condenándola cuando se descontroló absolutamente.

Estas de formas enfermizas de exhibición del dolor en el arte y en vivo, tanto de mártires felices como de disciplinantes alucinados, ascetas extremos y místicos delirantes tienen -- independientemente de su evidente intención manipuladora, de alienar al personal con menor capacidad de reacción-- unas connotaciones eróticas de carácter sadomasoquista. Aunque hasta finales del siglo XIX no se hablaba de la perversión sexual como una patología (respecto a la llamada sexualidad normal) que era preciso analizar desde el punto de vista médico, jurídico, psicológico y psiquiátrico, y términos como masoquismo, sadismo, fetichismo, algofilia, ..., no eran de uso corriente, desde mucho tiempo antes se sabía de la conexión entre el placer y la violencia.

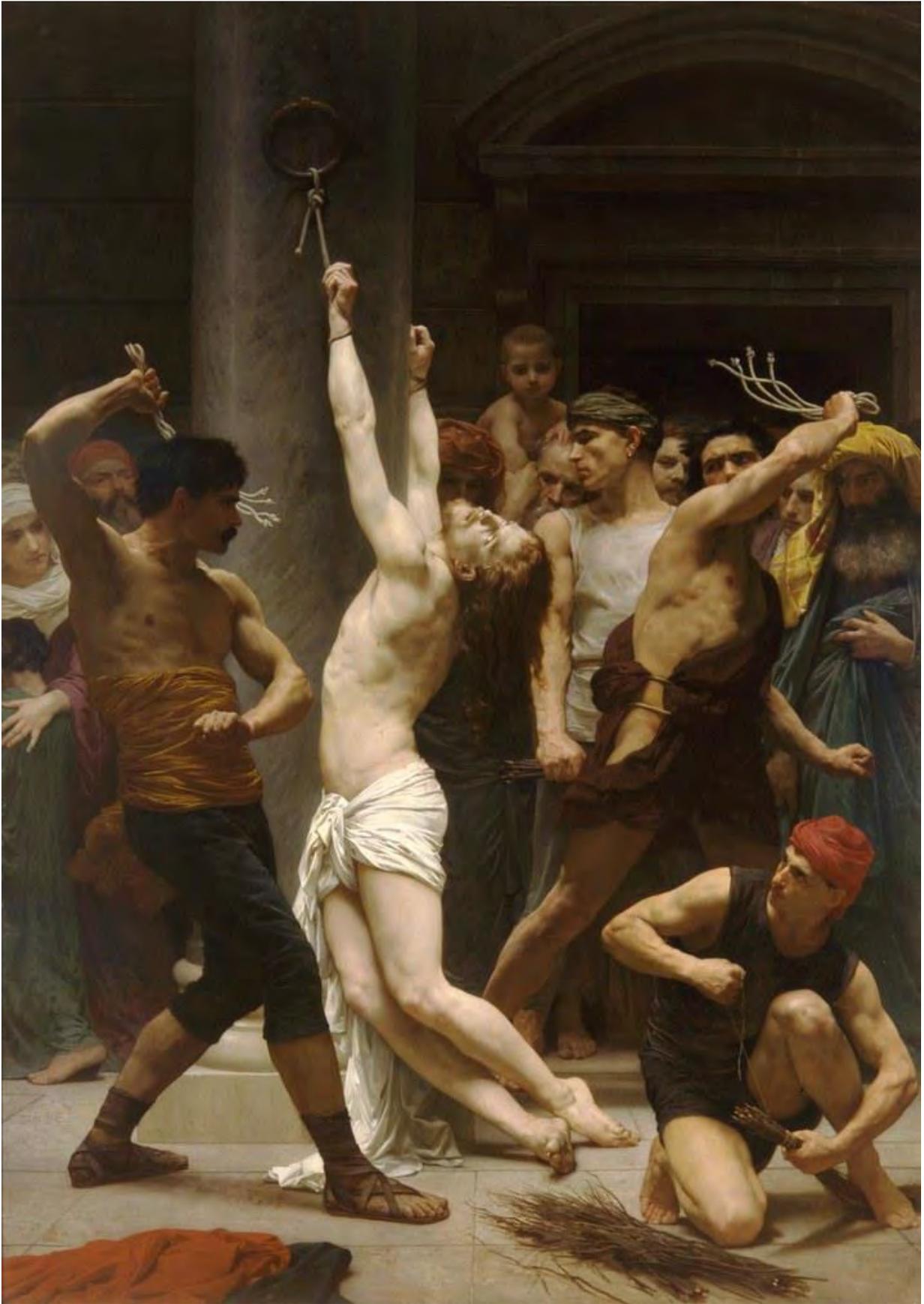


F,108. *La flagelación de Cristo*, Piero della Francesca, 1444, óleo y temple sobre tabla, 59x82 cm.
Palacio Urbino.

En su documentado estudio sobre el tema, Javier Moscoso (2011. Págs. 215 a 230) constata que desde trescientos años antes la medicina disponía de un repertorio histórico relacionado con el disfrute sensorial de prácticas lesivas. *“La relación entre el dolor y el conocimiento, el dolor y la salvación, y el dolor y la verdad, constituían tres de las formas de utilización del sufrimiento físico como signo y como medio”*



F, 109. *La flagelación de Cristo*, Pier Francesco Mazzuchelli, 1615, Óleo, 167x116cm. Museo del Prado



F,110. *La flagelación de Cristo*; William- Adolphe Bouguereau, 1880, óleo sobre lienzo, 390x210 cm. Catedral de la Rochelle, Francia.

Del amplio análisis de dicha conexión placer-violencia, entresacamos algunas referencias explícitas de la relación con el arte religioso y con el cristianismo. Recoge, por ejemplo, que el autor anónimo de la *“Historia de la flagelación”*, consideraba que muchos confesores utilizaban el acto de la flagelación para gratificar su promiscuidad. Havelock Ellis descubrió que la popularidad de la flagelación dependía de factores psicológicos y que le espectáculo del sufrimiento aparecía como un estimulante de la emoción sexual incluso sin necesidad de que el látigo entrase en contacto con la carne.



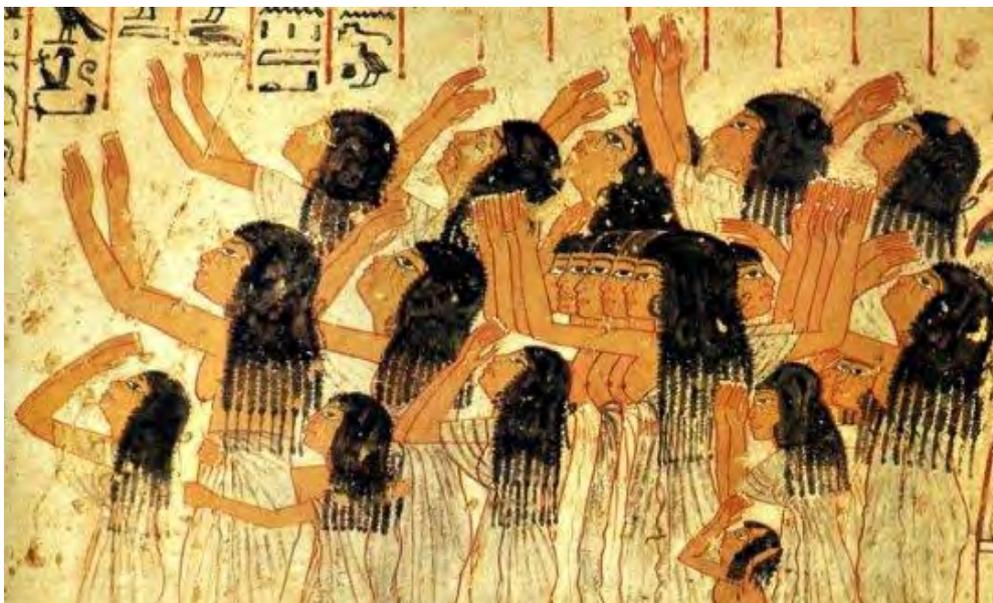
F,111. *Éxtasis de Santa Teresa* (detalle), de Bernini, mármol, 315 cm.
Iglesia de Santa María de la Victoria, Roma.

Este cambio de perspectiva tenía su importancia, no sólo por la abundancia de escenas relacionadas con la flagelación en la literatura erótica, en la vida de los santos o en las representaciones pictóricas --empezando por la flagelación de Cristo--, sino porque quienes

sentían los golpes y quienes los presenciaban se repartían por igual sus supuestos beneficios emocionales.

Respecto a las connotaciones sexuales de las mortificaciones de los místicos, el referente más destacado es el de Santa Teresa de Jesús, conocida y apreciada en todo el mundo por la calidad y elevación espiritual de sus escritos y por la extraordinaria escultura realizada por Bernini, que plasma en mármol blanco el momento culminante del éxtasis, que para el filósofo Lacan es la representación de un orgasmo. Pasamos ahora a hablar de otros dolores menos excitantes y más angustiosos, el sufrimiento por la muerte de los seres queridos.

VII. EL DUELO Y LOS RITUALES FUNERARIOS



F,112. *Plañideras* (detalle) pintura mural en la tumba de Ramoses. Egipto.

En un breve artículo periodístico, el teólogo José María Castillo⁷⁸ sostiene que la práctica de la religión comenzó hace cien mil años, cuando el homo sapiens apareció en la tierra y que, *“en sus más remotos orígenes, no era la búsqueda de Dios. La religión empezó siendo la mera práctica de rituales, esquemas de comportamiento desligados de su función pragmática (J. Huxley, K. Lorenz), que se practicaban para sosegar el espíritu, aliviar*

⁷⁸ José María Castillo: *Los que anhelan que Francisco se vaya*, artículo en “Deia”, 10 de noviembre de 2018

preocupaciones y sufrimientos, remediar inquietudes en aquellos incipientes seres humanos tan desamparados”.

Los más inteligentes de las sociedades primitivas se percataron pronto de que esos rituales, la mayoría de carácter funerario, potenciados después con la introducción de las divinidades, ofrecían una orientación que transformaba el enfrentamiento recíproco en colaboración. Y en base a ese descubrimiento organizaron socialmente a las comunidades. Esas muestras de dolor por la desaparición de los congéneres más próximos se consideran el antecedente del fenómeno religioso, su expresión primigenia. Todas las grandes civilizaciones, sin excepción, establecieron solemnes liturgias de despedida a los muertos, con ceremonias y monumentos funerarios espectaculares cuando el fallecido era un personaje relevante, como faraones, reyes y Papas. Cien mil años después, en plena era de la globalización, el afrontar el misterio de la muerte, el soportar la ausencia definitiva de los seres queridos, sigue considerándose como una de las experiencias más duras de la existencia y se mantienen ciertos rituales y protocolos de duelo.

En su exhaustivo trabajo sobre la muerte y los ritos funerarios en el País Vasco, Iñaki Olaizola Izaguirre⁷⁹ resalta también la preferencia de los antropólogos (con figuras vascas tan relevantes como Caro Baroja, Barandiarán, Aguirre Sorondo....) por este campo de estudio, porque les proporciona los principales vestigios de humanización que diferencian a los hombres de las otras especies animales y en los que se manifiestan las primeras muestras de valor simbólico que nuestros antepasados atribuían a la vida y la muerte.(Págs. 79 y ss.)

Las manifestaciones de duelo colectivas, desde tiempo inmemorial hasta hoy, fueron terreno abonado para la escenificación del dolor, para su necesaria dramatización y ritualización que despierta la solidaridad comunitaria. Teatralización que en algunas épocas llegaron, a nivel popular, a extremos desorbitados en entierros y cortejos fúnebres; con gritos desgarrados, lloros, escenificaciones absurdas, autolesiones y lutos rigurosos de por vida, que obligaron a la iglesia --y a las autoridades civiles en algunos casos-- a regularlas y limitarlas al ámbito privado y en silencio.

⁷⁹ Iñaki Olaizola Izaguirre (2015): *Muerte, ritual funerario y luto en Euskal Herria. ¿Cómo quieres morir? ¿Cómo quieres que te entierren? ¿Cómo vivir el luto?*. Editorial Utriusque Vasconia. Donostia, (Págs. 79 y ss.)

Ángela Muñoz Fernández⁸⁰, de la Universidad de Castilla la Mancha, recoge a modo ilustrativo las ordenanzas de Bilbao en 1479 y 1493 en las que en uno de sus apartados ordena que en casa de los difuntos *“ninguno nin alguno non fagan llantos, nin lloros ni mesen sus cabellos e cabeças nin fagan tumulto nin ruido alguno”*. Dice que llegan al extremo de cuando *“fasen llanto suelen razgar las caras e desollarlas”*. En las de Cestona de 1483 se pide también moderación dentro de la iglesia y que *“llore con sus ojos honestamente e de manera que no se oya e fagan perturbación a dichos oficios divinales, e si se probare con tres mujeres o personas que aya oído de alguna persona por la boca a manera de llanto, palabra o auto desonesto... que tal o los tales paguen por cada vegada doscientos maravedís”*. La distinción entre mujeres y personas merecería hoy el castigo de cárcel para el redactor del texto.

El citado Olaizola (2015) indica que los actos fúnebres, que en la antigüedad tenían unos significados específicos en Euskadi, cambiaron con el tiempo, pero no demasiado, porque la Iglesia católica mantuvo un férreo control del ceremonial, perfectamente reglamentado. Para mostrar que, probablemente, la transformación más radical al respecto se produce en los últimos años, toma como referencia a Antxon Aguirre Sorondo⁸¹, que lo explica con magistral sencillez: *«... hemos hecho de la muerte un momento aséptico: no es que hayan quedado obsoletas las mortajas, bulas, ofrendas, misas de aniversarios, toques de campana y caminos de muertos . . . Es que ya casi nadie muere en casa sino en el hospital, lejos de su entorno; no vemos al cadáver, pues pasa directamente del tanatorio al cementerio; los funerales caen en desuso y los recordatorios se olvidaron; la incineración gana cada día en adeptos, ya que ni imaginar queremos que nuestros adorados cuerpos vayan a corromperse. Todo limpio, distante y ajeno, como si el muerto fuera siempre el otro, y nuestra propia muerte irreal»* (Pág. 179).

Pero, aun así, con carácter menos religioso, aunque se celebren en capillas o templos, algunos familiares y amigos no se resisten a la tentación de hacer una semblanza del fallecido y dedicarle su canción preferida, da igual un corrido mejicano, que una jota, que rock duro. La mayoría de las veces, con desacertado patetismo. Hasta tal punto que el obispo

⁸⁰ Ángela Muñoz Molina: *Llanto, palabras y gestos. La muerte y el duelo en mundo medieval hispánico (morfología ritual, agencias culturales y controversias)*, Cuadernos de Historia de España, v.83, Buenos Aires, 2009

⁸¹ Antxon Aguirre Sorondo: *El rito mortuorio en Euskal Herria*. En “Cuadernos de sección, Ciencias Médicas”, 3. Eusko Ikastkuntza. Donostia, 1994, (pág, 179)

de Huesca, Julián Ruiz Martorell⁸², publicó un decreto por el que expresamente prohíbe que durante los funerales se lean cartas de despedida o escritos de agradecimiento, pronunciar discursos o alocuciones laudatorias o biográficas del difunto (*“ni elogios, ni elegías”*), añadir oraciones o lecturas que no estén contemplada en el ritual e interpretar música o cantos *“que no sean adecuados a las exequias”*.

Como final, recordar que, en la España del nacional catolicismo franquista, hace sesenta años, se declaraba luto oficial en todo el Estado durante Semana Santa y se prohibían los espectáculos y músicas que no tuviesen carácter religioso. Todos a las tétricas procesiones, por decreto. Para el cristianismo, el modelo supremo de expresión de duelo es la Virgen María.

VIII.0. Iconografía mariana dolorosa



F, 113. *Deposición de Cristo*, de Pietro Lorenzetti, 1330, fresco en la Basílica de San Francisco de Asís.

⁸² Julián Ruiz, obispo de Huesca y Jaca. Decreto 034/2019. Página web de la diócesis de Huesca (2 de septiembre de 2019)

La Iglesia católica puso siempre especial interés en resaltar el protagonismo de la Virgen, estableciendo paralelismos con la misión ejemplificadora de Jesús en algunos aspectos. Así, si Cristo crucificado constituía la referencia sublime en cuestión de dolores, María encabezaría la escala de padecimiento por la desaparición de su ser más querido. Nadie mejor que una Madre que presencia la cruel e injusta muerte de su único hijo para representar ese papel. Quienes han sufrido esa experiencia, aunque la desaparición sea por causas naturales, dicen que la mente humana no está preparada para sobrevivir a un hijo, que te quedas sin argumentos para entenderlo y sin consuelo posible.

Veamos como el arte occidental interpretó el sufrimiento de la Virgen. Reiteramos la advertencia de que no comentaremos imágenes aisladas, sino que, al final, presentaremos un muestrario gráfico amplio. Aparte de a los artistas plásticos, el tema ha interesado especialmente a muchos escritores, que, desde su propia experiencia dolorosa, reflexionaron y publicaron textos realmente emotivos. Por citar algunos relativamente recientes; Francisco Umbral (*"Mortal y rosa"*), Richard Ford (*"Mi madre, in memoriam"*) Joyce Carol Oates (*"Memorias de una viuda"*), Paul Auster (*"La invención de la soledad"*), Simone de Beauvoir (*"La ceremonia del adiós"*), C. S Lewis (*"Una pena en observación"*).

La iconografía sobre este tema, como la de otros que hemos analizado, cambió a lo largo del tiempo en función de una serie de circunstancias determinantes; que van desde el mensaje que se quiere transmitir, de la capacidad estética y las posibilidades técnicas de los artistas en cada momento, de los soportes, de la exigencia del fervor de los fieles o de la normativa, unas veces tolerante y otras muy restrictiva, de la Iglesia al respecto. De María, en general, se representó más la imagen de bondadosa madre de todos, intercesora, auxiliadora, reina de los cielos y similares que la de doliente; aspecto éste tratado con bastante comedimiento, salvo en las expresiones escultóricas más populares, las procesionales, en algunas de las cuales el chorro lágrimas casi no dejan ver la cara.



F,114. *Los siete dolores de la Virgen* (fragmento), atribuida a Felipe Pablo de San Leocadio, comienzos del s XVI, óleo sobre tabla, 215x90 cm. Museo de la catedral de Valencia

VIII.1. Los siete dolores

La advocación piadosa y las múltiples y variadas interpretaciones artísticas de la Virgen Dolorosa (o de la Piedad, o las Angustias, o de la Amargura) se basan y organizan en torno a la meditación sobre lo que se conoce como los Siete dolores de la Virgen, que son los siguientes:

--1), La profecía de Simeón anunciándole que una espada atravesaría su alma al ver la muerte y resurrección de su hijo.

--2), La persecución de Herodes.

--3), Los tres días que el niño estuvo perdido en el templo.

--4), El encuentro en la cuarta estación del Vía Crucis.

--5), Ser testigo en el Gólgota de la Crucifixión.

--6), Recibir en sus brazos el cadáver.

--7), El santo entierro.

Vamos a tratar exclusivamente sobre los tres últimos apartados. Como bien advierten Laura Rodríguez Peinado⁸³, del Departamento de Historia del Arte I (Medieval) de la Universidad Complutense de Madrid, y otros estudiosos, *“estos temas no se mencionan en los Evangelios canónicos ni en los apócrifos...; sólo el evangelio de Juan manifiesta que junto a la cruz estaban su Madre y la hermana de su Madre, María de Cleofás y María Magdalena”*. (Pág. 6). Podemos decir por tanto que tales escenas son fruto de la piedad popular y de la mística religiosa que buscaba conmover por la vía realista.

José María Salvador González⁸⁴, doctor en Historia del Arte, profesor titular de la Universidad Complutense, en una ponencia centrada en el quinto dolor, señala que los cuadros de la última etapa gótica *“revelan el comportamiento de María en las escenas de la Crucifixión en dos situaciones esenciales: la resignada entereza de María permaneciendo de pie junto a la cruz y su desmayo, producido por el insoportable dolor de ver a su Hijo muriendo cruelmente”*. Coincide con Laura Rodríguez en que, salvo el evangelio de San Juan, ninguna otra fuente menciona la presencia de personajes junto a la Cruz, ni siquiera la Virgen. Por lo que considera razonable *“suponer que los numerosos detalles emotivos que dan vida a la iconografía de la Crucifixión de Jesús —en especial, el dolor, la angustia e incluso el desmayo de su Madre—deriven de piadosos relatos verbales y quizás de algunas homilías o comentarios de eclesiásticos poco conocidos”*.

Constata que las diversas interpretaciones medievales sobre el tema oscilan entre esas dos situaciones extremas: entre la entereza resignada o el desmayo, con numerosas variantes intermedias, que generalmente derivan gradualmente de la primera hacia la segunda. Y, al igual que Laura, cree que los artistas tomaron como referencia inspiradora la célebre loa a los sufrimientos de la Virgen atribuida al franciscano Jacopone de Todi (1236-1306) titulado *“Stabat Mater”* y otros textos devocionales como las *“Meditationes Vitae Christi”* de san Buenaventura y otros posteriores.

⁸³ Laura Rodríguez Peinado: *Dolor y lamento por la muerte de Cristo: la Piedad y el Planctus*, Revista de Iconografía Medieval, vol. VII, nº 13, págs. 1-17, Universidad Complutense

⁸⁴ José María Salvador González: *Iconografía de la Virgo Dolorosa en la pintura bajomedieval italiana la luz de las fuentes patrísticas y teológicas*, ponencia publicada en *“Virgo Dolorosa actas”*, Orden de los Siervos de María, Fraternidad de La Bienaventurada Virgen María Dolorosa, Carmona, 2015.

Entre los pintores que reflejan la sumisa entereza y el impertérrito estoicismo de la Virgen, erguida y serena, cita a Nardo di Cione, Andrea di Bonaiuto, Masaccio..., aunque en las obras de algunos se aprecia un leve asomo de tristeza y abatimiento que acentúa poco a poco el sentimiento de profundo dolor. Todos ellos tienen una cierta común medida interpretativa, pero cada uno tiende a plasmarlo desde su propia perspectiva y sensibilidad individual, lo que genera una variada gama de matices expresivos.

La segunda situación dramática, la del desfallecimiento de María, es más compleja, con muchos personajes que toman parte activa, y su representación exige mejor técnica compositiva y pictórica para coordinar los gestos y expresiones de todos ellos. Calidad que demostraron sobradamente pintores tan sobresalientes como Pietro Lorenzetti, Bernardo Daddi, Duccio, Giotto y Simone Martini, que, con diferentes grados de dramatismo, supieron expresar visualmente la intensidad emotiva del momento.

Respecto a los puntos sexto y séptimo de la relación de dolores, la ya citada Laura Rodríguez distingue entre *Piedad* y *Planctus*. En la primera sólo aparecen, en principio, dos protagonistas: la Virgen, tocada con un gran manto que oculta sus cabellos, sentada al pie de la cruz acoge en su regazo con ternura y gran dolor, manifestado en su cara y en el gesto de sus manos, el cadáver de su Hijo.

En las primeras representaciones medievales, María aparece como una mujer mayor, avejentada por el sufrimiento; pero posteriormente su figura se volvió físicamente más amable, más joven, con el rostro iluminado por la esperanza de resurrección (Miguel Ángel, que en este campo también marcó tendencia, la muestra como una mujer muy bella, que aparenta menos edad que su Hijo de 33 años). El cuerpo de Cristo aparece al principio sentado sobre las rodillas de su Madre, que con la mano derecha le sostiene el torso por la espalda y con la otra le acaricia. Algunos artistas lo colocan en diagonal, con los pies apoyados en el suelo, y otros tienden a la horizontalidad. A partir del siglo XV la tipología evolucionó y algunos incorporaron otros personajes a la escena, lo que, en la mayoría de los casos, le resta dramatismo y emoción.

En el repertorio iconográfico del Planto (llanto), el cuerpo de Cristo se presenta tendido en el suelo o sobre la losa de la unción, y la posición de los brazos es muy variada, una vez estirados y colocados sobre el vientre, otras, en cruz, o agarrados por quienes ayudan a depositarlo, o pegados a los costados. Algunas versiones muestran el cuerpo inclinado y

doblado, en el momento previo a ser tumbado. Una escena –vinculada con la del Santo Entierro-- con muchos personajes (San Juan que consuela a María, María Magdalena, José de Arimatea, Nicodemo y el coro de mujeres que llora y gesticula) que se presta representaciones múltiples y complejas, que inspiraron composiciones de gran dramatismo y expresividad, sobre todo las realizadas en el Barroco, que alcanzaron gran popularidad.

Toda esta imaginería pasionaria en torno a la Virgen se inspiró en referentes bizantinos y en el teatro sacro de los Misterios medievales, que se adecuaban perfectamente a las exigencias plásticas de estas representaciones. Pero tomó verdadero auge a nivel popular en el siglo XIII, cuando una serie de epidemias, hambrunas, pestes y guerras conturbaron a la población, que creyó que eran consecuencia de un castigo divino; ante el que había que recurrir al amparo de una protección especial, y ninguna mejor que la de la Piedad.



F,115. *Deposición*, Rogier van der Weyden, 1441, óleo sobre tabla, 220x262 cm. Museo Real de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas



F, 116. *Los siete dolores de la Virgen*, Isenbrant Adriaen, 1518, óleo, 135x136 cm. Brujas-



F, 117. *Mater Dolorosa*, Hans Memling, 1480, óleo 35x33 cm. Galería de los Uffizi, Florencia.



F, 118. *Dolorosa* (detalle), Francisco Romero Zafra, iglesia del Santo Ángel de Sevilla.



F, 119. *Dolorosa*, Murillo, 1669, óleo, 71x52 cm. Museo del Prado.



F, 120. *Piedad*, Agnolo Bronzino, 1529, óleo, 147x105 cm. Galería de los Uffizi, Florencia



F, 121. Pietá, Salvador Dalí, 1937, óleo sobre tela, 100x100 cm. Museo de Figueras



F, 122. *Piedad*, Juan de Ávalos, 1957, escultura. Valle de los Caídos, Madrid

El modelo que determinó las bases estéticas de las primeras representaciones plásticas surgió en los conventos alemanes, que a comienzos del siglo XIV contaban ya con unos pequeños grupos escultóricos, denominados *Vesperbild*, que mostraban a María con su Hijo muerto en sus brazos. Rápidamente tuvo gran aceptación en toda Europa y durante siglos los artistas realizaron miles de versiones y, a pesar de que a comienzos del Renacimiento, parecía que el interés por el tema decaía, renació con mayor fuerza tras el Concilio de Trento, que, como ya vimos, encontró en el Barroco el mejor instrumento de propaganda a través de las imágenes de estas historias que estimulaban la devoción de los fieles.

Y, al igual que comentábamos sobre la Crucifixión, las escenas tienen tal fuerza paradigmática que muchos pintores del siglo XX declaradamente ateos las interpretaron a su manera. Sirva como único ejemplo ilustrativo, de momento, el de la madre llorando con el niño en brazos del “*Guernica*” de Picasso.

IX. JUSTICIA PUNITIVA, TORTURA y MUERTE



F, 123. *La silla eléctrica*, de Warhol, 1967, serigrafía de 127x185 cm.

Tras este recorrido por la dolorosa vía de la Pasión, penetramos en el espinoso terreno de la generación de dolor y muerte desde instancias juzgadoras de todo tipo, que dictan sangrientas condenas con ánimo de corregir conductas desviadas respecto a la ley y el orden imperantes. Al igual que en las descomunales penas impuestas a los humanos por los dioses

en la Mitología, no se trata sólo de castigar a los pecadores, sino de ejemplarizar para que otros no repitan peligrosos comportamientos. Asimilaron el mensaje de las divinidades de todas las culturas de que el modo más eficaz de disciplinar a sus rebaños es a base de dolor y muerte.

La palabra que mejor define esta práctica es ajusticiar, verbo transitivo que, según el diccionario, significa *“ejecutar a una persona que ha sido condenada a la pena de muerte”*. No vamos a recordar ahora los millones de personas que a lo largo de la historia fueron enviadas al mas allá por la vía rápida de decisiones judiciales para, supuestamente, defender el orden y la estabilidad social. Ni vamos a describir las mil maneras en las que a lo largo de los siglos se cumplieron tales sentencias. Desde el ensañamiento sádico a la crucifixión, la decapitación, la hoguera, la horca, el fusilamiento, el garrote vil, la cámara de gas, la silla eléctrica o la inyección letal. Métodos perfeccionados con la declarada caritativa intención, según algunos, de evitarle sufrimientos al reo, de acortar su agonía. El cinismo no conoce barreras. Lamentablemente, en pleno siglo XXI, el país proclamado como adalid de la democracia y el respeto a los derechos humanos, Estado Unidos, sigue aplicando tan inmisericorde castigo. Y también China, los países árabes y en casi todo el mundo, con la honrosa excepción, en estos momentos, de Europa. El arte dejó constancia en las distintas épocas de estos crímenes institucionalizados; en unas ocasiones para reforzar con imágenes la pretendida función ejemplarizante y en otras para protestar contra la barbarie de los mismos. El grito más fuerte en las últimas décadas contra esta aberrante práctica justiciera lo dio Andy Warhol en 1963 con su serie de serigrafías sobre la silla eléctrica

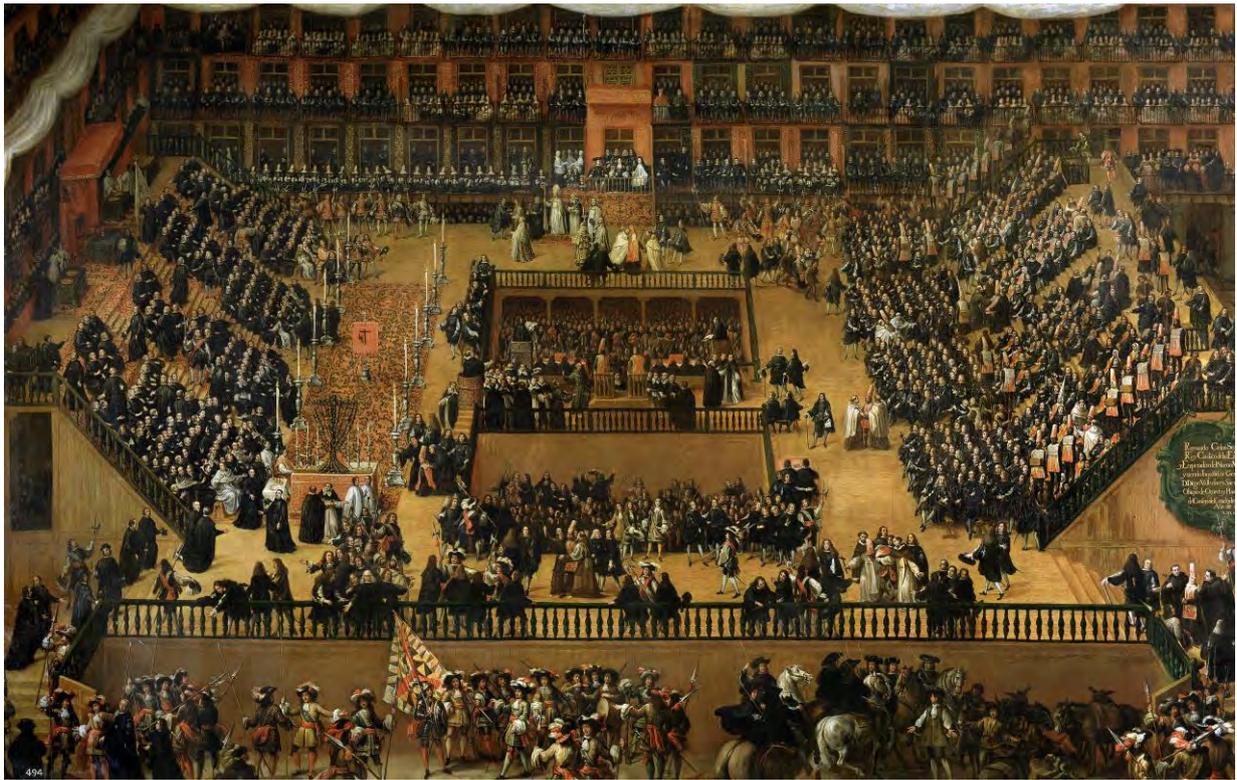
Traemos a colación el comentario de Melanie Thernstrom que recogimos en el Capítulo I sobre la consideración del dolor como fuerza positiva de transformación espiritual, como es el caso de los ascetas de diferentes tradiciones religiosas que se sometían a dolorosos rituales e incluso al martirio como mejor vía de aproximarse a Dios: *“La creencia en esas propiedades espirituales hizo del dolor un instrumento crucial en la administración de justicia premoderna, no sólo como castigo apropiado para los crímenes, sino también para establecer la culpabilidad, ya sea mediante la tortura o mediante el curioso antecedente del juicio con jurado, la ordalía –el juicio de Dios--, en la que los sospechosos eran obligados a seguir dolorosos rituales (como agarrar un hierro candente, caminar sobre brasas o introducir la mano en agua hirviendo) y si Dios no protegía al reo del dolor se le consideraba culpable”*.

No sé exactamente hasta cuando se mantuvo la prueba de poner la mano en el fuego para demostrar la inocencia; pero (por más que a partir de los ilustrados siglos llamados de la razón se hable de garantías procesales, proporcionalidad de las penas, reinserción y similares) lo que permanece en vigor hasta nuestros días en las más diversas instancias (judiciales, policiales, militares, políticas, mafiosas o por puro sadismo) es la práctica de la tortura.

Lograr la confesión forzada de los acusados, o que faciliten información o delaten a otros supuestos implicados, a base de amenazas o maltratos físicos o psicológicos, resulta mucho más rápido y barato que demostrar la culpabilidad con datos objetivos. Las tan frecuentes como inútiles denuncias de Amnistía internacional por las atrocidades cometidas impunemente en comisarías, cárceles o campos de concentración de prisioneros, evidencian cómo hasta en países supuestamente civilizados y democráticos —Estados Unidos o España, sin ir más lejos— se viola el principio de la presunción de inocencia y los derechos humanos más elementales.

De las muchas tropelías cometidas en este sentido a lo largo de la historia, vamos a poner el foco en el tema de la tortura por varios motivos que lo acercan al objeto de nuestro estudio: por la imaginación desplegada por los verdugos para infringir el máximo dolor a sus víctimas durante el mayor tiempo posible, hasta que el cuerpo aguante o confiesen, y la capacidad para inventar los artilugios apropiados para tan cruel propósito. Esta perversidad morbosa despertó el interés de los artistas, en ocasiones inducidos por las autoridades competentes, para plasmarla en imágenes. Tiene un sentido casi opuesto al de los martirios que analizamos en otros epígrafes anteriores, en los que se sufría hasta la muerte por no renegar de la fe cristiana.

Y como modelo paradigmático de maldad acreditada y reconocida internacionalmente hemos elegido a la Inquisición; la confabulación del poder civil y eclesiástico para constituir la red de tribunales más denigrante con el fin de mantener a toda costa la pureza de la fe católica y, en España, la unidad ideológica y política. Por de sobra conocido, especialmente por la literatura y la música, como una de las causas de la llamada "*leyenda negra*", no entraremos en pormenores sobre el espeluznante e injusto funcionamiento de los terribles inquisidores hispanos durante siglos y nos ceñiremos al aspecto de la representación en grabados y pinturas. En otros países europeos se aplicaban métodos igual de crueles e injustos.



F, 124. *Auto de fe en la Plaza Mayor e Madrid*, de Rizzi, 1683, óleo, 277x438 cm. Museo del Prado

La siniestra actividad del Santo Oficio se manifestaba públicamente en los llamados Autos de fe; escenificaciones solemnes en las plazas de las principales poblaciones, en los que los acusados arrepentidos abjuraban públicamente de sus errores en medio del escarnio general y se entregaba a los culpables a la autoridad competente para cumplir las sentencias. La Iglesia nunca ejecutó a los condenados a muerte, desagradable función que dejaba en manos de la jurisdicción civil. Con estos espectaculares montajes se buscaba el efecto de ejemplaridad; que el mayor número de gente posible supiese lo que podría ocurrirle por la simple sospecha de alejamiento de la ortodoxia religiosa o política.

Un afán publicitario que llevó a algunos grandes inquisidores a encargar cuadros a pintores famosos, para que se enterasen quienes no pudieron presenciar en directo la dramática parafernalia. El más conocido es el pintado por Francisco Rizzi en 1680, que se conserva en el Museo del Prado, en el que miles de personas, con el rey Carlos II en el palco de honor, asisten a uno de esos terribles juicios en la plaza Mayor de Madrid, con todos los balcones llenos y gradas elevadas para que la multitud no pierda detalle de lo que ocurre en el estrado central, donde se encuentran los reos, con ignominiosos capirotos en la cabeza, y los jueces.

Curiosamente, ese interés propagandístico se frenó pronto, al comprobar que la difusión de imágenes de las vejaciones resultaba contraproducente para la Institución; porque, más que el pretendido temor respetuoso, despertaban en los ciudadanos desprecio y repugnancia.

La crítica más demoledora la firmó Goya en sus “*Caprichos*” y pinturas negras, cuando faltaban pocos años para que tan aberrante administración de injusticias desapareciese oficialmente para siempre en 1834, en pleno siglo XIX. Aunque algunos políticos españoles actuales la volverían a implantar, a tenor de sus declaraciones, para escarmiento de independentistas, homosexuales, lesbianas, musulmanes pobres, negros pobres, inmigrantes y demás fauna carente del debido pedigrí patriótico.

Al igual que Rizi, el pintor aragonés muestra también la celebración de un auto de fe, pero con algunas sustanciales diferencias. Mientras el primero presenta un detallado plano geográfico del teatro de operaciones con perspectiva aérea lejana, donde todo aparece perfectamente ordenado con precisión geométrica, cada uno en su lugar y a la luz del día, Goya traslada el escenario al interior de una iglesia, un ámbito intrigante de luces y penumbras, y coloca en primer plano, bajo el foco, a los protagonistas, a los buenos y a los malos, a las víctimas y a los verdugos, para que contraste la angustia de los unos, con sus infamantes casullas y gorros cónicos decorados con llamas indicativas de la condena a morir en la hoguera, y la soberbia del regidor y los implacables acusadores con sus hábitos religiosos. Al fondo, en la oscuridad, la masa informe de espectadores que llenan el templo.

La justificada inquina de Goya, como buen ilustrado, contra la cruel irracionalidad de estos tribunales se agudizó al tener que comparecer él mismo para dar explicaciones por los desnudos que pintaba. A la descalificación general de este lienzo se suma la puntual de los “*caprichos*”, en los que con devastadora sencillez expone casos concretos



F, 125. *Galileo*, de Goya, 1799, grabado de la serie *Caprichos*.
Real Calcografía, Madrid.

de fallos inquisitoriales absurdos; de los que mostramos como ejemplo el de un Galileo abatido, encadenado a un sillón de mármol por, como explicita la leyenda escrita al pie, “*descubrir el movimiento de la tierra*”; herejía imperdonable, porque el centro de la Creación, el divino geocentrismo, no hay científico que lo mueva. Que gire el sol, como Dios manda.

IX.0: El poder de la imagen documental y la artística

La Inquisición desapareció formalmente; pero los guardianes de la ortodoxia, preservadores de verdades absolutas, perseguirán eternamente a quienes se desvíen del camino recto. Cabe preguntarse si en el siglo XXI se utilizan los mismos métodos contra los enemigos. La respuesta es sí. La tortura se mantiene vigente y no sólo en ámbitos de fanatismo extremo de cualquier signo, sino en países “*civilizados*” en los que oficialmente se

respetan los derechos humanos. Dejamos de lado, pues, la sangrante realidad de regímenes absolutistas, para resaltar la vergonzante y reiterada evidencia de que la primera potencia mundial, el paradigma de la democracia, también se ensaña con quienes no obedecen sus mandatos y, en casos como el que vamos a ver, de manera gratuita, por pura maldad.



F, 126. *Torturas en Abu Ghraib*, Irak. Fotografías publicadas en 2004 por la CBS



F, 127. *Abu Ghraib*, de Botero, 2005, uno de los 79 cuadros de la exposición que recorrió varias ciudades por todo el mundo.

Ponemos la atención en el escándalo de los malos tratos y torturas en la cárcel clandestina de Abu Ghraib (Irak), porque permite contrastar el poder de la imagen en dos versiones distintas: la documental y la artística. Todas las denuncias por lo ocurrido de manera continuada en la prisión iraquí habrían quedado en agua de borrajas sin la prueba incontestable de las fotos difundidas, primero por una cadena de televisión y una revista y después por todos los medios de comunicación. La maquinaria propagandística, diplomática y política más potente jamás conocida no pudo acallar el escándalo de unas acciones tan repugnantes. Todo el mundo pudo comprobar con sus propios ojos (en un muestrario reducido) como se humillaba a los prisioneros, paseándolos desnudos a cuatro patas con una cadena al cuello, cubriéndolos de mierda o golpeándolos y aplicándoles descargar eléctricas en los genitales.

Para demostrar que la Inquisición no era tan malvada, algunos cronistas resaltan el hecho de que nunca condenaron a nadie a tormentos, que los suplicios sólo se aplicaban para conseguir declaraciones de culpabilidad. O sea, que tenían un objetivo justificante. En el caso de los soldados norteamericanos de Abu Ghraib no existía ninguna finalidad concreta; a no ser la de descargar su propia frustración por participar a la fuerza en una guerra absurda. La respuesta a este sadismo inexplicable quizás se encuentre en las consultas de los psiquiatras que escuchan los relatos de miles de combatientes traumatizados de por vida (otras víctimas) por su participación en esas ofensivas imperialistas. Los del bando perdedor no tienen ni médicos que les atiendan.

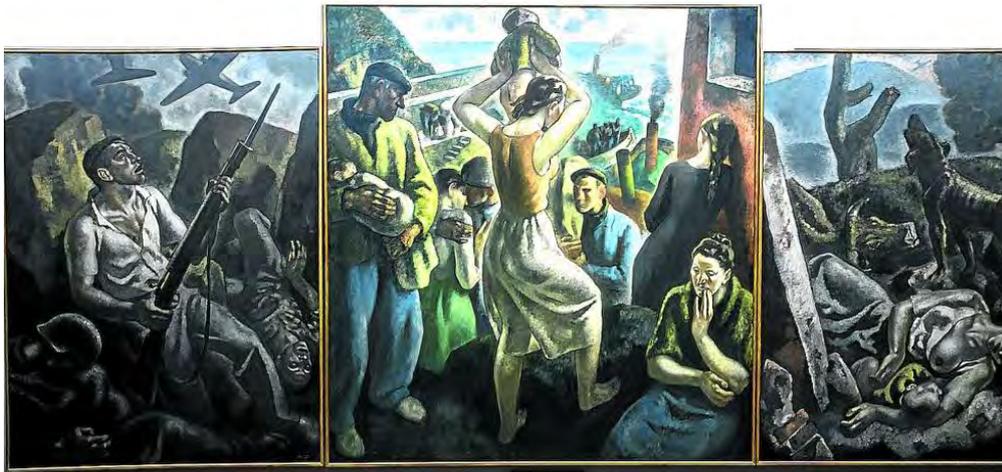
La actualidad periodística es un monstruo que devora noticias sin cesar, de tal modo que aun las informaciones más impactantes, como las fotos de Abu Ghraib, se diluyen (aunque forzaron pequeñas condenas y alguna destitución) en poco tiempo en la nebulosa del pasado, oscurecidas por otras de igual o mayor calado escandaloso o trágico que se producen a diario como, por aquellas fechas, la ignominia de los detenidos en Guantánamo, las ejecuciones y atrocidades cometidas por los extremistas islámicos, los atentados suicidas o los bombardeos contra la población civil en cualquier frente de Oriente Medio. Sólo queda recuerdo de ellas en las hemerotecas, en la memoria de las víctimas y en algunos párrafos de la historia.

Sin embargo, cuando algunos de esos hechos los interpreta en su obra un gran artista adquieren una nueva dimensión que los graba en el subconsciente colectivo y los inmortaliza. De las decenas de ejemplos significativos que podrían ponerse al respecto vamos a fijarnos

en el más conocido universalmente: el “*Guernica*” de Picasso. Después del ataque aéreo contra la villa vasca se realizaron otros cientos muchísimo más sangrientos en todo el mundo; pero cuando se escucha la palabra bombardeo, la primera imagen que nos viene a la cabeza, como símbolo de destrucción y muerte, es el cuadro del genial malagueño.

Algo parecido ocurre, a menor escala, con las torturas de Abu Ghraib, que motivaron al famoso pintor Fernando Botero, en 2005, para realizar una serie de lienzos de gran formato “*para sacarse la rabia*” que le provocó leer las informaciones sobre el tema. Los 79 cuadros, que fueron expuestos en las principales ciudades norteamericanas y del resto del mundo, seguro que están más presentes en el imaginario moderno que todo el cúmulo de datos objetivos. El colorido, el dramatismo de los cuerpos (gordos, fieles al estilo Botero) desnudos, maniatados, indefensos y maltratados, el fondo de rejas carcelarias, la crueldad de los verdugos y la belleza de las composiciones del artista colombiano ofrecen una potencia visual y emocional que no iguala ningún documental. Es la diferencia mágica del arte.

X. LA TRÁGICA ESTUPIDEZ DE LAS GUERRAS



F, 128. *Tríptico de la guerra: El frente (11x120), el éxodo (178x166) y la retaguardia (161x120)*, de Aurelio Arteta, 1937, óleo sobre lienzo. Colección particular.

El misterio de por qué sufrimos sigue sin aclararse de forma razonable; pero, con inexplicable inconsecuencia, los humanos aceptamos, o nos imponen, las teorías fabuladas

por mitologías y religiones de que el dolor es un castigo de los dioses, irritados por nuestro mal comportamiento. Según algunos estudiosos, la inculcación de ese sentido de culpabilidad moderó la agresividad del personal primitivo y permitió el desarrollo de sociedades más amplias y civilizadas. Aparte de esa supuesta utilidad social, el aceptar tan irracional iracundia divina nos hizo desistir de tratar de penetrar en el insondable terreno del origen de mal. Semejante conformidad lleva a admitir que las enfermedades, epidemias y catástrofes de la naturaleza tienen causas sobrenaturales, fuera de nuestro alcance.

Pero tal resignación acalla sólo la parte oculta del problema original; porque desde que existen referencias históricas sabemos que los mayores provocadores de dolor somos los propios hombres (mujeres) con nuestras guerras, envidias, avaricia, sed de venganza, injusticia ... Causas múltiples que se pueden resumir en una: la estupidez humana. Entonces, la gran pregunta sería si alguna vez acabaremos con las confrontaciones bélicas y nos dedicaremos a vivir en paz y armonía. La respuesta es no.

Nos ahorraremos el prolijo e inútil debate sobre los incitadores de las luchas, sobre sus argumentos y fines perversos, y nos quedaremos con el convencimiento de que siempre pierden los mismos: los pobres, los desvalidos e incultos, los más fáciles de manipular. Pero al margen de tales disquisiciones, la realidad inapelable es que las guerras determinan decisivamente la dolorosa existencia humana y los artistas jugaron un papel importante, unas veces como propagandistas y otras como testigos, enalteciendo al triunfador o denunciando la barbarie. Porque, sin duda, la guerra y sus consecuencias constituyen uno de los motivos más representados en la historia del arte, uno de los temas que mejor responden al título y contenido de este capítulo sobre la preeminencia visual del dolor.

Ante la inabarcable cantidad de imágenes, nos acogemos a la fórmula de mostrar un apéndice gráfico sobre la evolución de la interpretación pictórica de los conflictos guerreros a lo largo del tiempo. Y otra aclaración sobre la metodología. Probablemente les sorprenda el que no analice individualmente algunos cuadros que casi unánimemente se reconocen como fundamentales en la historia del arte. Pues bien, tales obras se estudiarán detenidamente en el capítulo siguiente, el dedicado a la expresión del dolor en la edad contemporánea; porque en ese contexto temporal se evidencia mejor su trascendencia y la influencia decisiva que tuvieron inventos como la fotografía, el cine y la televisión en la iconografía sobre el tema y en la manifestación artística en general. La catástrofe de la primera guerra mundial fue, en opinión de muchos analistas, uno de los motores de la

transformación radical del propio lenguaje artístico de principios del siglo XX, la época de las vanguardias.



F,129. *Guerrero indio*, de Diego Rivera, 1931, mural portátil. MOMA, Nueva York.

Con el asesinato de Abel por su hermano Caín, que le golpeó con una quijada de burro, la Biblia nos ilustra sobre el carácter congénito de la agresividad en la especie humana. En las paredes de algunas cuevas prehistóricas aparecen grupos de personas dibujadas que se atacan con lanzas y flechas, lo que indica ya avances en la tecnología armamentística. Las civilizaciones asiria, egipcia, griega y romana muestran, en soportes (paredes, vasijas, templos, tablas, tumbas, columnas o arcos de triunfo) y técnicas diversas (pintura mural, bajorrelieves, mosaicos, esculturas, o literatura), ejércitos perfectamente organizados, con armas ofensivas y defensivas muy desarrolladas: murallas, cascos, escudos, catapultas, arcos, caballos, barcos, hachas, espadas, lanzas largas ... La gran narrativa épica europea nace del relato de las andanzas bélicas de personajes como Alejandro Magno, Aquiles o Marco Aurelio y de episodios como el asedio a Troya, el espíritu guerrero de los espartanos o la conquista de las Galias. Poemas, romances, manuscritos ilustrados y grabados cantaron

la invasión de los bárbaros y las luchas internas medievales y luego las Cruzadas. Y, como el progreso no se detiene, en sucesivos conflictos demostraron su eficacia mortífera los arcabuces, fusiles, cañones, aviones, ametralladoras, bombas atómicas, misiles, armas químicas, tanques y demás adelantos que aportan dividendos y felicidad a los industriales del sector que velan por nuestra seguridad.

Pero hasta finales de la Baja Edad Media y el comienzo del Renacimiento no se puede hablar propiamente de pintura de guerra, entendida como representación realista de la esencia misma de los conflictos armados: la violencia y el dolor que provocan, además de la espectacular teatralidad de la parafernalia militar.

En esa época, como ya vimos, el descubrimiento de la perspectiva, los adelantos técnicos (óleo), nuevos modos estéticos y mayor libertad creativa del artista, abrieron el camino hacia una narrativa pictórica revolucionaria, que se aleja de esquematismos y simbolismos para llegar al espectador por la vía del realismo.

Sin embargo, paradójicamente, su repercusión en el género bélico fue escasa al principio. Mientras las representaciones de pasajes bíblicos, especialmente de la Pasión, se multiplicaban y miles de grandes lienzos firmados por los maestros renacentistas y barrocos llenaban las iglesias católicas, el tema de la guerra no despertaba excesivo interés. Las circunstancias sociopolíticas y religiosas de la Europa de entonces explican en buena medida el fenómeno.

A pesar de esta marginación, genios de la categoría de Leonardo da Vinci nos dejaron obras impresionantes, como el hoy desaparecido mural de *“La batalla de Anghiari”*, (1503-1506), un enfrentamiento entre guerreros a caballo de un dinamismo que anticipa en décadas los mejores momentos del barroco en una composición prácticamente monocroma. Los magistrales dibujos preparatorios y los bocetos de las caras de los combatientes sirvieron a Rubens para realizar una réplica fiel del motivo central que se conoce como *“La batalla del estandarte”*.

Cincuenta años antes, Paolo Ucello, con el tríptico *“La batalla de San Romano”* (hacia 1455, cada panel mide 182 x 320 cm, actualmente repartido en tres de los mejores museos del mundo: National Gallery, Galería Uffizi y Museo del Louvre), demostró que el nuevo estilo permitía la representación creíble de choques armados; convertir en espectáculo visual los

grandes combates de los que la gente sólo tenía referencia oral o literaria. Mezcla métodos medievales y renacentistas y consigue un resultado mágico. En la secuencia pueden verse en primer plano caballos perfectamente dibujados en escorzos increíbles, tumbados, vistos de frente, por detrás o de costado, y de brillante pelaje naranja, azul, blanco o amarillo. Y utiliza elementos plásticos de fuerza extraordinaria, como las enhiestas lanzas (probablemente sirvió de referencia a Velázquez para su famoso cuadro de *“La rendición de Breda”*) y ballestas, también multicolores, de la infantería enfrentada detrás de los jinetes. Una sucesión de planos que da profundidad a la escena, que se desarrolla en un idílico paisaje rural en el que, a lo lejos, se ve como corren los conejos perseguidos por galgos.

Este tipo de representación panorámica de los enfrentamientos, a la que se fueron añadiendo grandes masas de figurantes peleando, fondos humeantes, cargas de la caballería, vistosos estandartes, ruido de sables o zafarranchos navales alcanzó su apogeo como género en el siglo XIX, con varios especialistas que reprodujeron imaginativamente y con calidad las principales batallas de la historia y las entonces recientes de las campañas de Napoleón por toda Europa. Salamina, Alejandro en Isos, Lepanto, Trafalgar, Quíos, Waterloo...son algunas de las más famosas.

Pero este trabajo se ocupa de la visión de la guerra como uno de los agentes provocadores de dolor más permanentes, eficaces y perversos y de cómo los pintores reflejaron esa crueldad y ensañamiento absurdos. Si hubiese que señalar al artista que primero y mejor interpretó ese sentido trágico, el nombre de Goya aparece como indiscutible. Sus cuadros y grabados se alejan de las coloristas escenificaciones generalistas y acercan la lupa a las acciones concretas de barbarie, fiereza, miedo, desesperación y muerte. Sin referencias anecdóticas, ideológicas, ni localistas, su interpretación del horror llega al fondo del asunto y adquiere carácter universal.

Sus estampas de la colección de los *“Desastres de la Guerra”* y sus grandes cuadros sobre los fusilamientos de la Moncloa, o la lucha cuerpo a cuerpo del pueblo con las tropas napoleónicas, o sus pinturas negras, exhiben la realidad del mal y del sufrimiento sin pretextos ni justificaciones teológicas o mitológicas. Se adelantó cien años en la expresión del dolor colectivo; que será el lenguaje dominante del siglo XX, conmocionado por las sucesivas hecatombes bélicas de alcance mundial y la masiva extensión del daño a la población civil. Cuyo análisis, como dijimos, aplazamos hasta el siguiente capítulo.



F, 130. *La batalla de San Romano*, de Ucello, 1435-50, temple sobre madera, 182x320cm. Galería de los Uffizi, Florencia



F, 131. *Las tropas de Fernando de Medicis atacando fuertes del norte de Africa*, Jacques Callot, 1614-20, grabado. Rijksmuseum



F, 132. *Batalla de Cascina*, cartón de Miguel Ángel convertido en fresco por Bastiano da Sangallo, 1542, óleo sobre tela, grisalla, de 77x130 cm. Norfolk, Reino Unido



F, 133. *Los desastres de la guerra*, de Rubens, 1638, 206x365 cm. Museo del Prado.



F, 134. *La masacre de Quios*, de Delacroix, 1824, óleo, 417x354 cm. Museo del Louvre.



F, 135. *La apoteosis de la guerra*, de Vasily Vereshchagin, 1871, óleo, 127x197 cm. Galería Tretiakov, Moscú.



F, 136. *Masacre en Corea*, de Picasso, 1951, óleo, 110x210 cm. Museo Picasso de París.

Posponemos, también, el estudio de la conexión entre imágenes y medios de comunicación para crear la temible máquina propagandística, una de las armas fundamentales de cualquier conflicto armado. Un proceso que se inició en las guerras de religión (como anotamos anteriormente).

XI. EL DOLOR ANATÓMICO Y LA CIENCIA

Javier Moscoso (2011) recoge la frase en la que Charles S. Peirce (1839-1914) dice que *“he nacido en el siglo del dolor”* (pág. 117); afirmación aparentemente sorprendente, porque el XIX no fue especialmente cruel si se compara con las hambrunas que asolaron el continente europeo en las centurias precedentes o el miedo y la indefensión ante las pestes medievales o los acontecimientos bélicos del siglo XX. Moscoso interpreta que el filósofo francés se refiere a que *“el dolor adquirió durante el siglo XIX un protagonismo social, político y científico que nunca antes había tenido. El padecimiento físico y el sufrimiento psicológico comenzaron sendas de progresiva centralidad tanto en las vidas privadas como en los espacios públicos”*. (Ibidem, pág. 118)

La humanidad siguió sufriendo los devastadores efectos de guerras absurdas --en ese tiempo, especialmente crueles las coloniales— y de la enfermedad, pese a los avances de la medicina. Y se mantenía en todos los ámbitos --religioso, científico, filosófico, educativo, económico o punitivo— la reivindicación de las bondades del sufrimiento y los supuestos efectos positivos de su uso instrumental, algo desconcertante en una época que alardeaba de ilustrada.

Pero, pesar de ello, como bien explica Moscoso, se produjo una revaluación general de la experiencia del daño, un cambio en las condiciones de teatralización, una nueva apreciación del padecimiento en función de consideraciones pragmáticas. Y se defiende e impone en todos los casos y contextos --incluido el de la guerra-- la teoría del mínimo dolor necesario. Comienza también a estudiarse y escribirse la historia del dolor no como crónica social o política del padecimiento colectivo sino como expresión del daño como un fenómeno natural. Y en función de ello se realizan propuestas médicas y políticas fundamentadas en el principio de que el sufrimiento no solo constituye el signo de una enfermedad, sino también la primera manifestación de su remedio.

Aunque acepten la teoría vigente sobre la bondad del mal, los estudiosos ya no interpretan y justifican el sufrimiento físico en función de castigos o recompensas sobrenaturales, sino de necesidades terrenales. Se sientan así las bases para afrontar la enfermedad de una forma científica, se avanza en el conocimiento fisiológico, en la observación de los síntomas,



F, 137. *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, de Rembrandt, 1632, óleo sobre lienzo. Museo Mauritshuis. La Haya

en la estadística y la experimentación, que incluye la manipulación y destrucción del organismo de otras especies animales para trasladar al cuerpo humano los resultados de su cruenta vivisección. Pruebas experimentales que, según escribió Francois Magendie (1783-1855), pretendían demostrar que los estudios de las funciones vitales podrían alcanzar el mismo estatus que las ciencias exactas, que sus leyes nos parecerían tan universales como los axiomas matemáticos o de la física o la mecánica. En buena medida, suponía la certificación de que, tal y como decretó la Revolución francesa en su momento, la iglesia

católica dejaba de tener el monopolio de la utilización del sufrimiento, aunque luchó con todos sus medios para no perder tal influencia, cuestionando los grandes adelantos científicos relacionados con la salud, en especial el de la anestesia. Este último descubrimiento alteró los esquemas mentales vigentes en torno al dolor.

El doctor Julio González Iglesias⁸⁵ señala concretamente el año 1844 como la fecha en la que el mediocre dentista norteamericano Horace Wells usó el óxido nitroso para que le extrajesen una muela del juicio que le molestaba. Esa sencilla operación marcó un hito en el devenir de la cirugía y la medicina en general. *“Se pasaba –dice– de una época cruel y desvalida a otra donde el dolor podía ser vencido por el ser humano. Era un acontecimiento buscado y deseado desde la más remota antigüedad”*. (Pág. 3)

Suponía la culminación de un proceso, que comenzó en el inicio de los tiempos, para dar respuesta a la demanda de la humanidad doliente que exigía remedio para sus males. Todas las culturas se aplicaron en la búsqueda de soluciones. *“La magia empleaba conjuros, la religión, oraciones; los empíricos, el beleño, la mandrágora, el hachís; los cirujanos comprimían los nervios, los tendones y las arterias; se empleó el frío, las reliquias de los santos, sustancias repulsivas, excrementos animales, despojos de cementerio... Incluso la música fue usada y cuando llegó el progreso, la electricidad, el magnetismo y los gases”*. (ibidem, pág. 3). Tanto insistir, en algún momento tenía que llegar el éxito. Porque, como ya anunció Paracelso, Dios creó todas las enfermedades, pero también los remedios, que se encuentran en la naturaleza, puesto que *“el mundo es una farmacia y Dios el mejor farmacéutico”*.

Cabría esperar que un descubrimiento tan sensacional –mejorado posteriormente con los cada vez más potentes sedantes y analgésicos— causase general alborozo y muy especialmente en la clase ilustrada; pero, tras el entusiasmo inicial, surgieron reticencias y críticas desde ciertos sectores a los que trastocó su discurso moral, ideológico, religioso o médico sobre el tema. *“La anestesia –explica Moscoso (2011)—obligó a algunos cirujanos a tomar partido en la traducción de algunos fragmentos del Génesis y, a la inversa, muchos sectores religiosos debieron pronunciarse sobre la posibilidad de subvertir lo que entendían como un elemento retributivo de la condición humana después de la Caída o como un valor ligado a la maternidad o al espíritu militar. Puesto que el dolor era natural, se razonaba, debía*

⁸⁵ Julio González Iglesias (1995): *Historia de la anestesia*, Editores Médicos S. A., Madrid, 1995

ser necesario; una cruz que los seres humanos sólo podían aprender a soportar, ya fuera como una vía de expiación, como vía de salvación o como un instrumento de fortalecimiento físico y espiritual". (Pág. 166)

Especialmente virulenta la polémica sobre los partos con cloroformo, que echaba por tierra la condena del Génesis a todas las descendientes de Eva a dar a luz con espantosos dolores. Resulta especialmente incomprensible la escandalosa reacción de la Iglesia poniendo el grito en el cielo por un descubrimiento que Jehová, en su infinita bondad y sabiduría, utilizó en el comienzo de los tiempos, cuando sumió a Adán en un profundo sueño antes de arrancarle la costilla con que creó a la primera mujer. Dios, según la Biblia, fue el primer anestesista. ¿Es pecado, en este caso, intentar imitar a la divinidad? La jerarquía católica, que no se caracteriza precisamente por su espíritu progresista, se opuso también a avances sanitarios tan fundamentales como la higiene, la vacunación y otros, no se sabe por qué poderosas razones.

Controversias aparte, se asienta definitivamente la exploración científica del cuerpo humano que había comenzado en el siglo XVII, legitimada por el estudio de Descartes sobre las pasiones del cuerpo y el alma y que tan bien ilustró Rembrandt con su *"Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp"*. Se trata de comprender el dolor como un fenómeno de la experiencia humana, sin excusas. *"Un fenómeno –escribe Andrés Hispano (2012)— inevitable y al fin y al cabo inútil. Porque el dolor, entonces, ya no es un castigo ni una salvación, sino la experiencia límite y radical del cuerpo que pierde la batalla"*. Derrotado al final, pero no sin antes luchar con todos los medios a su alcance para lenificar el sufrimiento.

CAPÍTULO III

EXPRESIÓN DEL DOLOR SIN PRETEXTOS NI CONDICIONANTES

Las características expresivas de la pintura barroca, con sus contorsiones y distorsiones, su intensidad dramática, fuerza cromática y carácter combativo, parecen presagiar la tremenda conmoción que la sociedad occidental iba a experimentar en el tramo final del siglo XVIII, que marcaría el comienzo de una nueva etapa histórica radicalmente distinta a las anteriores: Empieza la Edad Contemporánea.

I. INTERROGANTES ANTE UN CAMBIO RADICAL

Aunque todo cambio es el resultado de una evolución, en este caso concreto resaltan dos acontecimientos –la Revolución Industrial y la francesa– que justifican su condición de verdaderos cataclismos, que alteraron sustancialmente las estructuras vigentes en todos los órdenes. Nada volverá a ser como antes. Paradójicamente, cuando el racionalismo, la democracia, el humanismo, la justicia y los derechos humanos se proclaman como fundamentos de la nueva sociedad, el sufrimiento colectivo y las muertes provocadas por la maldad humana alcanza las cotas más altas.

Entre 1750 y 1840 se produce en Gran Bretaña el mayor conjunto de transformaciones económicas, tecnológicas y sociales de la historia de la humanidad hasta entonces, que se conoce como la Primera Revolución Industrial. El maquinismo sustituye progresivamente el trabajo manual, la producción agrícola y de manufacturas se multiplica, la población de las zonas rurales emigra masivamente a las ciudades, aumenta la riqueza de unos pocos y la pobreza de muchos. Un desarrollo imparable que se extiende después por Europa y América y sienta las bases de la globalización. Estos cambios radicales se complementan con la Revolución Francesa de 1789, que sustentada en las ideas liberalizadoras de los grandes pensadores de la Ilustración (Voltaire, Rousseau, Diderot, Montesquieu, ...) acaba con el antiguo régimen del absolutismo monárquico, el feudalismo y el clero. Bajo el lema "*Libertad,*

igualdad y fraternidad”, se proclama la declaración universal de los derechos humanos, La iglesia pierde, por ley, su poder e influencia sobre la población civil y se potencia el protagonismo de la burguesía. Todo ello en medio de sangrientas revueltas, confrontaciones y represalias.

La suma de efectos de ambas revoluciones nos sitúa en una realidad distinta. Términos como democracia, soberanía popular, proletariado, laicismo, divorcio, capitalismo, marxismo, producción en cadena, liberalismo, parlamentarismo, librecambismo, multinacionales, ateísmo, progreso, fascismo, globalización, tecnocracia, ... definen conceptos básicos de una sociedad en constante aceleración, que encadena mejoras sociales y políticas, inventos y avances científicos maravillosos (coches, trasatlánticos, aviones, cohetes espaciales, el teléfono, la electricidad, las vacunas, la anestesia, los analgésicos, la fotografía el cine, la televisión, internet...) y épocas de paz y esplendor económico, alternadas con crisis, conflictos sociales y guerras cada vez más mortíferas, con armas (bombarderos, bombas atómicas, acorazados, misiles...) de capacidad destructiva aterradora.

Metidos irremisiblemente en esa vorágine transformadora, se plantean una serie de interrogantes –ciñéndonos exclusivamente al tema concreto del dolor y su expresión en la pintura-- que intentaremos responder. Partimos de la evidencia de que el sufrimiento humano no ha disminuido; pese a los espectaculares avances en medicina. Por contra, el ritmo vertiginoso de cambios sociales, las guerras, la marginación y la pobreza masiva generada por el capitalismo feroz, originan, además, un incremento considerable de las dolencias de tipo psicológico –angustia, depresión, desesperación, miedo--, convertidas en verdaderas epidemias.

Las preguntas y respuestas giraran en torno a cómo los artistas se adaptaron a este panorama cambiante. ¿Cómo les afecta el que la Iglesia deje de ser la inspiradora y promotora de su trabajo después de más de mil años? ¿Quién comprará ahora sus obras? Cercenada la temática religiosa, ¿qué motivos encontrarán para llenar sus lienzos? Liberados del yugo protector, ¿cómo gestionarán su libertad creativa? ¿Cuál será su papel en una sociedad tan revolucionada? ¿Experimentarán su propia revolución? ¿Encontrarán el lenguaje apropiado para reflejar eficazmente las inquietudes y sufrimientos de la gente? ¿Mantendrá el dolor individual y colectivo su preeminencia iconográfica? ¿Cómo afrontarán el impacto de la fotografía, el cine la televisión, el vídeo y otros fantásticos inventos que agitaron sucesivamente el mundo de la imagen?

Recordemos cómo Xabier Antich afirmaba que, a pesar de su importancia en la experiencia humana y en el propio arte, el dolor ha sido el gran tabú de la historia de la imagen, más que la muerte, y que tradicionalmente ha necesitado de excusas para ser representado de una manera irregular, intermitente y a menudo implícita. El periodista catalán señala la metafísica y la teología como los dos pretextos fundamentales de ese enmascaramiento en la expresión gráfica del sufrimiento, a los que se podría añadir la mitología, la filosofía, la política y algún otro.

Pero, tras el revulsivo apocalíptico de las revoluciones, el contexto artístico se alteró y los artistas se encontraron entre el desamparo económico por la pérdida de su mejor cliente y la inquietud por experimentar la sensación de elegir libremente los temas y la forma de desarrollarlos sin imposiciones ni censuras. Se abrió un camino esperanzador que algunos maestros se apresuraron a recorrer.

II. LEGUAJE RENOVADO PARA TIEMPOS NUEVOS

Pensamos que uno de los primeros y principales renovadores de este lenguaje, su gran precursor, fue Goya; un genio poliédrico que supo fluctuar entre su trabajo como pintor de Cámara del Rey, retratista de la aristocracia, cartonista de tapices, autor de reseñables obras de carácter religioso, sus ideas afrancesadas de la Ilustración y el irrefrenable impulso de su rico mundo interior, activado por una grave enfermedad que le dejó como secuela la sordera que determinó el rumbo de su vida y de su obra a partir de 1795. En octubre de ese año resultó elegido director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el cargo con el que siempre soñó. El máximo reconocimiento para un artista. Sin embargo, en 1797 renunció, alegando razones médicas que le impedían cumplir las obligaciones del puesto.

Por entonces afianzó su relación con la Duquesa de Alba, que había enviudado poco antes, con la que se trasladó unos meses a Andalucía; tiempo en el que se le manifestó la enfermedad que se considera clave en la gestación del cambio de estilo con el que rompe abiertamente con los modos académicos clasicistas impuestos por Mengs y los Bayeu en la Corte española durante décadas.

Jean-Francois Chabrun⁸⁶ se pregunta: “¿Sería la sordera lo que permitió a Goya ver más claro y más lejos que los demás?” Es difícil establecer una causa efecto tan directa,

⁸⁶ Jean-Francois Chabrun: “Goya”, biografía comentada, Ediciones Daimon, 1966, Círculo de Lectores, Barcelona, 1970

pero el estudioso francés aprecia que el pintor, “a través de las sonrisas de los amigos de Sanlúcar, advierte ya las muecas del horror que en los mismos rostros reflejarán la



F, 138. *El sueño de la razón produce monstruos*, de Goya, 1799, grabado nº 43 de la serie Caprichos.

inevitable catástrofe. Las idílicas escenas campestres y las escenas de alcoba (que dibujó poco antes) vuelven a aparecer rehechas de manera trágica, gesticulante y desesperada, en los Caprichos que comienza a grabar”. (Pág 123)

El casi centenar de planchas de la colección de los “Caprichos”, realizadas entre 1794 y 1799, marca uno de los hitos más importantes de su evolución, al tiempo que inaugura una nueva era del grabado. Chabrun, tras ensalzar a los ingleses Hogarth y William Blake, que demostraron que el grabado puede ser realista, satírico o poético, concluye en que “*aún no había surgido nadie que, como Shakespeare en la dramaturgia, fuera a la vez realista, satírico y poeta. Este grabador, sin duda el más grande de todos los tiempos, sería Goya*”. (Pág. 124)

La temática de la serie habla sobre todo de la mujer, del desprecio del amor, de la incomunicación social, contra la ignorancia, los charlatanes, los ambiciosos y las supersticiones, los frailes, clérigos y, finalmente, el artista nos introduce en el mundo de la magia y la brujería para mostrarnos sus propios sueños y visiones sustentados en el “*sólido*

testimonio de la verdad” y, al mismo tiempo, en la afirmación de que *“el sueño de la razón engendra monstruos”*.

La crítica que subyace en las alucinantes imágenes no pasó desapercibida a la Inquisición, que no tardó ni 48 horas en secuestrar la primera edición, en febrero de 1799. Con habilidad, el pintor logró salvarse y evitar que desapareciese su trabajo al regalar la colección al rey. El temible tribunal no tuvo en cuenta el escrito de presentación publicado por el pintor⁸⁷ en el que explica por qué había elegido esos asuntos y en el que trata también de justificarse artísticamente con este significativo párrafo: *“La Pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines; reúne en un solo personaje fantástico, circunstancias y caracteres que la Naturaleza presenta repartidos en muchos y de esta combinación ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación, por la cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil”*. (Ibidem 136)

Esa capacidad de síntesis y el afán innovador son dos de los fundamentos de su nuevo lenguaje. Otra clave sería la ruptura con las formas y normas tradicionales. El filósofo Ortega y Gasset⁸⁸ explica así ese salto hacia lo imprevisto: *“Es un prototipo del extraño fenómeno que es la “originalidad”, y ésta nos produce siempre un efecto de azoramiento, porque no conseguimos explicarnos cómo un hombre puede escapar a las tradiciones y poner su planta repentinamente en cosas que no preexistían”*.

Según Gombrich (1995), el efecto más destacado de esa ruptura con la tradición *“es que los artistas pasaron a sentirse en libertad de plasmar sus visiones sobre el papel como sólo los poetas habían hecho hasta entonces”*. (Pág. 488). El que fuera ministro de Cultura francés, André Malraux, sostiene que Goya *“descubrió su genio el día en que se atrevió a dejar de gustar”*. Tesis que Chabrun (1970, págs. 124-125) considera fascinadora, pero que es verdad sólo a medias.

⁸⁷ Goya. Artículo de presentación de los “Caprichos” en el “Diario” de Madrid en febrero de 1799. Cita recogida por Jean-Fançois Chabrun

⁸⁸ José Ortega y Gasset: “Goya”, Colección Arquero, Revista de Occidente, tercera edición, Madrid, 1966 (Pág. XIV de la “Nota Preliminar”)



A la caza de dientes.



Ya es hora.

F, 139. *A la caza de dientes*, de Goya, 1799, grabado, capricho nº 12. Calcografía Nacional, Madrid.
 F, 140. *Ya es hora*, de Goya, 1799, grabado, capricho nº 80. Calcografía Nacional, Madrid.

Al mismo tiempo que los aguafuertes, sobre 1793-94, realiza, sin que se los encargase nadie, algunos cuadros de pequeño formato como *“Corral de locos”* o *“Incendio, un fuego de noche”*, en los que el salto estilístico y temático queda patente también con los pinceles.

En el aspecto pictórico, el genio aragonés confiesa sus referentes: *“Yo he tenido tres maestros: la Naturaleza, Velázquez y Rembrandt”*. Para Chabrun, la naturaleza es el primero y principal, porque *“en sus rasgos esenciales el arte de Goya procede de la observación y no aspira a la invención de formas arbitrariamente imaginarias”* (ibidem 102). Estima, por tanto, que se equivocan quienes creen adivinar en las manchas de sus aguadas o en sus monstruos obsesionantes el anuncio de una pintura surrealista o incluso de una pintura abiertamente desligada de la realidad. Añade que es un error manifiesto presentarlo como precursor de quienes se inspiran en el automatismo del gesto deliberadamente incontrolado. Llega a la conclusión de que Goya *“todo lo que pintaba o dibujaba lo había visto. Pero él veía, lo mismo cuando se trataba de monstruos que de otra cosa cualquiera, con una sensibilidad, una inteligencia y un ardor jamás conocido. Su sordera no le permitía otra cosa”* (ibidem 103). Para Gombrich (1995) lo más sorprendente de las estampas goyescas es *“que no constituyen ilustraciones de ningún tema conocido, sea bíblico, histórico o de género”*. (Pág. 488)

Pocos años después, el artista no necesitó recurrir a ámbitos fantásticos o marginales para encontrar a los protagonistas de su obra. Con la invasión napoleónica, Madrid se iba a

convertir por unos días en un escenario en el que se juntaron todos los horrores de la guerra: muerte, destrucción, venganza, ensañamiento, crueldad, hambre, desesperación, angustia, miseria, Las calles de la capital española quedaron inundadas de sangre y la población con unas expectativas de futuro inmediato realmente deprimentes.

Goya presenció o supo por otros testigos de los detalles de las atrocidades cometidas por ambos bandos en esas luchas cuerpo a cuerpo y en los fusilamientos y matanzas posteriores. Y en base a ese conocimiento escribió (pintó) una de las crónicas más impresionantes de la historia del arte de todos los tiempos; en la que se expresó sin contemplaciones con el nuevo lenguaje estético que inició con los *“Caprichos”*. En la serie posterior de dibujos y grabados llamada los *“Desastres de la guerra”* y en cuadros tan excepcionales en todos los sentidos como *“Los fusilamientos del 3 de mayo en la Moncloa”* o la *“Carga de los Mamelucos”* reúne el más extenso y completo catálogo del horror bélico contado como jamás se había hecho.

Todo el discurso sobre el dolor mantenido por el cristianismo durante milenios queda desmontado en las imágenes de pequeño formato de los *“desastres”*. En ellas pueden verse ahorcamientos, empalamientos, linchamientos por ambos bandos, torturas, mutilaciones, crucifixiones, descuartizamientos, tiros de gracia, violaciones, ... Ninguno de los que participan en la atroz carnicería –hombres, mujeres, civiles o militares—muestra la menor compasión con sus contrincantes, ni parecen iluminados por ninguna divinidad que les prometa la salvación eterna. En la representación del sufrimiento puro y duro; el pintor no tiene ningún mensaje que transmitir que no sea la inhumanidad de la guerra. Sin partidismos ni idealizaciones. No trabaja por encargo de nadie; simplemente interpreta lo que ve, pero, reiteramos, lo hace *“con una sensibilidad, una inteligencia y un ardor jamás conocido”*.

Como no es cuestión de insistir en la descripción detallada de las barbaridades representadas, mostramos una selección significativa de las mismas, en la que se aprecia la maestría con la que capta la esencia de los brutales hechos con muy pocos trazos o recursos plásticos. La máxima expresividad con el mínimo de elementos; sobra todo lo anecdótico, geográfico o escenográfico innecesario. La maldad, el dolor y la muerte sin excusas, tal y como sucede en cualquier parte del mundo, con carácter universal. Los acontecimientos ocurrieron en mayo de 1808, pero Goya esperó dos años antes de empezar a grabar los *“desastres”* y seis, hasta 1814, para pintar el cuadro de los fusilamientos; tiempo para reflexionar, asimilar y depurar su visión sobre los mismos, para trascender lo meramente documental o excesivamente emocional de la inmediatez.



F,141-42-43-44-45-46. Grabados de Goya, 1810-15, de la serie
Los desastres de la guerra.



F, 147- 48. Grabados de Goya, 1810-15, de la serie Los desastres de la guerra

II.0. Un terror brutal y sin sentido



F, 149. *Los fusilamientos del 3 de mayo en Madrid*, de Goya, 1814, óleo sobre lienzo, 268x347 cm. Museo del Prado

Una de las obras de arte más conocidas y admiradas de la historia. A mí, independientemente de las indiscutibles calidades pictóricas, me maravilla la forma en que representa la secuencia temporal del paso de la vida a la muerte en cuestión de minutos. Los condenados que ascienden apesadumbrados la cuesta de la Moncloa entre sombras nocturnas saben que llegarán al final definitivo cuando alcancen el punto iluminado para que

los verdugos no fallen el tiro. El estruendo de la descarga de fusilería sellará su pasaporte para el más allá. Angustia, desesperación y muerte encadenados. Que pase la siguiente tanda.

De los miles de ensayos y estudios sobre la relevancia de este lienzo en la conformación del lenguaje artístico contemporáneo reseñamos el recogido en el breve apartado monográfico sobre el pintor incluido en el libro coordinado por Anna-Carola Kraube⁸⁹, con textos de varios autores, porque expone de forma concisa y clara la ruptura con la pintura tradicional tanto en el aspecto estético y de estilo como en el moral o filosófico: *“Con el fin de alcanzar un sentimiento dramático tan expresivo... Goya utiliza medios formales determinados: la luminosidad de la víctima central, pinceladas gruesas y violentas, una representación confusa del espacio y una configuración de los cuerpos que no siempre sigue la perfección anatómica, sino que apunta hacia la búsqueda de una energía especial”*.(Pág.55)

Concluyen en que, con esa manera de representar y la nueva concepción contextual de un suceso histórico, emprende un camino que no tiene nada que ver con la pintura convencional. Considera signo del abandono total del academicismo el hecho de que no convierta en protagonista a un personaje idealizado, vestido con ropajes antiguos, ni a un mártir que se sacrifica por una creencia o una idea santa, *“sino a un hombre al que ya ninguna fe puede ayudar, al que se le ha robado la dignidad y que está expuesto a un terror brutal y sin sentido. En su cuadro simplemente se elimina una vida y nada, ni siquiera Dios, puede salvarla. La idea representada no está al servicio de un mensaje moral, sino que muestra una realidad, cuyos fundamentos morales y judiciales han perdido todo su valor”*. (Ibidem, 55). Lo que corrobora la teoría de que con el nuevo lenguaje acaba el monopolio de la Iglesia católica en el control de la expresión del sufrimiento humano en el arte.

II.1. Efecto liberatriz de las pinturas negras

Pero al genio aragonés le quedaba aún por dar otro paso decisivo en su trayectoria revolucionaria: las pinturas negras. En ellas hace visibles los temores individuales y colectivos que le atormentan: Una colección de pesadillas, concretadas en monstruos pintados sobre los muros de su casa, a los que se enfrenta a diario sin miedo, convive con

⁸⁹ Ana-Carola Kraube y otros (2005): *Historia de la pintura. Del Renacimiento a nuestros días*. Editorial Könemann. Bonn.

ellos. Convocados a brochazos, aparecen un gigante (Saturno) que chorrea sangre por la boca, mientras se come a uno de sus hijos, y jóvenes enterrados hasta la rodilla que se matan a garrotazos, sin posibilidad de escapatoria, y aquelarres y romerías grotescas y las Parcas y la Inquisición y viejos harapientos y la cabeza de un perro que se hunde en una especie de océano de arena. Todo eso y mucho más. Son las visiones terroríficas del sueño de la razón, de las que hablaba en los “*Caprichos*”, llevadas al extremo dramático, en gran formato, con colores oscuros y pinceladas gruesas, con caras esperpénticas que parecen máscaras que interpretan a coro una gran tragedia.



F, 150. *La romería de San Isidro*, de Goya, 1819-23, óleo de mural trasladado a lienzo, 150x438 cm. Museo del Prado.

La casi totalidad de críticos y expertos coinciden en señalar a este sobrecogedor conjunto de obras como el origen inspirador del expresionismo, el estilo que mejor reflejó durante el siglo XX la angustia de la sociedad occidental, deprimida por los efectos de las guerras mundiales.

Resalta otro aspecto diferenciador que las hace realmente únicas; el hecho de que fueran pintadas por y para el pintor y no para mostrarlas al público con intención de impresionarle o aleccionarle. Circunstancia esencial que Antonio Saura ⁹⁰ valoró acertadamente: *“Es precisamente su carácter especialísimo de inutilidad social, egoísta y personal, lo que confiere su aura de autenticidad liberatriz; fueron –y continúan siendo-- libertarias ya que no fueron condicionadas por el juicio ajeno, ni destinadas a ser juzgadas, admiradas y comprendidas. Constituyen una isla aparte en la historia del arte: no concuerdan ni siquiera con el arte por el arte, sino con el arte para sí mismo. No fueron destinadas más que a su propio destino”*.

⁹⁰ Antonio Saura: *La herencia de un genio*, artículo en “La Revista” de El Mundo”, monográfico especial, dedicado a Goya, nº 22, de 17 de marzo de 1966

II.2. Primera instantánea de dolor inesperado



F, 151. *Niño mordido por una lagartija*, de Caravaggio, 1596, óleo sobre lienzo, 68x52 cm. Fundación Longhi, Florencia.

Antes de continuar con el análisis de la influencia de Goya en su generación y en las posteriores, hacemos un inciso para retrotraernos doscientos años y contemplar el singular cuadro de Caravaggio “*Niño mordido por una lagartija*” (1596), obra de juventud que algunos señalan como primer caso de representación del dolor físico totalmente espontáneo, sin discurso motivador ejemplarizante ni dios que lo fundó.

Sorprende que el autor de una obra tan sutil sea el principal representante del tenebrismo pictórico, que interpretó como nadie las escenas más truculentas de la Biblia y el martirologio católico.

Quienes no entienden la pintura sin argumento morboso o moralina, encuentran en la ambigüedad del adolescente protagonista, en su hombro desnudo, en las rosas, en las cerezas y en el pequeño reptil una serie de simbolismos que les permiten montar unas teorías sobre el amor carnal verdaderamente delirantes. Hay quien en ese juego de alegorías identifica a la lagartija con el pene y a su mordedura con el daño de la penetración. Se podría decir, parodiando a Goya, que el sueño de la cultura produce algunos desvaríos.

Nosotros vamos a fijarnos --porque va con nuestro tema-- en la evidencia, en lo que se ve en la imagen, en la maravillosa instantánea (dos siglos y medio antes de que se inventase

la fotografía) que recoge la expresión dolorida del joven décimas de segundo después de la picadura. Además, se da la mágica circunstancia de que había pintado la misma escena, *“Muchacho con un jarrón de rosas”*, sin la agresión del animalito. Con lo que, si unimos las dos imágenes, más la que podemos deducir del muchacho agitando el brazo dañado y gritando, montamos una secuencia.

Sensación compartida por Alberto Goytre⁹¹, que recoge la observación de Vallejo Nájera⁹² de que *“la similitud de ambos encuadres y composición hace que verlos lado a lado produzca una sensación casi cinematográfica”*. Goytre imagina así lo que ocurrió cuando el modelo estaba posando y de repente le picó el bicho y tensó su gesto con el reflejo instintivo del dolor: *“Caravaggio supo ver que ahí “había algo” ... que el instante microscópico de la reacción ante la picadura era en sí mismo objeto de interés artístico. Que no interesaba tanto la composición posada del muchacho con sus flores y su aburrimiento como la maravilla del movimiento espontáneo y rapidísimo... Y consideró que ese relámpago merecía ser pintado”*.

Estima que *“quizás pueda decirse con justicia que ese pensamiento de Caravaggio, su atención a la frivolidad de la picadura, es uno de los puntos de partida del arte moderno. Y a lo mejor, ¡hasta del cine!”*. Lamentablemente, sus contemporáneos no supieron entenderlo y el artista se centró en alcanzar la cima del arte barroco, con indudable éxito. Por lo que el excepcional cuadro quedó en un hito aislado.

II.2. Los comienzos del arte moderno

André Malraux, en una de sus habituales frases fulgurantes, sentenció que con Goya *“comenzaba el arte moderno”*. Con lo que, si lo unimos al *“punto de partida”* de la picadura de Caravaggio, tendremos dos arranques de salida muy alejados en el tiempo. Antonio Saura (2016), con más sensatez y autoridad en la materia, discute la tajante afirmación del intelectual francés (que hacemos extensiva a la dubitativa de Goytre), *“dada la imposibilidad de precisar este nacimiento sin tener en cuenta los múltiples signos nutricios que marcaron el arte de aquella época”*. (Pág. 56). Se suma a la teoría de que todo cambio surge de un proceso que a veces se activa aceleradamente.

Le reconoce a Goya, (al que siempre consideró su maestro), una variedad conceptual y una brillantez de soluciones plásticas que contrastan con la de otros artistas de su época,

⁹¹ Alberto Goytre: *Caravaggio y el instante*, Artículo publicado en su blog el 14 de junio de 2016

⁹² Jun Antonio Vallejo Nájera (1977): *Locos egregios*. Editorial Dossat, (citado por Goytre)

pero, en su opinión, no sería más moderno que Velázquez o Rembrandt, de quienes es deudor artístico, si no fuera por los grabados, murales y algunas obras finales *“en donde la expresividad alcanza un grado de extremosidad difícil de comprender en su época”*. *“Goya – continúa Saura— es moderno como lo fueron algunos pintores románticos, pero es asimismo heredero de la gran corriente del barroco, y también, qué duda cabe, de un misterio español cuyos signos más evidentes serían la importancia dada al manifiesto existencial en menosprecio de lo ambiental-accesorio, la tendencia a la fenomenología plástica y al uso de una gran economía de medios, una cierta rudeza expresiva que no excluye la elegancia”*. (Ibidem, 56)

Esa *“extremosidad”* expresiva de Goya --la impronta de su genialidad-- no fue comprendida ni apreciada por sus contemporáneos españoles ni extranjeros. Los grandes pintores franceses de la época no mostraron ningún entusiasmo por la obra del aragonés, que vivió sus últimos años y murió en Burdeos. Tampoco a nivel de críticos o coleccionistas despertó excesivo interés. Así parece confirmarlo el hecho de que el aristócrata galo Emile d’Erlanger que --que compró la Quinta del Sordo y encargó trasladar a lienzo los murales— fracasó en su intento de vender las pinturas negras en la Exposición Universal de París de 1855 y decidió regalarlas al Museo del Prado. Habría que esperar hasta comienzos del siglo XX, al terremoto de ismos, para que se valorase justamente la revolucionaria herencia estética de Goya.

III. EL ROMANTICISMO

Pero, aunque sin conexión con Goya (que era de otra generación), los jóvenes artistas europeos se rebelaron a principios del siglo XIX contra el neoclasicismo académico aceptado por los líderes revolucionarios y afianzado tras la restauración de las estructuras políticas europeas del antiguo régimen al ser derrotado Napoleón. Recobraron el espíritu perdido de rebeldía y promovieron el movimiento cultural llamado el Romanticismo (especialmente brillante también en literatura y música), que planteaba una rebelión contra la racionalidad impuesta y la sujeción a las normas clásicas. Frente al rígido academicismo, ellos apuestan por el sentimiento, la imaginación y la individualidad.

Como señala Tzvetan Todorov⁹³, se acaba el principio de imitación de la obra y se pasa al de la actividad del artista creador, que encuentra en la naturaleza el principio productor e inspirador. El pintor no se limita a copiar un paisaje, quiere asimilarlo con sus sentimientos, darle un sentido más profundo y transmitirlo al espectador. Se convierte en un intérprete del mundo.



F, 152. *La Pesadilla*, de Heinrich Füssli, 1781, óleo, 102x107 cm. Detroit Institute of Arts. Estados Unidos.

Félix de Azúa⁹⁴ sitúa en los principados alemanes, hacia 1802, el surgimiento del primer romanticismo, del que *“vendrá nuestra forma de entender el arte. Esa invención supuso un abismo absoluto; realmente puede hablarse de que el mundo hizo durante treinta mil años una cosa y, de pronto, comenzó a hacer otra totalmente diferente con la que llevamos ya doscientos años y pico”*. Afirma que lo que inventaron fue la posibilidad de que el arte sustituya a la religión y la filosofía, después de que Dios y el antiguo régimen absolutista muriesen guillotinado metafóricamente (el rey, realmente) por los revolucionarios de 1789. Consecuentemente, se plantearon que si la humanidad iba a

⁹³ Tzvetan Todorov (1981): *Teorías del símbolo*. Monte Ávil Editores C. A. Caracas, Venezuela, pág. 220

⁹⁴ Félix de Azúa: Entrevistado por el escritor argentino Patricio Pron, sobre la edición ampliada de su libro *Diccionario de las artes*, Debate, Barcelona, 2011, recogida en el blog de Pron en la “Revista de Libros”, RDL, el 5 de noviembre de 2012. Video con parte de la conversación en “latuerta.tv”, You Toubé

cambiar sustancialmente cuando tomase conciencia de que se encontraba sola en el cosmos, sería lógico que el arte inventase otro modo de representación que prescindiera de las ayudas exteriores, sean teológicas o metafísicas.

En cuanto a la estética, el concepto de belleza establecido desde el Renacimiento debe competir con otros valores como la expresividad, la verdad o lo infinito; que darán lugar a lo pintoresco, al realismo y a lo sublime, y también a su opuesto: la fealdad, a la que se considera más dinámica y variada. Por otro lado, aparecen nuevos tipos de belleza cercanos a lo terrible y lo sobrecogedor.

Esta apuesta por lo espontáneo y la naturaleza como nuevos ideales frente a la convención y la historia, y la valoración de la vivencia personal y lo subjetivo por encima de la razón, otorga a los artistas la libertad de crear su propio estilo. Bajo estas premisas, y con referentes magistrales como Caspar David Friedrich en Alemania, Théodore Géricault y Eugene Delacroix en Francia, y Jon Constable y William Turner en Inglaterra, se fue articulando (con la aportación decisiva anterior de Goya) lo que entendemos como arte moderno, un lenguaje plástico acorde con los nuevos tiempos.

Este proceso se desarrolla en la primera mitad del siglo XIX, en una Europa convulsionada por sangrientas revoluciones, contrarrevoluciones y luchas intestinas en la mayoría de los estados tras la derrota napoleónica. El dolor y la muerte, como siempre, permanecen como elementos estructurales de la sociedad y argumento artístico preferente. Vamos a ver ahora la forma en que trataron el tema de la violencia y el sufrimiento los dos grandes pintores franceses que acabamos de citar (los alemanes e ingleses se centraron más en la sublimación de la Naturaleza y de los sentimientos).

Como contraste, porque gran parte de las características diferenciadoras del romanticismo se basan en su confrontación con el neoclasicismo, empezamos por mostrar una de las obras más famosas del máximo representante de dicho estilo: Jacques Louis David, un artista lleno de contradicciones que no estaba tan alejado de las proposiciones de los jóvenes rebeldes en algunos aspectos.

III.0. La modernidad del maestro del neoclasicismo (David)



F, 153. *La muerte de Marat*, de David, 1793, óleo, 165x128 cm. Musée Oldmasters Museum, Bruselas.

Los revolucionarios franceses de 1789, que cambiaron de golpe toda la estructura sociopolítica del antiguo régimen, apostaron en el terreno artístico por el neoclasicismo, que consideraban acorde con la racionalidad de las ideas de la Ilustración. Así pues, David, que se había formado en Italia copiando de los modelos de esculturas griegas y romanas, y que expresaba en monumentales representaciones de carácter histórico, como en *“El juramento de los Horacios”*, grandes sentimientos e ideales morales, se convirtió en el pintor oficial y principal propagandista plástico de las propuestas ideológicas revolucionarias y, después, en pintor de cámara de Napoleón.

Pero un artista no puede permanecer ajeno a la realidad en la que vive, y David, amigo de Robespierre, Marat y otros jacobinos, interpretó a su manera el asesinato del último citado en el cuadro titulado *“La Muerte de Marat”*. Una composición simple, pero de extraordinaria fuerza expresiva. Dividido horizontalmente por la mitad, en la parte inferior muestra el cuerpo de líder recién asesinado que, metido en la bañera donde aliviaba sus problemas de piel, posa su cabeza suavemente sobre una sábana blanca y apoya sobre el suelo la mano derecha en la que mantiene todavía la pluma con la que escribía y en la izquierda un papel escrito.

David utiliza todos sus recursos de maestro del clasicismo para presentar la escena de un crimen por acuchillamiento como un modelo de muerte serena, para transmitir su mensaje

de admiración por su amigo al que presenta como un mártir transfigurado por el trabajo y el sacrificio por la patria



F, 154. *Charlotte Corday da muerte a Marat*, de Paul Jacques Aime Baudry, 1860, óleo, 253x154 cm. Museo de Nantes, Francia.

Todo está ordenado y perfectamente colocado, hasta el cuchillo homicida, el tintero y el cajón sobre el que escribía. El cadáver blanquecino de Marat, iluminado por una potente luz, contrasta con el fondo oscuro de la mitad superior. Perfectamente dibujado, su postura y su expresión parecen copiados de los descendimientos de Cristo de Rubens o de Rembrandt o de la “Piedad” de Miguel Ángel o de cualquier escultura griega o romana clásica. Resulta interesante la comparación con el cuadro realista sobre el mismo tema realizado por Paul Jacques Aimé Baudry en 1860, en el que se ve también a la asesina, Charlotte Corday.

Pero, por otro lado, consciente o inconscientemente, se anticipa a la modernidad que exigirían unos años más tarde los jóvenes románticos al ocuparse de un hecho ocurrido poco tiempo antes (presentó el cuadro en menos de cuatro meses), cuando todavía estaba de plena actualidad. Y no se trata de un gran acontecimiento histórico, como la coronación del emperador Napoleón o sus grandes victorias, sino de un simple crimen, por más que la

víctima fuese un político conocido, en unos años en los que la guillotina funcionaba a pleno rendimiento.

III.1. Denuncia contra la injusticia y la incompetencia (Géricault)



F, 155. *La balsa de la Medusa*, de Géricault, 1818-19, óleo, 491x716 cm. Museo del Louvre.

Este espectacular lienzo, de casi cinco metros de alto por más de siete de ancho, presentado en el Salón de París de 1819, conmocionó el arte y la política francesa. Se convirtió en el icono principal de la ruptura con los postulados establecidos por los neoclásicos y marca el comienzo del Romanticismo en Francia. Su autor, Théodore Géricault, con treinta años sin cumplir (murió a los 32), planificó su estrategia con absoluta consciencia del seísmo que provocaría. No bastaba con criticar en las tertulias con sus jóvenes amigos el academicismo que remitía siempre al pasado como referente estético y moral. Decidió pasar a la acción y quebrar de un solo golpe los rutinarios cánones clasicistas.

Si esas anquilosadas normas ordenan que los grandes formatos se destinen exclusivamente a extraordinarios acontecimientos históricos o recreaciones bíblicas o mitológicas cargadas de simbolismos; en la gigantesca tela de Géricault no aparece ningún héroe ni noble ni papa ni personaje mitológico ni ejército triunfante. Centra su trabajo en una cuestión de actualidad, en algo que preocupa realmente a los ciudadanos y que es objeto de polémica. Y, muy importante, toma parte activa en el debate. Por primera vez, un cuadro (el

dolor allí mostrado) se convierte en medio eficaz de protesta, de denuncia explícita contra la injusticia y la incompetencia política.

Géricault representa el naufragio de la fragata francesa "Méduse", encallada frente a la costa de Mauritania el 2 de julio de 1816. Al menos 147 personas quedaron a la deriva en una balsa construida apresuradamente, y todas ellas, salvo 15, murieron durante los 13 días que se tardó en rescatarlos. Los supervivientes debieron soportar el hambre, la deshidratación, el canibalismo y la locura. Sufrimiento y desesperanza llevados al límite. Las causas del accidente y posterior abandono de la tripulación fueron atribuidas a la ineptitud del capitán francés, nombrado por la recién restaurada monarquía. El evento en sí fascinó al artista, quien, antes de acometer la pintura final, emprendió una investigación intensa y realizó muchos bocetos preparativos. Entre estos destacan los que pintó en varias morgues de hospitales para captar el color y la última mueca de los cadáveres de enfermos y ajusticiados, para después reproducirlos en los náufragos. Una magnífica serie de un verismo espeluznante. Impresionante, igualmente, resulta la colección de retratos de locos y maniacos, que expresa el tormento psíquico que sufren

Más que detenernos en el análisis formal del cuadro, vamos a centrarnos en el discurso que lo respalda y en la capacidad del arte para elevar hechos concretos a la categoría de lo trascendente.

El suceso de la Medusa, con toda su carga trágica y las repercusiones políticas que tuvo en su momento, no pasaría de ser un simple apunte en la larga lista de naufragios sufridos accidentalmente por la navegación internacional a lo largo de los siglos. Pero, cuando un artista acierta a interpretarlo, capta su esencia, se transforma mágicamente y se convierte en un símbolo que se graba indeleblemente en el imaginario popular, que lo evoca cada vez que se hable de un acontecimiento similar. Es el mismo comentario que hicimos anteriormente sobre el Guernica de Picasso. El cuadro fue censurado por el Gobierno, que impidió que se expusiera en público, hasta que finalmente se mostró en el Salón Oficial y causó un escándalo social considerable.

Su extraordinaria fuerza expresiva y la emoción que transmite las consigue con procedimientos y técnicas ya experimentados en épocas precedentes. La sensación de movimiento, la teatralidad, el naturalismo de los cadáveres, la exhibición anatómica, la composición piramidal o el tono cromático denotan influencias, reconocidas por él mismo, de Miguel Ángel, Caravaggio, Rubens y otros maestros del Barroco. Pero con los mismos sonidos habla otro idioma. Ese es su gran mérito.

III.2. Martirologio laico (Delacroix)



F, 156. *La Libertad guiando al pueblo*. Eugène Delacroix, 1830 . Museo del Louvre de París

Otro cuadro magistral, “*La Libertad Guiando al pueblo*” (1830), nos permite seguir el desarrollo del lenguaje estético del romanticismo en Francia. Su autor, Eugène Delacroix, compartió amistad, entusiasmos e inquietudes artísticas con Gericault desde muy joven. Los dos tenían el convencimiento de que volver la mirada al pasado no resolvía nada. Entendían que el artista tenía que acomodarse a las circunstancias del momento y colaborar con su trabajo y su activismo a la conformación de la nueva sociedad. Los artistas debían ser pieza importante para perfilar el futuro.

Al igual que su amigo veinte años antes, Delacroix escoge también un episodio reciente que conocen todos los ciudadanos --una protesta popular en 1830 por las calles de París, con barricadas y enfrentamientos sangrientos, en la que dicen que participó-- para ofrecer su versión plástica. Y por la magia del arte de la que hablamos, su representación se convierte en símbolo de rebeldía y su figura principal, la joven con los pechos al aire que enarbola la bandera por encima de los ciudadanos muertos y heridos, se transfigura en icono universal de la lucha por la libertad que guía al pueblo hacia la victoria. A costa, como siempre, de mucho sufrimiento.

Compositivamente, el lienzo es un sentido homenaje a Géricault: la misma estructura piramidal sobre una base inestable --en la balsa, el agua y aquí, el montón de escombros y manifestantes abatidos--, sobre el dolor y el sacrificio. En la cúspide se alzan los protagonistas; el náufrago que agita una tela con la esperanza de que alguien los salve, o la hermosa mujer que ondea la bandera y se pone al frente de los indignados. Formalmente reúne las características que exigiría la academia para un cuadro histórico o mitológico; quizá le reprocharían un exceso de agitación, pero es que Delacroix nunca disimuló su admiración por los maestros barrocos y muy en especial por Rubens. En su opinión, la pintura alcanzó su cumbre técnicamente en el Renacimiento y a partir de entonces fue declinando, teoría que, como veremos luego, comparten algunos críticos y estudiosos actuales.

Sin llegar a la “*extremosidad expresiva*” de Goya, sabe, como él, captar la emoción y el sentimiento de sucesos vividos en directo. En el lienzo no aparecen reyes ni seres mitológicos ni mágicos ni santos, sino personas normales: la mujer, el burgués comerciante, el obrero, el niño, el herido esperanzado, los muertos y la masa popular, convertidos todos en héroes por su determinación de luchar hasta el fin contra la opresión. El artista los inmortaliza. Una especie de martirologio laico

III. EL MANIFIESTO REALISTA (Courbet)

En pleno auge del romanticismo, otro artista francés, Gustave Courbet, da un nuevo giro espectacular al discurso de ruptura con los académicos con el llamado “*Manifiesto realista*”. Ya no basta con sustituir el pasado histórico por hechos recientes relevantes; el pintor tiene que reflejar la vida tal cual es, sin subrayados de ningún tipo, ni búsqueda de ejemplaridades y emociones forzadas, ni partidismos. Debe salir a la calle, abandonar el taller (fundamental) y mirar a la naturaleza, aprender de ella y contar lo que les pasa a diario a los ciudadanos corrientes: una socialización temática absoluta.

Declaración teórica que en principio no implicó un cambio apreciable en la forma de pintar, que siguió siendo representacional y técnica y estilísticamente tributaria del Renacimiento y el Barroco, pero abrió un campo de libertad que propició los cambios que llegarían muy pronto. El estilo al que Courbet dio nombre se define más por una constante temática que de forma. En el realismo francés hay tantos artistas como realidades. Y la suma de los distintos aportes que se desarrollan desde Barbizón a París, configura una forma no solo de pintar, sino de entender el arte.



F, 157. *Entierro en Ormans*, de Courbet, 1849, 315x668 cm. Museo de Orsay, París.

De entre las muchas escenas del acontecer cotidiano plasmado por Courbet en sus cuadros seleccionamos la del “*Entierro de Ormans*”, uno de los más significativos, porque nos permite apreciar la diferencia en el tratamiento del tema del dolor, en este caso el duelo, respecto a épocas anteriores. Ha fallecido un vecino y amigos y familiares, ni medio centenar de personas, asisten compungidos a despedirlo ante la sepultura. Allí están el cura y los monaguillos, los portadores del féretro, el enterrador, hombres, mujeres, niños y hasta un perro. Ni desmayos ni teatralidades ni gritos ni ríos de lágrimas. Normalidad absoluta. No se trata de competir en la expresión de quien sufre más, ni se espera que el muerto interceda por nosotros en el más allá. Con todo el respeto, el muerto al hoyo y el vivo al bollo. Y aquí paz y después gloria.

Ocupar más de veinte metros cuadrados de lienzo para plasmar algo tan insignificante como unos funerales corrientes, de los que se ofician a miles cada día, rebasaba los límites de la escasa tolerancia de los clasicistas, que pusieron el grito en el cielo; además, la polémica se enconó y extendió a otros terrenos, dadas afinidades del autor con el naciente socialismo. Incluso Delacroix lamentó que un artista tan brillante desperdiciase su talento en asuntos tan triviales. El otrora innovador no supo apreciar el avance del manifiesto realista.

CAPITULO IV

UN VIAJE SIN RETORNO

El final de la guerra franco-prusiana en 1871 parecía abrir de par en par las puertas a la esperanza de una paz duradera en Europa tras cien años de revoluciones y confrontaciones armadas permanentes. Comenzaba la *Belle Époque*, una etapa de expansión económica, gracias al asentamiento del capitalismo, el colonialismo y la globalización, y de fe ciega en que las nuevas tecnologías (la Segunda Revolución Industrial) y los descubrimientos científicos tendrían efectos benefactores para toda la humanidad. Vana ilusión de tiempos felices, de vino y rosas, destrozada brutalmente por la Primera Guerra Mundial de 1914 que provocó 16 millones de muertos, a los que habría que añadir los causados por la revolución rusa de 1917. Sangrienta demostración de que ni la Paz Armada había logrado la estabilización política del continente ni había champán para todos ni la riqueza estaba bien distribuida. Como la sinrazón del hombre no tiene límites, treinta años después estallaría la Segunda Guerra Mundial, que cuadruplicó el número de víctimas mortales. Un cúmulo de dolor, horror, desesperación, miedo y miseria en proporciones jamás conocidas, que, por supuesto, afectó seriamente al mundo artístico.

I. REVOLUCIÓN ARTÍSTICA DE LAS VANGUARDIAS



II.

F,158. *Las señoritas del Avignon*, de Picasso, 1907, óleo sobre lienzo, 244x234 cm.
MOMA de Nueva York

Como vimos en el capítulo anterior, los pintores estuvieron en primera línea de la corriente renovadora que exigía la transformación de la sociedad. Románticos y realistas despojaron su obra de cualquier carácter teológico y metafísico para acercarse a la vida cotidiana de los ciudadanos; una desacralización que alteraba radicalmente la significación de la representación artística mantenida durante quinientos años.

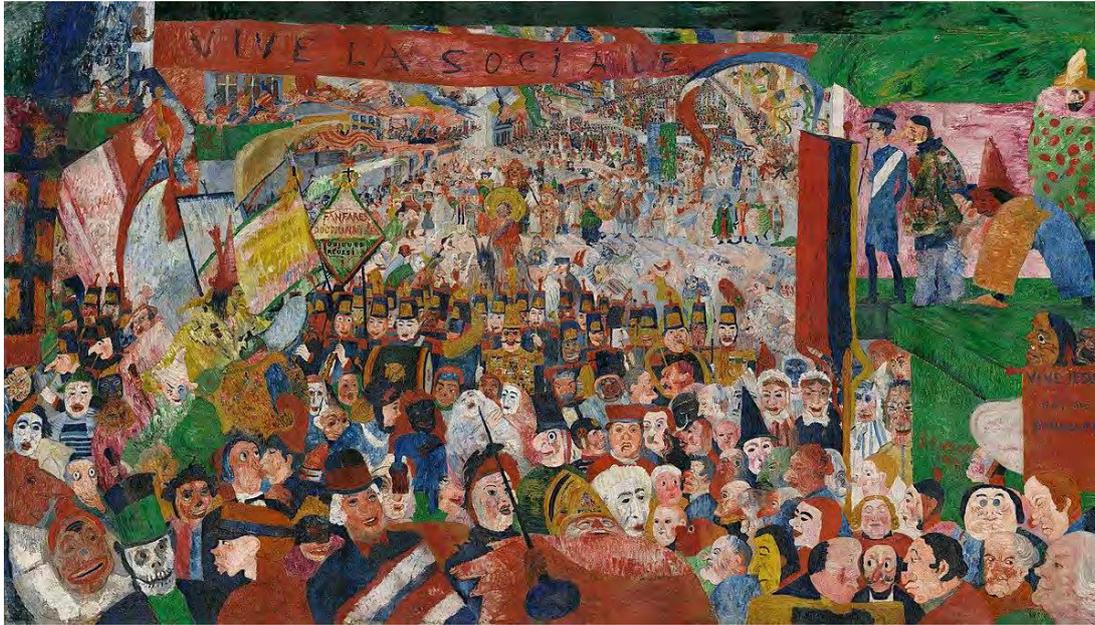
Una revolución temática y filosófica importante, pero que formalmente se mantenía dentro de los límites tradicionales. Hasta que, en la década de 1870, el grupo de los llamados impresionistas (influidos por Turner) empezó a pintar de una manera distinta; con colores puros intensos, pinceladas gruesas, superficies borrosas y vaporosas, tratando de captar la fugacidad del momento determinado por la luminosidad. Una, en apariencia, ingenua travesura que, sin embargo, planteó una ruptura explícita con la Academia y, en sus

derivaciones, causó la mayor revolución estética conocida: el tsunami de las vanguardias históricas.

Aunque los cuadros de los primeros impresionistas destaquen por su cromatismo alegre y por reflejar escenas amables y divertidas, acordes con el declarado ambiente festivo y despreocupado de la Belle Époque en Francia, algunos de ellos consideraron enseguida que ese ilusionismo pictórico, esa ficción artística puramente esteticista no servía para expresar los sentimientos o ideas que interpretasen la realidad social o la suya propia. En la búsqueda acelerada de respuestas, los diferentes “*ismos*” (postimpresionismo, fauvismo, simbolismo, cubismo, expresionismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, ...) arrasaron con todas las convenciones pictóricas generalmente aceptadas desde el prerrenacimiento. Acabaron con el cromatismo y la figuración realista, con la perspectiva, con el dibujo, con lo narrativo, con la proporcionalidad ... Y adaptaron su discurso a una realidad bien distinta de la del hedonismo optimista de la burguesía enriquecida que mostraban los primeros impresionistas. Un escaparate luminoso y amable que ocultaba la realidad de la miseria que sufrían millones de obreros en las grandes ciudades europeas, lo que propició un clima de agitación social y política en el que germinaron los grandes partidos socialistas, la revolución rusa y los totalitarismos de tipo fascista. Situación agravada por las aventuras coloniales y otros factores conflictivos que creaban la sensación de que inevitablemente una época estaba a punto de acabar de forma dramática.

La intuición de los artistas adquiere a veces carácter visionario y anticipa tendencias y acontecimientos. Cuando en 1907 Picasso pinta a “*hachazos*”, según un crítico de la época, los cinco volúmenes femeninos de “*Les demoiselles d’ Avignón*”, ¿pretende destapar la amarga realidad que ocultan las pinturas de cabaret? En los rostros deformes de estas señoritas que se exhiben en una casa de prostitución de Barcelona no se aprecia, desde luego, ningún asomo de alegría. ¿Toma conciencia de la falsedad del aparente optimismo social y de la gravedad de la situación antes que los incompetentes políticos? Aunque su pretensión revolucionaria sea meramente estética, pictórica, la violencia expresiva del cuadro parece anunciar el brutal descalabro de la contienda armada de 1914. Premonición que de alguna manera también insinuaron en su obra Van Gogh, Munch, Ensor y otros.

I.0. Miedo y confusión general



F, 159. *Entrada de Cristo en Bruselas*, de Ensor, 1889, óleo sobre lienzo, 258x430. Museo Getty, Los Ángeles.

Van Gogh demostró con sus retratos y paisajes que colores arbitrarios y trazos irreales podían manifestar estados de ánimo que trascendían la mera representación, algo que sus contemporáneos no supieron comprender ni apreciar. James Ensor pobló sus cuadros (*“La entrada de Jesucristo en Bruselas en el año 1889”*, *“La intriga”*, 1890) de personajes extravagantes, macabros, de individuos y enmascarados que se mezclan y funden en una inquietante y surrealista metamorfosis que recuerdan, en vivos colores, el expresionismo de las pinturas negras de Goya. Misteriosos también los lienzos del noruego Edward Munch, especialmente *“El grito”* (1893) convertido en símbolo universal del horror. Para Anna Carola Kraube (2005), este cuadro, aunque sea *“la expresión pictórica de un sentimiento de miedo personal... se convirtió, a principios del siglo XX, en la literatura y en el arte, en la alegoría del sentimiento de desfallecimiento que el hombre sentía en vistas de una realidad cada vez más compleja y confusa”* (pág. 83).

Independientemente de la soterrada tensión sociopolítica, una serie de inventos sorprendentes, teorías científicas, filosóficas y humanísticas contribuyeron a aumentar la sensación de inseguridad, de desorientación, de vivir en un mundo que no entiendes, en el que las referencias del pasado no sirven y el futuro es un misterio insondable, inquietante.

Descubrimientos como la fusión nuclear, la teoría de la relatividad de Einstein, los rayos X, el automóvil, el telégrafo, el cine, la televisión, el avión, ... obligaron al hombre a cambiar su forma de pensar, al comprobar que la realidad esconde mucho más de lo que puede percibirse con los sentidos, un territorio abstracto que es preciso explorar con todas sus consecuencias. Este conjunto de hechos y circunstancias causó un desequilibrio emocional colectivo que se tradujo en miedo, frustración y depresión general; en los que Sigmund Freud encontró, con su técnica del psicoanálisis, las raíces de muchos de los males psicológicos, del inconsciente, de las enfermedades del alma que atormentan a la sociedad contemporánea.

Quienes creían que de la reacción ante este sustrato alienante podía surgir un mundo nuevo mejor, vieron pronto trágicamente arruinadas sus expectativas. La I Guerra Mundial de 1914 fue el eslabón inicial de una larga cadena de enfrentamientos bélicos de una crueldad hasta entonces: la revolución rusa, la guerra civil española, preámbulo de la hecatombe de la II Guerra Mundial, la de Corea, la de Vietnam, los interminables conflictos de Oriente medio, Afganistán, ... son algunos capítulos terroríficos que acumularon a lo largo del siglo XX más muertes que la suma de todos los enfrentamientos de la historia anterior de la humanidad. Todo el progreso científico y los grandes inventos se aplicaron con inusitado entusiasmo para destruir y matar masivamente a los semejantes más próximos.

I.1. Cambio expresivo radical

En ese entorno de inmenso dolor y desconcierto parece lógico que los artistas se cuestionasen, una vez más, sobre su papel en la sociedad y si el lenguaje plástico tradicional servía para reflejar la angustia y el desconcierto colectivo. Tenían claro que ni las formas de representación heredadas del Renacimiento, el Barroco, ni aún las de los románticos, realistas e impresionistas respondían a las exigencias del momento. Se imponía un cambio radical.

Pero en el siglo XX --décadas después de declarado muerto el dios cristiano redentor que justificaba el dolor como medio de salvación eterna--, ¿interesa a los artistas centrar sus esfuerzos creativos en el sufrimiento? Pues, sí. Hasta los años 70, por lo menos, fue tema

preferente de expresión artística. Lógicamente, cambiaron las formas y el fondo del discurso respecto a etapas anteriores.



F, 160. *La Fuente*, de Duchamp, 1917, porcelana y pintura al óleo, 38x48 cm. Original desaparecido. (Réplica) Tate Gallery, Londres

¿Servirá la estética del nuevo arte de vanguardia, casi simultáneo con la gran guerra (el movimiento Dadá, el más radical, nació de la revisión crítica de la idea de civilización tras comprobar la hecatombe), para interpretar la tragedia convincentemente? Vamos a comprobar a continuación que existió tal respuesta y la validez de la misma.

Lo primero que salta a la vista, con una simple comparación visual, es la radicalidad del cambio expresivo, que, aunque mantiene rasgos figurativos, no tiene nada que ver ni en el dibujo, el cromatismo, la perspectiva ni demás convenciones pictóricas aceptadas hasta entonces. Huye del naturalismo y del verismo y consigue, sin embargo, conectar con la sensibilidad de la gente; hecho sorprendente al que contribuyeron los críticos, galeristas y medios de comunicación, que ejercieron una labor divulgadora muy eficaz, en oposición a movimientos defensores del arte tradicional resurgidos en los años de entreguerras.

Si hubiese que resaltar una característica diferenciadora predominante me inclinaría por el término “*expresionismo*”, en su sentido más amplio. Entendido como exageración de gestos y rasgos para que resalte a primera vista las sensaciones y sentimientos que se quiere transmitir. Si alguien llora, las lágrimas caerán a chorros y el desesperado se tirará de los pelos y el malherido gritará y el asustado se tapará los ojos con los dedos. Dada la magnitud de la tragedia, la tendencia mayoritaria es hacia el expresionismo feroz, hacia la mascarada,

hacia la caricatura O, como señala Dietmar Elger⁹⁵, lo que buscaban los primeros expresionistas alemanes del “*Puente*” y “*Jinete Azul*” era “*una forma directa y no convencional de transformar la realidad en una abreviatura pictórica*”. Luego, cada pintor le imprimirá su sello personal. Las pinturas negras de Goya marcan un precedente incuestionable.

Para no perdernos en la maraña de tendencias, estilos, justificaciones teóricas y la inabarcable cantidad de obras, me acojo otra vez al método de la presentación de cuadros fundamentales con un comentario sobre el contexto en el que se produjeron y las valoraciones que merecieron. En esta primera parte incluimos cuadros realizados entre 1914 y 1945, con el macabro telón de fondo de las dos guerras.

I.2. Boccioni: Movimiento e ideología



F, 161. *La carga de las lanzas*, de Boccioni, 1915, temple sobre cartón, 32x50 cm. Pinacoteca de Brera, Milán.

El movimiento futurista acertó al introducir el concepto de velocidad como elemento diferenciador del mundo moderno, en contraste con la lentitud con que evolucionó la civilización hasta entonces. Una idea que respondía a la realidad del espectacular avance

⁹⁵ Dietmar Elger (1998): *Expresionismo*, Taschen, Köln.

tecnológico que --en paralelo a las grandes revoluciones sociopolíticas-- irrumpía en el siglo XX con el asentamiento de inventos tan extraordinarios como los automóviles, el ferrocarril o los aviones y su correspondiente aplicación en el terreno bélico. Sin olvidar la fotografía y, el cine.

Una corriente de pensamiento tan seductora, nacida en Italia y apoyada firmemente por los artistas jóvenes de ese país, encontró rápido acomodo en el contexto de agitación que se vivía en los círculos culturales de París y Alemania empeñados en una renovación drástica del lenguaje artístico. Pero el manifiesto fundacional --escrito por Filippo Tommaso Marinetti⁹⁶ en 1908-- partía de bases ideológicas difícilmente asumibles; pues apostaba por la guerra inmisericorde como medio más eficaz para acabar con el pasado, y en sus propuestas de futuro se presentía ya el fascismo mussoliniano, de tan funestas consecuencias en las siguientes décadas. Impresiona leer párrafos de dicha proclamación de este tenor: *“Es desde Italia desde donde nosotros lanzamos al mundo este manifiesto de violencia arrasadora e incendiaria, con el cual fundamos hoy el Futurismo, porque queremos liberar a este país de su fétida gangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios”* O este otro: *“Queremos glorificar la guerra --única higiene del mundo--, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las ideas por las cuales se muere y el desprecio por la mujer”*

En el terreno estrictamente estético, su contribución al desarrollo del arte de vanguardia resulta indiscutible. Entre los pintores futuristas sobresale Boccioni, el que mejor supo plasmar la esencia de sus teorías: el movimiento, la aceleración, el ritmo. Resulta paradójico que, pese a su fascinación programática por la confrontación armada exterminadora, la representación de los horrores que causa quede marginada en su obra, al contrario que en la de sus contemporáneos alemanes y franceses.

El cuadro que presentamos, fechado en plena contienda, supone un ejercicio más en su afán de figurar el movimiento. La lucha, con el anacronismo de la carga de caballería con lanzas, es un mero pretexto simbólico para mostrar acción, avance imparabile; sensación de dinamismo que consigue con colores planos, trazos gruesos y zonas geometrizadas, de

⁹⁶ Filippo Tommaso Marinetti: *Manifiesto futurista*, publicado en primera página del diario “L` Figaro de Paris”, el 20 de enero de 1909

influencia cubista. Falleció en 1916, a consecuencia de la caída de un caballo. Muerto el líder, el movimiento se disolvió en pocos años.

I.3. George Grosz: Una procesión infernal



F, 162. *El funeral* (dedicado a Oscar Panizza), de Grosz, 1917, óleo, 140x110 cm. Saatsgalerie Stuttgart, Alemania.

George Grosz (Berlín, 1893- 1959) fue un pintor comprometido ideológicamente, comunista, un agitador que utilizaba su arte como arma propagandística en la convulsa Alemania de comienzos del siglo XX. A diferencia de los futuristas italianos, conoció en directo el desastre de la guerra y lo reflejó en toda su crudeza, sin partidismo. Llamado a filas dos veces tuvo que dejar el frente por depresión. Perseguido por el régimen nazi, murió exiliado. La obra que presentamos “*El funeral. Dedicado a Oscar Panizza*”, pintado al final

de la guerra, entre 1917-18, expresa desesperación, odio y desilusión. El propio artista lo describe así, en palabras que recoge Dietmar Elguer (1998): *“En una extraña calle, se revuelve en la noche una procesión infernal de personajes inhumanos; en los rostros se refleja el alcohol, la sífilis, la peste... Yo pinté esta protesta contra una humanidad que se había vuelto loca”*. (Pág. 220)

Panizza, a quien dedica el cuadro como homenaje póstumo, era un escritor famoso por sus ataques satíricos al estado y a la iglesia y con el que coincidía ideológicamente. El funeral representa un carnavalesco baile de muertos presidido por un gigantesco esqueleto que bebe de una botella, sentado sobre un féretro. El cortejo lo encabeza un hombre con la cara monstruosa y un cura que muestra en su mano derecha levantada una cruz blanca. En el séquito se ve gente con sables, trompetas y mascarar empuñados en una danza frenética. Más alucinante que la procesión resulta el escenario, una calle enmarcada por edificios iluminados que traslucen lo que pasa en su interior, en el que aplica recursos del cubismo, futurismo y dadaísmo de forma muy adecuada a su propósito expresionista. Todo ello cubierto por una capa de pintura roja transparente que le da un aire apocalíptico impresionante, infernal.

I.4. Max Beckmann: Horror en primer plano

Max Beckmann. Otro de los desilusionados por la guerra, que se alistó como voluntario y abandonó el frente a causa de la depresión que le produjo el presenciar en vivo los sangrientos efectos. Un trauma que cambió radicalmente su forma de pintar. Perseguido también por el nazismo, murió en el exilio. Aunque siempre se negó a adscribirse a ninguna corriente pictórica, reconoció a Cezanne como su gran referente inicial y sus cuadros anteriores a la guerra presentan características reconocibles del expresionismo alemán.

“La noche”, pintado en 1919, recién terminada la contienda, señala ese giro estilístico y temático al que aludíamos y, a su pesar, se convierte en icono principal del movimiento artístico que se conoce como *“Nueva objetividad”*; una apuesta por la recuperación actualizada del realismo, para rebajar el grado de idealismo o romanticismo apreciable en los expresionistas.



F, 163. *La noche*, de Beckmann, 1919, óleo, 133x153 cm. Kunstsammlung Nordheim-Westfalen, Dusseldorf, Alemania.

En el cuadro presenta un tético escenario, una pequeña buhardilla en la que cuatro criminales torturan brutalmente a una familia. Al marido, colgado por el cuello de una viga, le fracturan los brazos mientras la esposa, que ha sido violada, cuelga maniatada, vuelta de espaldas, despatarrada, con una vela encendida y otra apagada a sus pies. Otro de los asaltantes impide que el niño se acerque a su madre. Debajo de la mesa ladra un perro. Una mujer sentada observa impasible la escena. Ocho personajes metidos a presión en un espacio mínimo, comprimidos. El espectador que contempla el lienzo no encuentra un resquicio por el que pueda escapar su mirada, ni nada que distraiga su atención; no le queda otro remedio que afrontar en primera fila el horror acumulado. Representa el caos y la violencia asentados en la sociedad alemana de la posguerra. Las atrocidades quedan ahora en manos de los civiles. Campo abonado para las ideologías totalitarias que acabarían

imponiéndose años después. Estilísticamente se aprecia un aligeramiento cromático, mayor fluidez de la pintura y el remarcado lineal de todas las figuras, dentro del dislocamiento del conjunto.

I.5. Otto Dix : La fascinación del horror



F, 164. *La guerra*, de Otto Dix, 1929-32, tríptico, técnica mixta sobre madera, 408x204 cm. Gemäldegalerie de Dresde. Alemania.

El otro gran representante, junto a Beckmann, de la “*Nueva objetividad*” y uno de los mejores cronistas gráficos de la confrontación bélica, en la que se enroló con entusiasmo y acabó desilusionado tras sufrirla en su totalidad como soldado. La tragedia y sus consecuencias marcaron decisivamente su vida y su obra. Según Dietmar Elger (1995), “*Lo persiguen dramáticamente las experiencias de aquellos años, de manera que el dolor y la guerra atraviesan todo su arte como motivo principal*”. (Pág. 217) La serie de apuntes, grabados y dibujos de lo visto en el campo de batalla, con cadáveres en descomposición, calaveras desdentadas con trozos de piel momificada, heridos moribundos...son de una crudeza aterradora; hasta el punto de que, aun reconociendo su valor testimonial, algunos le reprocharon el estar poseído por una “*fascinación del horror*”.

En “*La guerra*”, un tríptico sobre madera de 408 x 204 cm, más una predela de 60 cm de alto, ofrece una visión panorámica de la hecatombe. En el panel de la derecha, un pelotón de soldados avanza entre la niebla, el humo o los gases hacia un destino incierto y peligroso,

la primera línea del frente. El cráter producido por el estallido de una bomba convierte el gran espacio central en un escenario macabro, en un amasijo de cuerpos de muertos y heridos que convierten la trinchera en una fosa común. El único soldado ileso mira el paisaje de destrucción total que le rodea, lleno de cadáveres, cascos, arboles calcinados --cubierto todo por un manto de polvo y ceniza—y, desolado, desiste de empuñar de nuevo sus armas. En el tercer rectángulo, un soldado trata de salvar a un compañero herido al que arrastra con gran esfuerzo, iluminado por la luz blanquecina del ocaso que contrasta con el rojo del fuego y el negro del fondo. En el añadido inferior, donde en los retablos clásicos colocaban el cuerpo de Cristo muerto, aparece un esqueleto con uniforme militar. De la primera a la última escena hay una transición cromática que quiere simbolizar el amanecer, el día, el atardecer y la noche.

La elección de este formato de retablo, además de su adecuación a la narración progresiva (cinematográfica) que pretende, tiene unas connotaciones estéticas y religiosas evidentes. Algunos encuentran en la descarnada Pasión del *“Altar de Isenheim”* el referente fundamental que inspiró este cuadro, en el que otros encuentran resonancias de el Greco o Goya. Otros ven un paralelismo argumental entre el drama religioso y *“La guerra”*: el primer panel equivaldría al vía crucis, el segundo a la Crucifixión, el tercero al descendimiento y el inferior al santo sepulcro. Si Grünewald quería despertar la devoción de quienes viesan su obra, Mix les exige que reflexionen sobre la barbarie.

Al igual que Beckmann, niega su adscripción a cualquier istmo, pero a lo largo de su carrera recurre a las características del lenguaje de cada uno de ellos, sea futurismo, cubismo, expresionismo, dadaísmo o nueva objetividad, según le conviene, incluso a varios de ellos dentro del mismo cuadro. Y acierta casi siempre. La obra que comentamos es un trabajo de madurez, realizado quince años después de firmada la paz, tiempo suficiente para pensar lo que quiere expresar. La violencia y el dolor que exhibe parecen una advertencia de lo que podía pasar y pasó a partir de 1939, tras el feroz preámbulo de la guerra civil española. Muerte y sufrimiento elevado a la enésima potencia.

I. 6. Pablo Picasso: Nuestra esquela mortuoria

Estamos ante el *“Guernica”* de Picasso, uno de los grandes símbolos de nuestro tiempo. Probablemente, el cuadro y el autor del siglo XX sobre los que más se ha escrito. Realidad incontestable que libera de la tentación de pretender añadir algo original sobre él.



F, 165. *Guernica*, de Picasso, 1937. Óleo sobre lienzo. 777x350 cm. Museo Reina Sofía, Madrid.

El diplomático encargado durante varios años de gestionar la devolución del gigantesco lienzo a España, Rafael Fernández-Quintanilla⁹⁷, lo describe así: *“Cuatro mujeres, un guerrero y un niño en torno a tres animales bíblicos: el toro, el caballo y la paloma. Dos armas, la lanza y la espada, tan eternas como la Humanidad y una única referencia al tiempo presente: la bombilla ardiente que sirve de pupila al ojo cenital. Tal es el esquema de la composición, El resto es Pablo Picasso”*. (Pág. 9).

En páginas anteriores hablamos de la magia de los grandes genios para interpretar los acontecimientos, pasar de lo anecdótico o localista, llegar al fondo y sintetizarlos en imágenes que se convierten en símbolos universales. Esta obra es uno de los mejores ejemplos de esa capacidad de trascendencia de los artistas. Con sólo pronunciar el nombre de la localidad vizcaína, cualquier persona, no necesariamente muy culta, en cualquier lugar del planeta, visualiza automáticamente en su mente el gigantesco lienzo y lo identifica como representación de lo peor de las guerras, los bombardeos aéreos indiscriminados contra la población civil indefensa. Después de 1937, año en que fue pintado, bombas lanzadas desde aviones arrasaron varias ciudades europeas y provocaron decenas de miles de muertos para culminar con la masacre atómica de Hiroshima y Nagasaki. Todos los gritos de protesta de todos los ciudadanos decentes del planeta contra esa demencial barbarie bélica que no cesa están condensados en los geniales garabatos y los tonos grises de la pintura del malagueño.

⁹⁷ Rafael Fernández-Quintanilla (1981): *La odisea del Guernica de Picasso*. Editorial Paneta, Colección Documento, Barcelona. El autor fue durante varios años el encargado por el Gobierno español para gestionar la devolución del cuadro a España.

Según valoración del escritor francés Michel Leyris⁹⁸, *“En un rectángulo negro y blanco, tal y como aparece en la tragedia antigua, Picasso nos envía nuestra esquila mortuoria, cuanto amamos va a morir y es por eso por lo que es necesario que cuanto amamos se resuma, como la efusión de las grandes despedidas, en algo admirablemente bello”*.

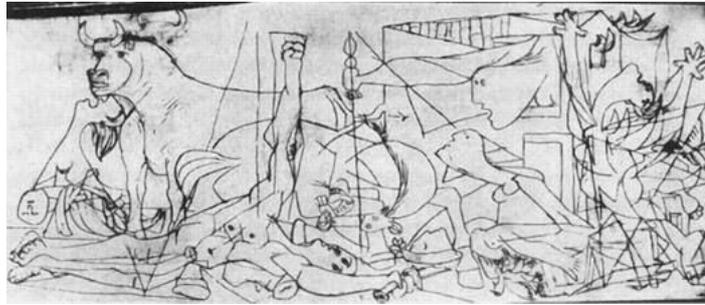
Las interpretaciones sobre el significado iconográfico e intencional de todos y cada uno de los elementos y la interacción entre ellos han sido tan múltiples como diversas. El poeta vasco Juan Larrea⁹⁹, amigo personal del pintor, considera que el toro representa al franquismo y el caballo al pueblo; en tanto que otros, como el inglés Anthony Blunt, entienden que el recurso de utilizar ambos animales responde a la afición del malagueño a la tauromaquia, como Goya, uno de sus referentes, y a las analogías con los minotauros de la mitología griega, pero sin asignarles ningún papel de buenos y malos. En imágenes anteriores, como en el magnífico grabado *“El toro victorioso”*, de 1935, en el que aparecen las dos figuras en una posición muy similar a la del cuadro, el toro es la fuerza del bien que vence al monstruo equino. Apreciación que comparte Karl Ruhrberg¹⁰⁰, que considera al astado *“inaccesible y orgulloso, con los ojos muy abiertos, quizás un símbolo de la España invencible, o de indiferencia ante el triunfo del mal”* (pág. 215). Y en la imagen número 5 de la primera plancha de *“Sueño y mentira de Franco”* (enero de 1937), el dictador aparece corneado por un toro. Fernández- Quintanilla (1981) recoge la anécdota de que cuando Larrea le insistió a Picasso para que le explicase el protagonismo de ambas figuras, le contestó que *“el caballo es un caballo y el toro es un toro y cada uno puede ver en ellos la representación de lo que quiera”* (Pág.45). Y sobre la paloma, cuyo simbolismo parece más obvio, le dijo que era un pollo.

Generalmente, a los autores no les gusta explicar el significado de su obra, que no queda completa hasta que se exhibe y despierta la reacción del público. Fiel a este principio, Picasso nunca dio demasiadas explicaciones sobre el cuadro, aparte de la obviedad de querer denunciar el criminal ataque a la villa vasca. Lo único concreto del cuadro es la motivación (el bombardeo) y el nombre (*“Guernica”*). El resto, cada espectador lo ve y lo entiende a su manera.

⁹⁸ Michel Leyris: *Faire Part*. Artículo en Cahiers d'Art. 4. París 1937.

⁹⁹ Juan Larrea (1977): *Guernica*. Cuadernos para el diálogo. Madrid, Pág. 25

¹⁰⁰ Karl Ruhrberg y otros (2001): *Arte del siglo XX. Primera parte. Pintura*. Barcelona. Editorial Taschen. Edición Ingo F. Walther.



F, 166-67-68-69-70. Bocetos del Guernica

Sobre la iconografía, los estudiosos encuentran supuestos paralelismos y referencias para todos los gustos. Algunos, al menos aparentemente, evidentes; como la mujer con el niño en brazos y las “piedades” de las distintas épocas, o el del personaje que levanta los brazos con el de los fusilamientos del 2 de mayo y “*Los desastres de la guerra*” de Goya. Karl Ruhrberg (2001) estima que los rostros desgarrados fueron inspirados por la famosa escena de las mujeres llorando y chillando de la película de Einsestein “*El acorazado Potemkin*”. (Pág.216). La relación del toro y el caballo con la tauromaquia también parece clara, aunque no su significado. Las líneas quebradas en forma de sierra las identifican con llamas. Y la luz, con la esperanza.

Aunque antes de acometer la realización del “*Guernica*” había pintado y dibujado figuras esquemáticas parecidas, de un expresionismo tremendista, --como “*Mujer llorando*” (1937), o los grabados antes citados sobre Franco y el toro que destripa al caballo y otras series que

reflejaban su premonitorio pesimismo por el avance del fascismo en Europa-- es a raíz de la noticia de la masacre de la ciudad vasca cuando se plantea fundamentar en tales ejercicios plásticos desgarradores el encargo del Gobierno republicano de un mural para la exposición Universal de París. Y lo hace a conciencia; planteando seis o siete composiciones diferentes y cerca de cincuenta bocetos de los distintos elementos. Y cuando tiene todo perfectamente perfilado, los sitúa en un escenario deprimente, triangulado, sin horizonte, sin paisaje. En blanco, negro y gris. Un coro de gritos y aspavientos en una cámara oscura, con un ventanuco como único respiradero. Ni una referencia gráfica que permita localizar los hechos; sólo una proclamación plástica universal de las consecuencias catastróficas de una acción humana brutal, que se repetiría con proporciones trágicas inimaginables poco después. Una de las mejores síntesis formales de la historia del arte, en valoración casi unánime. Picasso, consciente de la trascendencia de su trabajo, fechó y firmó todos los bosquejos y apuntes y mostró especial interés en que Dora Maar, con quien mantenía una relación sentimental, registrase fotográficamente de forma exhaustiva todo el proceso. De los millones de estudios, opiniones, ensayos y consideraciones escritas sobre el tema seleccionamos este párrafo de Claude Bouyère¹⁰¹: “*“Guernica”, apocalipsis en negro y blanco, no es el reportaje, poetizado trágicamente, de un drama preciso, sino el símbolo de todas las estupideces sangrientas pasadas y futuras*”. (Pág. 45). Una esquela genial, como sentenció Leyris.

Para Domingo Sánchez-Mesa¹⁰², es un cuadro universal en cuanto al tiempo y el espacio que, *“lejos de disminuir la gravedad y la culpa de la tragedia que lo motivó, la universaliza, responsabilizando a todos y en todos los tiempos. Está la obra en donde esté seguirá cumpliendo su apocalíptica condena, de magistral sermón barroco, autodestructivo, que presenta ante los ojos el triunfo del caos y la muerte”*.

Al interés de la obra en sí se une la odisea de su recorrido por varios países tras la exposición Universal de París, donde presidió el pabellón español, y su cesión temporal por razones de seguridad al MOMA de Nueva York, donde permaneció durante casi 40 años; hasta que en 1981 lo entregaron a España, al considerar que ya existía un régimen político democrático.

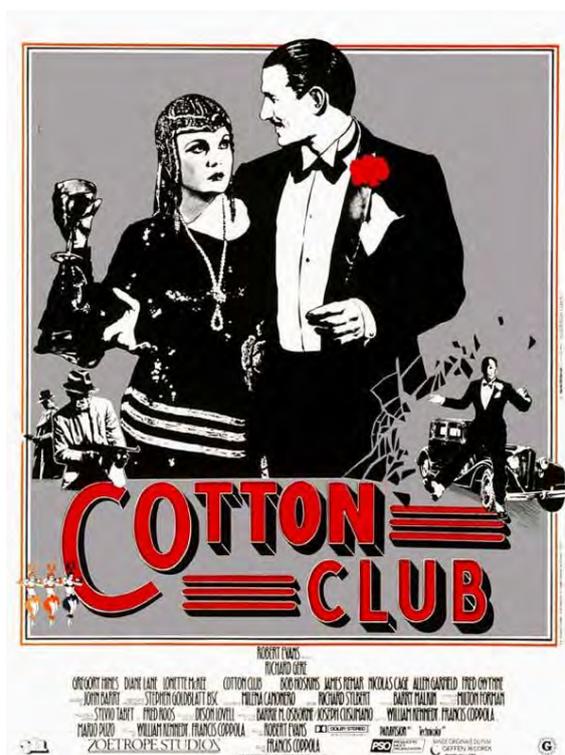
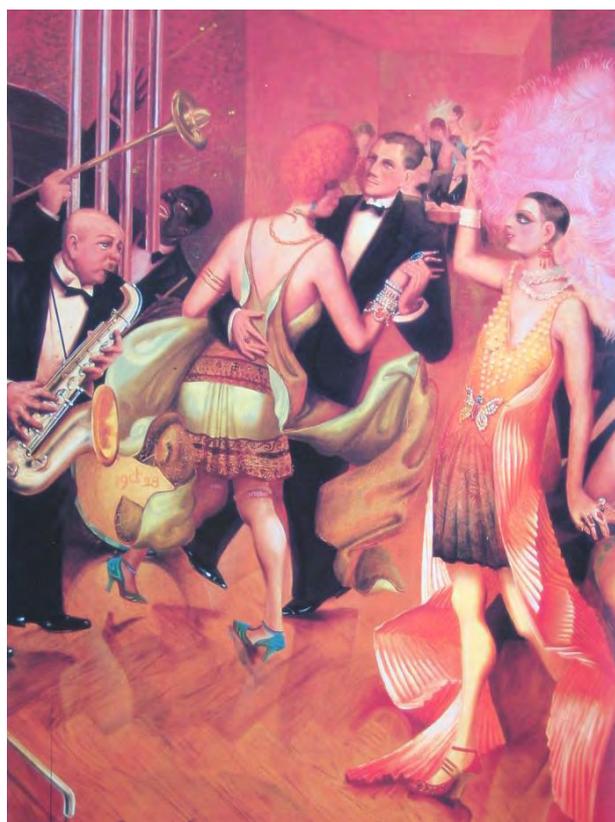
¹⁰¹ Claude Bouyère: *Guernica*. Artículo publicado en la revista “Jardin des Arts”, nº 184, pág. 17. Citado por Fernández Quintanilla (1981)

¹⁰² Domingo Sánchez-Mesa (1976): *Picasso*. Barcelona. Editorial Planeta. Biblioteca Cultural.,

II. ARTE VERSUS FOTOGRAFIA Y CINE



F, 171. Influencia de la pintura de Bacon en Lynch en la última temporada de *Twin Peaks*,



F, 172. Pintura de Otto Dix, 1927 y el film *Cotton Club*, 1984



F, 173. Pintura de Schad, 1927 y fotograma de *Casablanca*, 1942



F, 174. Pintura de Masaccio, 1448 y *Mamma Roma*, 1962



F, 175. Pintura de Edward Hopper, 1942 y fotograma de *El fin de la violencia*, 1997

En los cinco cuadros que acabamos de revisar se aprecian rasgos o paralelismos con el lenguaje cinematográfico, que por entonces estaba en pleno periodo de afianzamiento como medio de expresión artística. La obra futurista de Boccioni, que pretende plasmar la velocidad, el dinamismo del mundo moderno, casa perfectamente con la esencia misma del cine, que etimológicamente significa movimiento. El agitado y tétrico baile carnavalesco del funeral homenaje de Grosz a su amigo Panizza parece también de película. Y la noche de Beckmann, una pesadilla acercada con un potente zoom hasta los ojos del espectador. Los paneles del retablo de Mix podrían pasar por fotogramas del tráiler de un film bélico. Y la rápida aceptación mundial del simbolismo del “*Guernica*” equivale al potencial de comunicación masiva de la industria cinematográfica.

Esta somera constatación puntual del espíritu “*cinético*” del arte, a la que podrían añadirse muchos otros ejemplos (desde las escenas rupestres de caza, las viñetas de las vasijas griegas, los relieves de la columna de Trajano o los murales asirios, los retablos medievales pasando por el barroco y hasta hoy, la idea de contar historias mediante la sucesión de imágenes ha sido permanente), nos da pie para hablar de la relación de la pintura con la fotografía primero y con el cine después, que pasó por varias etapas, provocó reacciones diversas a lo largo del tiempo y fue factor importante en el replanteamiento de los modos de expresión plástica.

A groso modo, se podría decir que, en principio, la irrupción de estos nuevos inventos de reproducción mecánica de imágenes causó en los pintores sorpresa, estupor, recelo y cierto temor a una competencia desproporcionada, que posteriormente se atenuó al comprobar que cada uno tenía su espacio creativo y su forma de ver e interpretar los acontecimientos. Dado el tono generalista de este trabajo, no vamos a entrar a fondo en esta cuestión; por lo que recomendamos a quien tenga interés que consulte los ensayos sobre el tema del filósofo Walter Benjamin¹⁰³ o los tres tomos de historia del cine, del catedrático Román Gubern¹⁰⁴, de los que hemos tomado algunas referencias. Centramos la atención en ver cómo el intercambio entre las tres formas de expresión visual contribuyó a mejorar el lenguaje de todas ellas, para bien del arte moderno.

¹⁰³ Walter Benjamin: “La obra de arte en la era de la reproductividad técnica”, incluido en “Benjamin, Walter, discursos interrumpidos”. Buenos Aires. Editorial Tarus, 1989. PDF: www.ucm.es

¹⁰⁴ Román Gubern: “Historia del cine”, Editorial Barber, Barcelona, 1995; reedición actualizada de la de 1969

II.0. Del daguerrotipo a la cámara digital



F, 176. Daguerrotipo de una bailarina, hacia 1850. Fototeca del IPCE.

La primera fotografía de la historia fue realizada por el científico francés Necephore Niepce en 1824. La más antigua que se conserva, de 1826, conocida como “*Vista de la ventana en Le Grass*”, necesito más de ocho horas de exposición a plena luz del día para quedar fijada en una placa de peltre recubierta con betún. La asociación con su compatriota Daguerre, inventor del daguerrotipo, permitió rebajar sensiblemente el tiempo de exposición, hasta tal punto que a mediados del siglo era posible hacer retratos de personas en minutos. Sucesivos descubrimientos en varios países mejoraron progresivamente las técnicas; pero hasta 1880 todos estos sistemas se basaban en procesos artesanales que requerían destrezas manuales especializadas por parte de los fotógrafos, así como conocimientos prácticos de química y física.

A partir de esa fecha comenzaron a producirse en plan industrial y a comercializarse sistemas que pusieron al alcance del gran público la posibilidad de obtener fotos de calidad de forma simple y rápida.

En cuanto la fotografía demostró su capacidad para obtener retratos individuales o de grupo y realizar multitud de copias exactamente iguales, fue aceptada por las clases más pudientes, que se convirtieron en clientes, en detrimento de los pintores, que veían peligrar una de sus principales fuentes de ingresos, ya de por sí muy reducidos tras perder el mecenazgo de la iglesia. Se imponía una reflexión a fondo para solucionar el problema.

En su análisis, Benjamin (Pág. 4) identifica el “*aura*” con la singularidad, la experiencia de lo irrepetible, que es lo que ofrecía la obra de arte única. La reproducción técnica destruye dicha '*originalidad*', ya que no es posible calibrar el valor de un objeto en cuanto a su valor ritual, sino sólo a partir de su valor exhibido, lo que provoca que el arte se vuelva un objeto cuyo valor no puede ser dimensionado en referencia a su funcionamiento dentro de la tradición. Constatado lo cual, se pregunta: ¿Qué hacer entonces frente a la pérdida del aura? Y como respuesta dice que, ante la eliminación de su fundamento cultural, “*el arte reaccionó con la teoría de “l'art pour l'art”, esto es, una teología del Arte. De ella procedió ulteriormente ni más ni menos que una teología negativa en figura de la idea de un arte “puro” que rechaza no sólo cualquier función social, sino además toda determinación por medio de un contenido objetual*” (Pág 4)

Más allá de estos fundamentos teóricos, en la práctica, los pintores se dieron cuenta de inmediato de la necesidad de ofrecer algo distinto y mejor que lo que hacía una máquina: recuperar el aura cambiando el lenguaje. Sus retratos reflejarían el carácter de los personajes, tendrían alma, y sus grandes creaciones captarían la esencia de los acontecimientos representados y demostraría su capacidad de abstracción; algo imposible de lograr por los rudimentarios aparatos fotográficos de las primeras décadas. Con ello consiguieron superar el temor inicial.

La fotografía quedó relegada, de momento, al aspecto documental. Pero los sucesivos avances técnicos potenciaron sus posibilidades creativas y los fotógrafos se empeñaron en demostrar que no eran unos simples artesanos, que podían hacer arte con mayúscula. Para ello, en principio, tomaron como modelo los cuadros de los grandes artistas, sus temas, sus maneras compositivas y expresivas y sus armonías cromáticas.

Aunque ese arranque “*pictoricista*”, imitativo, tenía un corto recorrido, en el intento descubrieron poco a poco el potencial para realizaciones artísticas con características específicas, originales. Demostraron que las cámaras son un instrumento, como pueden ser los pinceles, con el que se puede hacer arte, si quien lo maneja es un artista. Una realidad que hoy nadie discute. La pintura, la fotografía y el cine son tres ramas de expresión artística visual independientes, compatibles y complementarias, aunque, actualmente, con preponderancia del último.

II.1. El poder de la masificación

En la cubierta del libro de Gubern (1995) resumen en pocas líneas la historia del cine, que luego ampliaremos en algunos puntos. Augusto Lumière dice en sus memorias que su hermano Louis “*en una noche inventó el cinematógrafo*”. Esta lacónica frase anuncia nada menos que el nacimiento de una peculiar cultura visual que marca el comienzo de una nueva era. Una fuerza gigantesca que en pocos años creó mitos, héroes, estados de opinión, mentalidades ... Dio y usurpó glorias, exigió víctimas, avanzó cruel y frenético, imponiéndose, arrollando. Elevó a jóvenes desconocidos a la categoría de ídolos, a los que cubrió de fama, dinero y popularidad y que, en ocasiones, destrozó después implacablemente. Los actores y actrices protagonistas se convirtieron en modelos de conducta, incluso en estilos de vida. La historia del cine es la historia de nuestro tiempo.

Los hermanos Lumière presentaron al público su cinematógrafo el 28 de diciembre de 1895. Si la fotografía consiguió fijar las imágenes, el cine las movilizó y después les puso voz, al incorporar el fonógrafo, y más tarde color: fundamentos de lo que enseguida se conoció como el séptimo arte. Y algo más.

Al igual que la fotografía, sus comienzos fueron balbuceantes y las películas mostraban escenas absolutamente inocentes y vulgares (la primera que se rodó fue “*La salida de los obreros de la fábrica Lumière*”), pero pronto quedó patente su potencial narrativo y artístico. Para el desarrollo de su lenguaje expresivo se sirvió, como la fotografía, de los recursos de las artes tradicionales; especialmente, pintura, música, teatro y literatura. Nada más nacer hereda todo el bagaje cultural adquirido durante siglos; de ahí, señala Gubern (1995), “*su evolución fulminante, su rápido devenir, su pronta madurez, con la carga energética que le han proporcionado las otras artes y que le ahorran las largas etapas que van desde el arte*

mágico-religioso de la tribu al Romanticismo del arte occidental". (Pág. 14). Malraux afirmaba que "el cine no es más que el aspecto más evolucionado del realismo plástico que se inicia en el Renacimiento". (citado por Gubern, pág. 13). Pero más que insistir en el apartado estrictamente artístico, vamos a centrarnos en algunas características diferenciadoras esenciales.

Porque, por ejemplo, a diferencia de un pintor que resuelve su trabajo con unos simples pinceles, un lienzo y colores, el director de cine necesita el respaldo de una poderosa y cara infraestructura para poder realizar y exhibir su obra: operadores, guionistas, actores, cámaras, electricistas, laboratorios, productores, distribuidores, financiadores, etc. Un entramado que condiciona el resultado y resta libertad al creador.

Como cualquier otro sector productor de mercancías (a veces arte), la industria del cine busca obtener rendimientos económicos y de otro tipo, para lo cual es imprescindible llegar al mayor número de consumidores (espectadores). Objetivo que se cumple multiplicando las copias y distribuyéndolas por el mayor número de salas posible. Lo que establece otro contraste abismal con el arte tradicional. Mientras el cuadro o escultura más afamados permanecen anclados en un museo (aunque fuese una exposición itinerante siempre estaría en un solo punto), esperando que la gente pase y los contemple respetuosamente, millones de personas se sientan ante grandes pantallas cerca de su casa y comen cestos de palomitas para ver lo que les programen, no necesariamente de calidad artística. El paso de la reflexión individual a la visión multitudinaria; la democratización de la cultura visual.

O sea que, además de un arte narrativo basado en la reproducción gráfica del movimiento, el cine es un formidable instrumento de cultura, de presión ideológica y propaganda; lo que le confiere un poder de influencia social de alcance desconocido hasta entonces. Un arma que ofrece espectáculo, manipulación y negocio al mismo tiempo. ¿Hay quien dé más? En estos momentos habría que contestar que sí y citar a la televisión, el vídeo, Internet y las redes sociales.

Vistas las concomitancias y disparidades entre el arte tradicional y el cine, vamos a poner el foco en la enorme capacidad del último para modelar decisivamente la sociedad. La imprenta propició la primera alianza histórica entre la cultura y las máquinas que reproducen mecánicamente copias exactas que potenciaron su difusión. El invento de Guttenberg elevó a un nivel altísimo la civilización de la palabra escrita; acrecentada después con el sonido por el gramófono, el magnetofón y la radio. Los grabados, la fotografía, el cine y la televisión ensancharon el horizonte visual del hombre, lo pusieron al alcance de todos y dejaron en

evidencia la menguante significación social de la pintura en la edad contemporánea. Pero esa misma capacidad democratizadora entraña riesgos evidentes si se utiliza con fines ideológicos o propagandísticos perversos, como suele ocurrir cuando la controlan los políticos o fanáticos religiosos.

II.3. La ingeniería social más trascendente del siglo XX

Hemos visto como la necesidad del hombre de comunicar su sufrimiento se convierte en fenómeno cultural que a lo largo de la historia fue manipulado por los dirigentes políticos y religiosos hasta convertirlo en uno de los fundamentos estructurales de la sociedad. Y resaltamos que lo artistas fueron pieza clave para que esa manipulación fuese efectiva. El fenómeno cinematográfico empieza en vísperas de la primera guerra mundial y alcanza su plenitud a partir de la segunda; lo que quiere decir que se desarrolla en un ámbito de máxima violencia y sufrimiento internacional.

Partiendo de esta base, se podrían repetir las preguntas que planteamos cada vez que se produce un cambio de era, una revolución: Contrastado que, en la actualidad, sobre todo a partir de la segunda gran guerra, el mundo de la imagen (cine, televisión, internet) es la herramienta más eficaz de conformación social, ¿siguen siendo la violencia y el sufrimiento las armas preferidas de los poderosos? ¿Las formas de utilización del dolor responden en todo o en parte a los esquemas tradicionales? Si antes era la religión la gran beneficiada, ¿quién se aprovecha ahora de dicha manipulación? ¿Qué papel juega lo artístico en esa labor de masificación?

La primera pregunta se contesta con un simple repaso a los géneros cinematográficos: bélico, far west, cine negro, de terror, guerras galácticas, películas de romanos, de mafiosos, de conquistas ... Todo lo peor de la condición humana desfila por la gran pantalla: genocidios, asesinatos, mafias, prostitución, drogas, violaciones, corrupción, robos, ... Aunque, parafraseando a Beckmann –que después de describir el horror que reflejaban sus cuadros, añadió que también escribía poesía--, es justo reconocer que también se han rodado muestras ejemplares de humor, solidaridad y amor.

Todos los modelos de sufrimiento tienen su reflejo en las pantallas contemporáneas: mártires, torturadores, matanzas, guerras, epidemias, castigos, catástrofes, enfermedades ... Las historias maniqueas de buenos y malos, de premios y castigos, que antes se

representaron en muros de iglesias, en altares, retablos y museos, inspiraron a los guionistas de la pujante industria cinematográfica.

Al desligarse de la Iglesia, como acabamos de ver, la pintura tuvo que afrontar una acomodación a las nuevas convulsas circunstancias europeas. Un esfuerzo meritorio que sentó las bases de arte contemporáneo, pero que no pudo aguantar la competencia del cine, que en pocas décadas le arrebató su influyente poder iconográfico. Irremediabilmente entramos en una nueva era en la que la mecanización de la mirada supone una revolución en el estudio de la expresión humana, que responde a la urgencia lógica de una sociedad masificada que requería nuevos códigos de urbanidad y comunicación.

Andrés Hispano¹⁰⁵ afirma que las guerras del siglo XX ofrecieron una visualización del sufrimiento que ya no respondía a la iconografía que mostraban los lienzos hasta entonces, y señala como ejemplo el que la Guerra Civil española y posteriormente la de Vietnam conmocionaron a la opinión pública a través del dolor infringido a las víctimas civiles.

Señala también que la fotografía sirvió a los científicos para congelar y estudiar gestos fugaces y que *“el cine, bien al contrario, sirvió para propagar un ansiado código expresivo universal, una educación en el control del cuerpo que hiciese de él algo inteligible a todos”*. El cine –concluye– *“tiene en el gesto su primer y más importante impacto, quizás la obra de ingeniería social más trascendente del siglo XX”*.

Añade que antes de que existiese el cine nadie ensayaba sus gestos ante el espejo y que, sin embargo, como espectadores somos como mimos del primer plano de las pantallas, que son las que nos enseñan a expresar la ira, el sufrimiento o el orgullo. Una fuerza arrolladora, en fin, que, como apuntamos antes, crea mitos, héroes, estados de opinión, mentalidades. Los actores y actrices se convierten en modelos de conducta e incluso estilos de vida. La historia del cine es la historia del siglo XX.

Según Benjamin (1989) *“el cine no sólo se caracteriza por la manera como el hombre se presenta ante el aparato, sino además por cómo con ayuda de éste se representa el mundo en torno. Una ojeada a la psicología del rendimiento nos ilustrará sobre la capacidad del aparato para hacer tests. Otra ojeada al psicoanálisis nos ilustrará sobre lo mismo bajo otro aspecto. El cine ha enriquecido nuestro mundo perceptivo con métodos que de hecho se explicarían por los de la teoría freudiana”*. (Pág. 13)

¹⁰⁵ Andrés Hispano: “La cámara renueva el gesto”, artículo en la revista “Culturas”, 22 de agosto de 2012

II.3. Arma fundamental de la Guerra Fría

En una sociedad oficialmente laica tras la revolución francesa, el control de esos medios de dominio de la opinión pública pasa de manos de la Iglesia a las de los políticos, militares y capitalistas (o comunistas) de las potencias imperialistas. Tras la segunda gran guerra, el mundo quedó dividido en dos bloques irreconciliables separados metafóricamente por el llamado telón de acero. Rusia imponía su ley en el llamado comunista y Estados Unidos hacía lo mismo en Occidente. El primero, con indisimulada contundencia represora y el segundo con aparente mayor sutileza, pero con igual rigor.

Fueron años, hasta la década de los ochenta, en los que todos los habitantes del planeta sufrimos un insoportable terror psicológico ante el peligro evidente de una catástrofe nuclear de efectos irreversibles, la Guerra Fría. Ambos países desarrollaron impresionantes aparatos propagandísticos, basados en imágenes cinematográficas, para adoctrinar a los ciudadanos con sus consignas. Moscú cometió la enorme torpeza de establecer una línea ideológica y un estilo (el realismo socialista) inamovibles, que anulaban la libertad de expresión y la creatividad de los artistas. Con un sistema de mayor flexibilidad, los norteamericanos convirtieron el cine en una de las bases fundamentales de su economía que, además, cumplió perfectamente las funciones de manipulación social y entretenimiento. Hasta ahora, la hegemonía de Hollywood es aplastante. En el terreno político, tecnológico, comercial y de influencia, China le disputa ya el puesto de primera potencia mundial.

Nos preguntamos también acerca del papel del artista en el mundo cinematográfico y la respuesta es complicada por la misma complejidad del medio, que requiere de la colaboración de múltiples sectores productivos y pretende objetivos diversos, como hemos visto. Como norma general se puede afirmar que una película, aunque su finalidad sea meramente comercial o ideológica, mejora su eficacia si reúne un mínimo de calidad artística. Un simple documental sobre un tema aburrido o un discurso ideológico apesados se convierten en obras de arte visuales si dirigen las cámaras personas del talento de Alexander Rodtchenko o Leni Riefenstahl, que filmaron los primeros años del régimen comunista tras el triunfo de la revolución rusa o las concentraciones y actos públicos multitudinarios de apoyo a Hitler, respectivamente.

La influencia de la pintura en la primera etapa, al igual que ocurrió con la fotografía, resulta evidente, especialmente en el periodo de cine mudo, en el que la imagen era el elemento expresivo fundamental para hacerse entender por los espectadores; inteligibilidad clave para el paso de lo documental a lo narrativo. Explicar un relato con emociones, retratos

sicológicos y tramas argumentales con, exclusivamente, gestos de la cara y aspavientos se antoja tarea complicada para un arte incipiente que no sabe todavía comunicar.

Pero, como apuntaba Gubern, nada más nacer hereda todo el bagaje cultural adquirido durante siglos por las artes tradicionales; carga energética que propicia su evolución fulminante y su pronta madurez. La huella del dadaísmo, el futurismo, el expresionismo y otros movimientos pictóricos de las vanguardias queda patente en las primeras obras maestras de la gran pantalla. Incluso la clasificación de las distintas escuelas filmicas que van surgiendo se hace en base a los nombres de las corrientes pictóricas y, así, se habla de películas impresionistas, realistas, románticas, expresionistas, futuristas, metafísicas... Y los decorados, realizados en muchas ocasiones por artistas plásticos de renombre, responden a las características de esos estilos.

El cine comienza su andadura narrativa al final de la primera gran guerra, fecha clave que inaugura lo que algunos llaman la era del terrorismo artístico; una etapa de vivificadora demolición de la tradición cultural que propició un caldo de cultivo en el que todos los experimentos eran posibles. Y en este ambiente tan agitado *“no es raro –dice Gubern— que el cine vaya a convertirse en el niño mimado de la nueva cultura que nace impetuosamente”*. (Pàg. 214). Estima que es bueno y hasta necesario que el cine atravesase esa especie de sarampión intelectual a remolque de la literatura, el teatro y la pintura para aprender y seleccionar lo realmente válido para su mayoría de edad estética independiente. Paso a paso se fueron concretando los elementos creativos específicos del arte cinematográfico, que el primer gran teórico, Louis Delluc¹⁰⁶, resumió así (Págs. 327-333): encuadre, iluminación, cadencia e interpretación. Y definió el contenido de la palabra fotogenia, entendida como el particular aspecto poético de las personas y las cosas, susceptible de ser revelado únicamente por el cine. El arte cinematográfico estructuraba ya su propia gramática.

Pronto, con la ventaja que supone completar la imagen en movimiento con la palabra y la música, el cine pasó de medio influido a influyente, con una fuerza avasalladora que le convirtió en indiscutible factor primordial de conformación social. Protagonismo que pierde la pintura, que, como veremos a continuación, tiene que reinventarse otra vez para no morir, como anuncian los agoreros.

¹⁰⁶ Louis Delluc: “Fotogenia”. En J. Romaguera, & H. A. Tevenet (editores). “Textos y manifiestos del cine”(2ª edición).. Madrid 1993.

III. GRITOS PINTADOS



F,177. Montaje fotográfico de una momia precolombina y *El grito*, de Munch.
Publicado en la revista *Perú 21*

Antes de que se desarrollase el lenguaje hablado, los sonidos primarios (desde el grito desaforado al arrullo) y los gestos constituían la base de la comunicación de los hombres primitivos. Con ellos establecieron un código que les permitía entenderse para tratar de satisfacer sus necesidades básicas y mostrar sus sensaciones primarias: dolor, frío, calor, hambre, cansancio, alegría. Un idioma directo, sin retórica. El que chilla es porque le duele o siente miedo, y el que tiritita, porque se congela.

Cuando se impuso la palabra y el diálogo el hombre pasó a un estadio superior y el sistema de comunicación primitivo quedó obsoleto y desacreditado; se consideraba signo de irracionalidad de gente incapaz de integrarse socialmente. De mal gusto. Cuanto más avanzaba la civilización menos se admitía la expresión espontánea y se imponía el convencionalismo. En el capítulo primero vimos la interesante polémica entre filósofos, literatos y teóricos del arte alemanes del siglo XVIII acerca de si el protagonista del famoso grupo escultórico del clasicismo helénico, Laocoonte, abría la boca exageradamente o sólo lo que correspondía al sufrimiento que estaba soportando. La conclusión fue que se quejaba lo justo y, por tanto, se atenía a los cánones de belleza y bondad requeridos por el arte griego.

Esta normativa sobre equilibrio formal se mantuvo durante la mayoría de las épocas en la pintura occidental, pero hay momentos en los que el desorbitado alcance de las tragedias no encuentra mejor modo de expresión que el grito desgarrado, primario, estremecedor, ausente de referencias concretas. Cuando ni las mejores técnicas pictóricas o narrativas pueden reflejar plásticamente esas situaciones de sufrimiento personal extremo o de inmenso dolor colectivo, los artistas recurren al lenguaje primario del chillido, convertido en símbolo universal de dolor y desesperanza.

Esta tesis lleva el título sintético de "*Gritos pintados*" para resaltar que la boca ha sido, a mi entender, el principal elemento expresivo de dolor en la pintura contemporánea. Porque a la equiparable capacidad de representación de los ojos y las manos, por ejemplo, une el efecto sinestésico, que hace que el espectador pueda "ver-oir" la intensidad de los quejidos o del clamor doliente de las víctimas. El potencial expresivo se multiplica cuando se combinan dos de esos elementos o los tres. Unas manos crispadas y unos lloros añaden dramatismo desgarrador. Y, también, un cromatismo adecuado.

Tras la segunda guerra mundial quedó patente que la capacidad destructiva de la especie humana es ilimitada y que la posibilidad acabar con la vida en el planeta era una angustiosa realidad que dependía exclusivamente de que los dos personajes más poderosos, los jefes supremos del bloque comunista y el occidental, que no cesaban de amenazarse, mantuviesen la cordura suficiente para no apretar los botones atómicos que adelantasen la vista oral del juicio universal que se celebrará, Dios mediante, en el valle de Josafat; según el cristianismo nos tiene prometido.

Con millones de muertos, con todo el continente convertido en una ruina física, económica y moral, el panorama no puede ser más desolador. El cine, técnicamente ya muy desarrollado, había ofrecido testimonios documentales impresionantes de los horrores de la contienda desde la primera línea de fuego y de los bombardeos sobre poblaciones civiles y de los desfiles triunfales de los vencedores. Europa perdió definitivamente su hegemonía mundial.

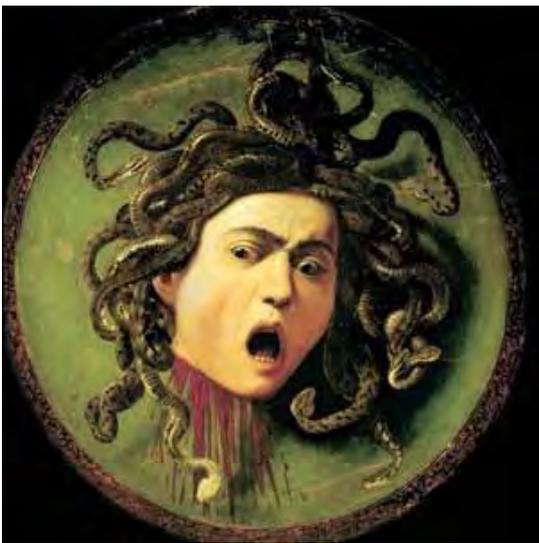
En este escenario de sangre, sudor y lágrimas anunciado por Churchill, como siempre que se llega a una situación tan extrema, reiteramos las preguntas acerca de cómo puede plasmar el arte (la pintura) ese dolor multitudinario, protestar por la injusticia que lo provoca o cómo encontrar un resquicio para la esperanza. Frente a la fuerza testimonial irrefutable de la imagen en movimiento de reproducción mecánica, los artistas plásticos necesitan encontrar la fórmula para atraer la atención hacia sus propuestas, demostrar su capacidad

de síntesis para captar la emoción contenida en la tragedia. Y la mejor manera es levantando la voz, a gritos, llevando al extremo el expresionismo.



F, 178. Momia peruana prehispánica, descubierta en 1827

F, 179. Estudio de cabeza de guerrero para la batalla de Anghiari, Leonardo Da Vinci, 1504



F, 180. *La cabeza de Medusa*, Caravaggio, 1597, lienzo pegado sobre tabla, circular, 60x65 cm. Galería Uffizi,

F, 181. Fotograma del film *El acorazado Potemkin*, Eisenstein, 1925.



F, 182.. *Guernica* (detalle), Pablo Picasso, 1937, Museo Reina Sofía, Madrid.

F, 183. *Muertos delante de la posición de Tahure*, Otto Dix, 1924, dibujo de la serie sobre la primera guerra mundial.



F, 184. *Mujer llorando* (Dora Maar), Pablo Picasso, 1937, óleo, 60x49 cm. Tate Gallery, Londres

F, 185. *Mujer llorando* (Dora Maar), Pablo Picasso, 1937, óleo, 60x49 cm. Tate Gallery, Londres



F, 186. Panel (detalle) del tríptico *Tres estudios para figuras al pie de una crucifixión*, Francis Bacon, 1944, Tate Modern, Londres

F, 187. *Retrato de Inocencio X*, Francis Bacon, 1953, óleo, 153x118 cm. Arts Council of Great Britain, Londres,



F, 185. *La edad de ira (manos)*, Oswaldo Guayasamin, óleo, 133x195 cm. 1983, Fundación Guayasamin, Quito

Lógicamente, si pretende diferenciarse de la fotografía y el cine, la interpretación pictórica trata de escapar de la representación realista, de cualquier tipo de naturalismo, de lo documental. Y, dentro de lo figurativo, busca deliberadamente la distorsión, la provocación, la ruptura de los cánones de proporcionalidad impuestos durante siglos, para entrar en el terreno de lo simbólico, de lo mágico, que en cierta manera conecta con la simplicidad formal de algunas etapas medievales. Frente a la globalización uniformadora, ofrece una visión distinta, más profunda.

Vamos a realizar un rápido recorrido por esta corriente que penetra en el ámbito psicológico colectivo para reflejar el terror y el desconcierto vital de millones de personas aturdidos por las tragedias bélicas y la desesperanza. Aunque, pese a todas las desgracias, como escribía Fernando Savater¹⁰⁷, *“la muerte de humanos en general —la constatación de que somos mortales— es un disgusto que soportamos con notable entereza, salvo postureo compasivo o metafísico.*

Muchos estudiosos coinciden en señalar a Goya (otra vez) y sus pinturas negras como el arranque de la interpretación del dolor como una manifestación que emana del interior de la persona, del propio artista, o de la observación atenta de la experiencia de otros, afectados por guerras y calamidades, para plasmarlo en imágenes poderosas. Con el Renacimiento y el Barroco culmina el proceso de siglos de representación realista del dolor, hasta llegar a la sublimación trascendente que pretendía la Iglesia. Pero el genio aragonés y posteriormente Van Gogh rebasaron los límites impuestos por la imitación naturalista. Descubrieron que, con trazos discordantes, colores irreales y una expresividad caricaturesca, alejada de la teatralidad clásica, profundizaban más en el descubrimiento de que el infierno se encuentra a pie de calle, que habita en nosotros mismos.

Con sus seres grotescos y esperpénticos, el pintor aragonés hizo de bisagra entre un mundo ordenado y luminoso --organizado en compartimento estancos, que ofrecía una tranquilizadora nitidez de ideas-- y otro de tinieblas en el que anidan los males, una especie de caja de Pandora. Un espacio de depresión en el que duele el alma. Algo que tan acertadamente interpretó el incomprendido pelirrojo holandés medio siglo más tarde con sus autorretratos, retratos y paisajes inquietantes.

¹⁰⁷ Fernando Savater: “Desastres”, artículo publicado en “El País”, 11 de mayo de 2019



F,188. *Autorretrato con la oreja cortada y pipa*, de van Gogh, 1889, óleo sobre lienzo, 51x45 cm. Colección particular.

F,189. *Autorretrato*, de Van Gogh, 1889, óleo, 65x54 cm. Museo de Orsay, París

F,190. *Autorretrato*, de van Gogh, 1889, óleo, 40x31 cm. Colección particular.

Los dos, especialmente este último, influyeron decisivamente en el noruego Edvard Munch, que consiguió sintetizar, en su cuadro *“El Grito”*, ese discurso de profunda angustia existencial y desesperación característico del mundo moderno, que, aunque inspirado en su propia experiencia personal, trasciende sexos, razas o nacionalidades y se convierte en un mensaje universal. Su obra parece sentir los horrores bélicos que se desatarían poco después.

Anticipó el expresionismo alemán y sirvió de modelo para otros artistas posteriores, que encontraron en el grito desgarrado, en el retorcimiento gestual, el mejor medio para protestar contra la sinrazón de la creciente violencia contemporáneas, cada vez más globalizada. Entre ellos hemos seleccionado a Picasso, Bacon, Saura, Frida Kalho y Guayasamin, todos ellos de sobra conocidos, por lo que nos ahorraremos reiterativas disquisiciones sobre su importancia y preferimos mostrar un amplio apéndice gráfico de la parte de su obra relacionada con la temática. Sobre algunos ya hemos hablado anteriormente y lo haremos de nuevo en el siguiente apartado, que trata sobre la relación entre la enfermedad del propio artista y su proceso creativo.

Antes, quiero hacer una consideración sobre la vuelta al lenguaje simbólico que supone esta forma de expresión esquemática y desgarrada y su conexión con las mitologías y las religiones, que también dependen para su supervivencia del vigor de su simbología. Y es

que los símbolos -- según cita que recoge Francisco José Folch¹⁰⁸ de Joseph Campbell-- *“entregan más que un mero concepto intelectual, porque su carácter interior es tal que proveen un sentido de real participación en una aprehensión de la trascendencia”*. (pág. 251). Y en este sentido es justo resaltar que el cristianismo, tantas veces criticado, demostró su extraordinaria capacidad para generar símbolos universales de un potencial indiscutible, siendo el principal de ellos la cruz. Y como prueba de su acierto insuperable recordamos que la mayoría de los pintores citados en este epígrafe y otros muchos, casi todos ateos, recurrieron a la simbología de la crucifixión cuando quisieron significar y denunciar el máximo sufrimiento humano. Unos utilizaron recursos iconográficos explícitos reconocibles de la Pasión, y aun los que más se esforzaron por alejarse de tal tipo de representación religiosa, como Bacon, no dudaron en titular varias de sus obras con la palabra Crucifixión, que sintetizaba magistralmente lo que quería expresar.

El arte y las mitologías y religiones han estado siempre unidos por la simbología y los estudiosos no se ponen de acuerdo sobre quien fue el primero en iniciar ese lenguaje mágico, pero las pinturas rupestres parecen indicar que pudiesen ser los artistas. Lo que explicaría, según Sagrario Aznar Almazán¹⁰⁹, el endiosamiento de algunos artistas contemporáneos a los que catalogamos, y se creen, como *“un genio que se ira convirtiendo, muy ayudado por Nietzsche, en un titán sobrehumano y semejante a Dios, en el guardián de una sabiduría misteriosa, legislación de un mundo propio con leyes propias”*. (Pág.369). El guardián de un atributo exclusivo: la creatividad.

III. 0. Los efectos del sufrimiento propio

Como principio general, parece ilógico pensar que el dolor pueda generar nada positivo, ni aún en un terreno tan peculiar como el del arte. Pero las contradicciones y paradojas están a la orden del día y la realidad demuestra que la historia del Arte sería muy distinta sin la influencia determinante del sufrimiento de los propios autores, que propició cambios radicales en su forma de entender la vida y, en consecuencia, de interpretarla en

¹⁰⁸ Francisco José Folch: “Símbolos y mitología. Las máscaras de dios”. Ensayo publicado en la Revista de Estudios Públicos”, (nº 88, primavera de 2000, Págs 249-264. PDF, www.academia.edu) sobre el libro de Josep Campbell “Las máscaras de dios”. Editorial Alianza, Madrid 1991-92. Recoge la cita de la edición inglesa.

¹⁰⁹ Sagrario Aznar Almazán: “Agresores y víctimas: el sacrificio del artista”, ensayo publicado en “Espacio, Tiempo y Forma”. Serie VII, Historia del Arte t. 10, 1997, págs.. 367-401. UNED

sus obras. La lista de ilustres pacientes de hospitales y psiquiátricos que alteraron la lógica creativa es larga, y sus resultados, fascinantes.

En otras páginas aludimos a cómo la extraña enfermedad que le produjo la sordera precipitó a Goya al extremoso expresionismo de las pinturas negras; unos rostros oscuros, irreales, una especie de máscaras que nos introduce en un mundo extraño, pero, paradójicamente, reconocible, que va directo a nuestros miedos y temores internos, difíciles de explicar. Penetramos en el terreno psicológico; más allá del dolor físico. Sin duda, el trauma y el aislamiento que le provocó la dolencia fueron determinantes para engendrar esos monstruos maravillosos. La música de Beethoven, probablemente, sería distinta si hubiese oído bien.

Sin el desquiciamiento mental de Van Gogh no podríamos ni imaginar que ese cromatismo imposible, esos firmamentos llenos de círculos y trazos serpenteantes podrían, con los años, sernos familiares y demostrarnos que colores y formas transmiten sentimientos y estados de ánimo, algo que sus coetáneos no supieron entender ni comprender. Gombrich (1995) escribe que *“todos los cuadros sobre los que descansa su fama fueron pintados durante tres años interrumpidos por crisis mentales y espirituales. Es evidente que Van Gogh no se proponía principalmente una correcta representación. Exageraría e incluso acentuaría la apariencia de las cosas si esto convenía a sus fines. No se preocupó mucho de lo que llamaba la `realidad estereoscópica`, esto es, la reproducción fotográficamente exacta de la naturaleza”*. (Pág. 548)

Otro artista *“maldito”* fue Toulouse Lautrec, traumatizado por los efectos de una enfermedad que debilitó su constitución ósea en la adolescencia y le produjo fracturas en las piernas que frenaron su crecimiento. Medía 1,52 centímetros de altura. Tal discapacidad



F,191. *Ivette Guilbert*, de Toulouse-Lautrec, 1894, color sobre carboncillo, 186x93 cm.

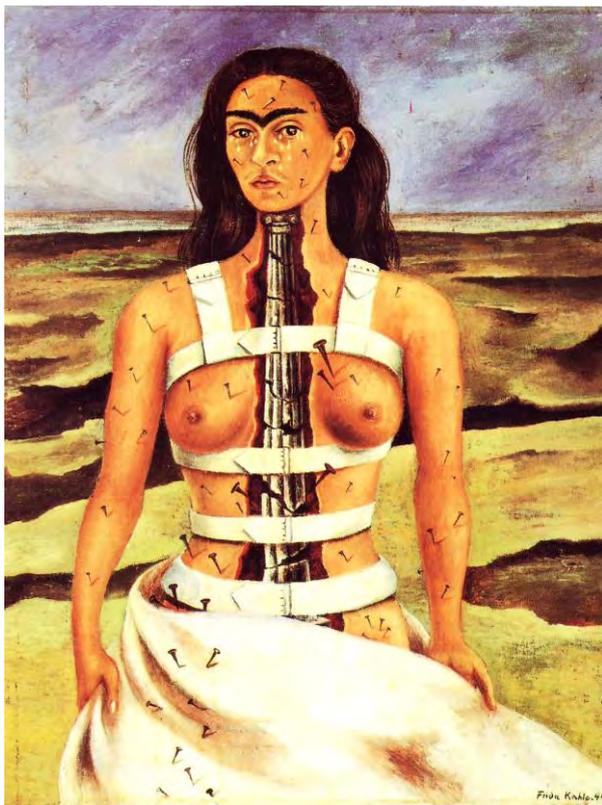
física provocó el rechazo de la clase social a la que pertenecía, la aristocracia. Se trasladó a vivir al barrio de Montmartre donde se convirtió en el pintor más popular de la vida nocturna parisina. A diferencia de su amigo Van Gogh, Lautrec tuvo siempre éxito comercial y se convirtió en el cartelista e ilustrador preferido de los dueños de cabarets y revistas más prestigiosas. Pero nunca superó su complejo de enano y, tras algunas decepciones amorosas, comenzó a beber en exceso. Factores que determinaron, en su última etapa creativa, la visión realista del oscuro mundo de la prostitución y los bajos fondos, cuya atmósfera sórdida supo captar magistralmente en sus cuadros, sin quedarse en la superficialidad aparentemente festiva de muchos de sus contemporáneos. Se convirtió en el mejor cronista de la *"Belle Époque"*, porque ofreció una panorámica completa de aquellos años locos, con sus luces y sombras.

La sobrecogedora sensación de angustia y desolación que transmite *"El grito"* tiene que ser producto, necesariamente, de alguien afectado severamente por una situación vital de absoluta amargura y desesperanza total; como es el caso de su autor, Munch, criado en un

ambiente familiar opresivo, con un padre autoritario y una madre y unas hermanas mentalmente desquiciadas. El alarido y las manos a la cabeza parecen la explosiva reacción natural para protegerse o evadirse de un ámbito tan deprimente. Reúne en un solo gesto la simplicidad sintetizadora y la ambigüedad suficiente para ser interpretado de múltiples maneras, para que cada espectador la aplique a sus circunstancias o vivencias personales.

Los cinco años de inmovilidad que Antonio Saura soportó para superar la tuberculosis seguro que le dejó huella y contribuyó a crear su particular visión sobre, como él mismo decía, “*las obsesiones de siempre*”: el erotismo, la religión, el ascetismo, la mujer, las dictaduras, la muerte, la crucifixión... Las grandes verdades y misterios de la vida mirados con un código estético que se traducían en brutales amasijos y retorcidas criaturas.

La historia de los dolores que persiguieron a Frida Kahlo durante toda su vida es universalmente conocida, porque hizo de ellos, de la amargura y de las ensoñaciones y miedos que le causaban, uno de los temas principales de su obra. Su calvario particular comenzó con la poliomielitis que le afectó en 1913 y continuó con otra serie de dolencias que



F,192.. *Columna rota*, de Frida Kahlo, 1944, óleo sobre aglomerado, 43x33 cm. Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México.

que culminaron con el accidente de tráfico que sufrió en 1925, que le dejó lesiones permanentes en la columna vertebral, el cuello, las costillas y la pelvis, que 32 operaciones quirúrgicas apenas pudieron aliviar. Su autorretrato "*La columna rota*", en el que muestra su cuerpo desnudo aprisionado por las prótesis, es todo un símbolo de resistencia en la lucha contra la enfermedad que condicionó su existencia y su arte y expresión del dolor interno y externo.

Francis Bacon¹¹⁰ vivió una infancia difícil, ya que padecía asma crónica que le impedía acudir a clase con regularidad. Cuando los ataques respiratorios se agudizaban, lo medicaban con morfina. A los 16 años fue expulsado de casa por su padre, al manifestar sus inclinaciones homosexuales.

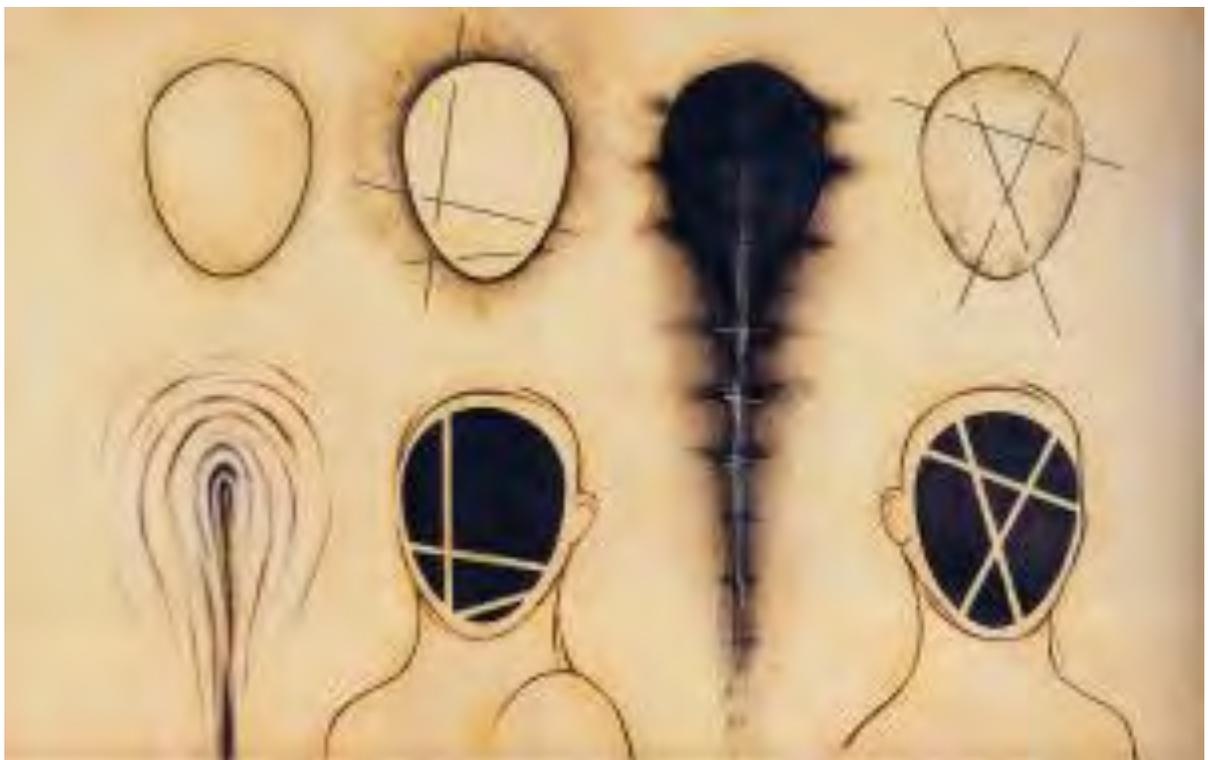
Podría sumarse a esta relación de artistas doloridos, aunque a título de enfermo imaginario, a Dalí, a quien le encantaba alardear en público de sus supuestas paranoias. Ese punto de locura inventada le venía muy bien para componer el perfil de su personaje, que ensamblaba perfectamente con sus delirantes composiciones surrealistas, tan brillante y racionalmente realizadas. La figura del genio un poco *zumbado* mantiene su predicamento entre el gran público y el catalán supo explotarlo como nadie.

Aunque dejamos deliberadamente fuera a aquellos artistas que se sirvieron de productos psicóticos o drogas de cualquier tipo para alterar su percepción de la realidad y trasladar a sus cuadros esa visión potenciada o distorsionada, vamos a hacer una excepción con Basquiat, que creó un lenguaje propio para exponer en la calle, en puertas y paredes su tremendo mensaje sobre la marginación en Nueva York. Hasta que inesperadamente se convirtió en una *celebrity* cuyas obras se cotizaban a precios astronómicos. Murió de sobredosis a los veintiséis años de edad. Su inmadurez (otra forma de enfermedad, tan frecuente en músicos rockeros) no soportó el brutal salto a la fama.

Finalmente, hay que añadir los muchos artistas que sufrieron marginación y persecución por su condición sexual; porque, aunque cueste creerlo, hasta los años setenta del siglo XX, la homosexualidad era considerada una enfermedad o una degeneración moral que era preciso reprimir, incluso penalmente, en la mayoría de los países llamados civilizados. En la España franquista se les aplicaba la llamada ley de vagos y maleantes, como si fuesen delincuentes. Una situación opresiva que se recrudeció hasta límites inimaginables con el descubrimiento (en 1981) del virus del SIDA (Síndrome de Inmuno-

¹¹⁰ "Francis Bacon (pintor)". <http://es.wikipedia.org/wiki/>

Deficiencia Adquirida), una especie de pandemia que causó millones de muertos en todo el mundo y de la que se culpó a la comunidad homosexual y a los drogadictos, porque la transmisión más frecuente era por vía sexual o por el uso de jeringuillas sin control sanitario. Mortal de necesidad en los primeros años, los nuevos medicamentos permitieron reducirla a la condición de enfermedad crónica. Estas circunstancias tan deprimentes afectaron a gran número de artistas de todo tipo (pintores, escultores, actores de cine, cantantes, escritores, ...), muchos de los cuales fallecieron muy jóvenes, e influyeron decisivamente en sus obras, que unas veces reflejaban su angustia y otras su rebelión contra la injusticia de tal discriminación. Se convirtieron en activistas de primera línea en la exigencia de inversiones para potenciar la investigación para combatir la enfermedad. Estos son algunos de los artistas plásticos destacados víctimas del SIDA y la homofobia: David Worjnarovicz, Keth Haring, Andrés Serrano, Pepe Espaliu, Robert Gober, Mark Morrisroe, Robert Wepplethorpe.



F, 193. Sin título, de Pepe Espaliú. Imagen de la exposición en la Real Academia Española en Roma.

Por otro lado, a título de curiosidad, varios pintores se vieron afectados por deficiencias de tipo ocular, patologías leves que no condicionaron su trabajo en exceso, pero sí añadieron

algún matiz a su obra. Según la médico y doctora en biología Carmen Fernández Jacob¹¹¹, Paul Cézanne tenía tres dioptrías y trabajaba sin gafas, porque no quería ver las cosas perfectas. Camille Pissarro padecía inflamación del conducto lacrimal y Monet, en sus últimos años, cataratas, de las que no quiso operarse por miedo. La degeneración macular no permitía a Edgar Degas distinguir los perfiles con claridad, por eso pintaba a sus personajes de espaldas. Munch sufrió hemorragias vítreas.



F,194. *Some living american women*, de Mary Beth Edelson, 1972, técnica mixta, 72x109, Museum Of Modern Art, Nueva York.

IV. LA REBELIÓN DE LAS MUJERES

Resulta difícil hacerse idea del sufrimiento y frustración que supone para la mujer la marginación a que se ha visto sometida a lo largo de la historia. Nadie sabe explicar por qué ocultas razones, desde tiempo inmemorial y en todas las civilizaciones, media humanidad quedó discriminada, menospreciada, sometida y maltratada por la otra mitad sin que las grandes instituciones religiosas, políticas y sociales se escandalizasen ni mostrasen la

¹¹¹ Carmen Fernández Jacob: "Maestros de la pintura. ¿Genios o enfermos?" Entrevistada por Javier San Martín e Izaskun Lekuona en el blog "Mujeres con ciencia" de la Cátedra de Cultura Científica de la UPV/EHU, 18 de marzo de 2018

mínima intención de rectificar semejante despropósito. El desconsuelo aumenta si se considera que grandes pensadores, filósofos y científicos y artistas de todas las épocas han mostrado, en mayor o menor grado, su misoginia. Afortunadamente, en tiempos recientes, la tardía rebelión multitudinaria de las víctimas convirtió tan flagrante atropello de sus derechos como personas en un problema político de alcance mundial, primer paso para encontrar una solución, a la que aún se resisten los sectores más retrógrados.

Además de condenadas a parir con dolor --en castigo por el pecado original, según la Biblia—, las descendientes de Eva fueron declaradas incompetentes para cualquier actividad intelectual, creativa o ejecutiva fuera del hogar y obligadas a someterse a la dictadura de sus padres, y maridos. No vamos a ahondar ni a extendernos aquí y ahora en consideraciones sobre el origen, la persistencia y los efectos perversos del machismo durante siglos; pero conviene recordar que la violencia machista, patriarcal, de género, familiar, o como quiera llamarse, además del daño psicológico, causa todavía miles de muertes cada año y el número de agresiones físicas y violaciones de carácter sexual alcanza cifras aterradoras.

IV.0. Artemisia Gentileschi, icono feminista

Esta marginación y absoluta desconsideración se produce también en el mundo de arte, en el que las mujeres tenían limitado el acceso a los centros de formación con el pretexto (razonado por sesudos médicos y teóricos decimonónicos) de la manifiesta incapacidad congénita de las féminas para una profesión que requiere tanta sensibilidad e inteligencia. Ellas podían ser musas, modelos, amantes, ser utilizadas como pinceles (Klein), representar personajes bíblicos o mitológicos, e incluso recibir clases de dibujo, pero no alcanzar la categoría de artistas.

Se puede contar con los dedos de las manos el número de pintoras o escultoras de relieve internacional antes del siglo XX. Algo difícil de justificar en un ámbito que alardea de liberal y progresista.

Una de ellas sería Sofonisba Anguissola (1535-1625), que gracias al dinero e influencia de su familia aristocrática pudo saltarse la exclusión que imponían a las mujeres los gremios de artistas, la enseñanza académica y el mecenazgo papal. Destacó como retratista y vivió y trabajó en España desde los 27 años.

Pero, sin duda, la más conocida, es Artemisia Gentileschi¹¹², (1593-1654). Comenzó su formación artística en el taller de su padre, el pintor Orazio Gentileschi, uno de los grandes exponentes de la escuela romana de Caravaggio, donde aprendió la técnica del dibujo y el fuerte naturalismo de las obras del genio del tenebrismo, con quien se le comparó por su dinamismo y por las escenas violentas que a menudo representan sus pinturas, pero a las que ella dio un toque personal.



F,1195. *Susana y los viejos*, de Artemisia Gentileschi, 1610, óleo sobre lienzo, 170x121 cm. Colección Schönborn, Pommersfelden, Alemania.

En sus cuadros desarrolló temas históricos y religiosos. Fueron célebres sus pinturas de personajes femeninos como Lucrecia, Betsabé, Judith o Cleopatra, en los que algunos aprecian rasgos feministas. Recorrió con éxito varias ciudades italianas (Roma, Venecia, Florencia, Nápoles) y fue la primera mujer miembro de la Academia di Arte del Disegno de Florencia

¹¹² (Fuente) es.wikipedia.org>wiki>Artemisia-Gentileschi

En mayo de 1611, cuando tenía 18 años, Artemisia fue violada por el pintor Agostino Tassi, al que su padre había contratado como maestro privado, al no poder acceder a la Academia Bellas Artes por ser mujer. Como no cumplió su compromiso de casarse con ella, lo denunció y en el juicio, que duró siete meses, expuso con todo detalle la violencia con la que fue forzada sexualmente. Artemisia sostuvo su testimonio de violación, incluso tras la tortura a la que fue sometida y a que tuvo que someterse a un examen ginecológico para demostrar que había sido desflorada. Tassi fue condenado a un año de prisión y al exilio de los Estados Pontificios. La entereza y coraje mostrados en el proceso judicial y su rebeldía permanente contra la tradicional actitud de sumisión psicológica de las mujeres de la época, unido a su incontestable talento, que tantos celos despertaba, y a su competitividad en un mundo de hombres, la convirtieron en una figura que no pasó desapercibida para las feministas de la segunda mitad del siglo XX, que la convirtieron en un icono de la lucha por la igualdad de género y contra la violencia. El interés feminista por Artemisia se inició en 1971, cuando la historiadora del arte Linda Nochlin publicó un artículo titulado *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?*, en el que descubrió como las instituciones opresivas, y no la falta de talento, han impedido que las mujeres alcancen el mismo nivel y reconocimiento que los hombres en el arte y en otros campos.



F, 196. 'Autorretrato tocando la espineta', de Lavinia Fontana, y 'Autorretrato ante el caballete', de Sofonisba Anguissola.

La tercera sería Elizabeth Vigee-Lebrun (1755-1842), considerada la mejor pintora francesa del siglo XVIII. Especializada en retratos, pintó a muchos miembros de la aristocracia francesa y su éxito le llevó hasta el palacio de Versalles, donde, con tan sólo 23 años, retrató por primera vez a María Antonieta. Su amistad con la reina le obligó a exiliarse

al triunfar la revolución de 1789. Vivió en Holanda, Austria, Rusia e Italia, países en los que obtuvo numerosos reconocimientos a sus calidades artísticas.



F,197. Autorretrato ,1871. Elizabeth Vigee-Lebrun

IV.1. Sin capacidad de auto-representación

Tan escasa representación,-- tres artistas en tres siglos, viene a ser la excepción que confirma la regla -- avala la afirmación de Amparo Serrano de Haro¹¹³ de que históricamente la mujer se vio despojada de su capacidad de auto-representación durante muchos siglos.

¹¹³ Amparo Serrano de Haro, *Imágenes de lo femenino en el arte: atisbos y atavismos*, Polis [En línea], 17 | 2007, Publicado el 24 julio 2012, consultado el 29 junio 2020. URL: <http://journals.openedition.org/polis/4314>

El arte, exclusivamente en manos masculinas, no ha podido reflejar la mirada de las mujeres, sus inquietudes, sus deseos, su subjetividad. Durante todo ese tiempo la identidad femenina viene determinada por el cuerpo social, regido por una jerarquía patriarcal. *“En la dualidad prototípica de la cultura occidental, las mujeres han sido Eva y María, santas y putas, brujas y niñas, cortesanas y aldeanas, diosas y demonios”*. (Párrafos 7 y 10). (Obviamente, el tratamiento iconográfico de la figura de la Virgen María en el arte no tiene nada que ver con el del resto)

Elena Alfaya y María Dolores Villaverde¹¹⁴ se preguntan por qué nunca se analiza el maltrato a la mujer en las representaciones artísticas. Extrañadas de las pocas veces que se habla de esta cuestión, deciden hacer un recorrido por una serie de representaciones pictóricas, datadas entre 1500-1900, que sirven para comprobar, a través de su iconografía, temática o composición, que tal *“maltrato”* existe y que los artistas son *“cómplices”*.

Así, aprecian que en *“El juramento de los Horacios”*, de David, las mujeres quedan relegadas, y que en *“Susana en el baño”*, Tintoretto muestra a los viejos como simples mirones; mientras que Artemisia Gentileschi los presenta claramente como acosadores. Salomé y Dalila, en los cuadros de Gustave Moreau y Rubens, respectivamente, aparecen como seductoras fatales o profesionales. Los martirios de Santa Catalina, de Cranach el Viejo, y Santa Agueda, de Piombo, muestran la violencia de género y la tortura con tintes eróticos machistas. *“El rapto de las Sabinas”*, de Poussin, magnifica el secuestro para procreación. La violación con premeditación de las hijas del Cid se refleja en los cuadros del pintor español Ignacio Pinazo. *“Pérdida de virginidad”*, de Gauguin, muestra a una muchacha violada por él mismo. Danae y Olimpia personifican la prostitución en visión de Tiziano y Manet. Y en *“La muerte de Sardanápolo”*, Delacroix pinta en primer plano a decenas de concubinas forzadas y asesinadas. Un caso especial es el de la historia de *“Nastagio deli Onesti”*, de Boticelli, que aúna el maltrato físico y psicológico en cuatro lienzos. Se basa en los cuentos del Decamerón de Boccaccio, en los que una vez más, como tantas y tantas otras, la mujer debe ceder ante los deseos del hombre y sufre físicamente maltrato con violencia.

Tras este repaso, que podrían alargar hasta el infinito, llegan a la conclusión de que cuando se pinta o esculpe una obra de tema erótico o frívolo se entiende que lo femenino es lo mejor para representarlo. Y que en el arte la mujer es la que sufre daños físicos o morales y es raro que se plasme la violencia contra un hombre, salvo en los cuadros de guerras.

¹¹⁴ Elena Alfaya y María Dolores Villaverde “Sexismo y misoginia en el arte moderno y contemporáneo: obras y artistas”, publicado en la revista Arte, Individuo y sociedad, nº 21, Madrid, 2009. (Págs.107-122)

Estiman, también, que la inmensa mayoría de los artistas son misóginos a los que sus propias vivencias les afectaron; y que es más frecuente ver abusos contra la condición femenina en el arte profano que en el sagrado --si bien lo habitual sería pensar en los martirios de santas como ejemplo de violencia machista--, y que suele ser la literatura o leyendas las fuentes de inspiración. María Dolores Villaverde¹¹⁵ hace gala de cierta comprensión al considerar que los pintores varones no tratan de ironizar ni burlarse de esas damas que sufren, sino más bien servirse de ellas para aumentar el dramatismo o conmover a los espectadores.

IV.2. La revolución artística feminista

Según María Teresa Alario¹¹⁶, el discurso socialmente dominante sobre el cuerpo de la mujer, claramente androcéntrico, ha variado relativamente poco a lo largo de la historia. Señala que el cambio más destacado se produjo en la edad contemporánea, cuando la biología femenina dejó de considerarse desde la óptica de la carencia o la disminución (ya que el modelo de referencia era el cuerpo del varón), para ser considerado no como inferior, sino como diferente.

El vergonzante machismo opresor se mantuvo hasta la década de los sesenta del siglo XX; tiempo en el que --inspiradas por los movimientos pacifistas y en favor de los derechos civiles en Estados Unidos, por las revoluciones estudiantiles en Europa y por otras corrientes intelectuales y estéticas postmodernas-- las mujeres despertaron de su letargo ancestral y se sublevaron. Sustentadas por las teorías expuestas por Simone de Beauvoir¹¹⁷, en las que proclama que las mujeres no nacen, sino que se hacen, se organizaron en grupos de concienciación y análisis que les permitieron llegar a la conclusión de que la discriminación era una consecuencia lógica de las superestructuras políticas. Despertaron el activismo feminista para luchar contra los sistemas dominantes que deformaban sus vidas, aspiraciones y sueños. Adoptaron tales principios de liberación de la mujer como base de

¹¹⁵ María Dolores Villaverde: "Mujer y arte: la imagen pictórica, fuente de información del sufrimiento femenino". Ponencia en el I Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres, organizado por la Asociación de Amigos del Archivo H. Diocesano de Jaén, entre el 15 y el 31 de octubre de 2009: Villaverde es profesora de la Universidad de A Coruña.

¹¹⁶ María Teresa Alario: "La mujer creada: lo femenino en el arte occidental". Artículo publicado en la revista "Arte, Individuo y Sociedad", nº 7. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 1995.

¹¹⁷ Simone de Beauvoir: "El segundo sexo". Editorial Cátedra (del Grupo Anaya), colección Feminismos. Madrid, 2017

inspiración para una nueva práctica artística y se colocaron en vanguardia de la lucha política.

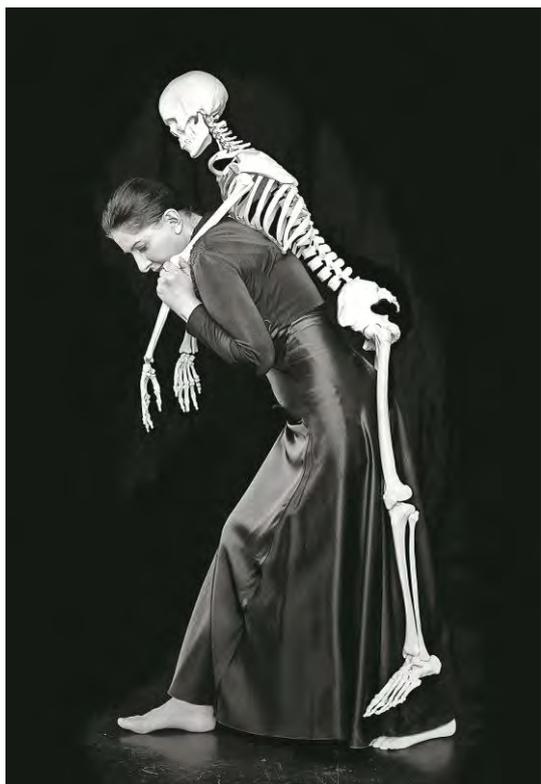
Tanto el término feminismo como el de feminista se prestan a multitud de interpretaciones, a contemplarlos desde distintos ángulos y a afrontar su problemática desde planos y valoraciones diferentes. Quiero decir con ello que la explosiva reacción artística ante la cuestión no fue uniforme, que no se puede hablar de un arte feminista con características conceptuales, discursivas o estilísticas cohesionadas. Cada artista lo planteó desde su perspectiva personal y con técnicas diversas. Las controversias dentro del propio movimiento fueron notables. En nuestro caso, nos interesa resaltar el contagioso entusiasmo para combatir la secular opresión del género masculino sobre el femenino, para acabar con la desigualdad. En eso sí que hubo unanimidad.

Pero, además de su decisiva aportación como combatientes de primera fila del feminismo, conmocionaron el mundo del arte. Su valentía asentó por primera vez y de manera definitiva la presencia de la mujer en el panorama artístico internacional y logró la equiparación con los hombres tanto en presencia como en calificación y cotización de sus obras. Aunque este trabajo se centra especialmente en la pintura, en este caso destacamos también la importancia de las obras y acciones realizadas con otras técnicas y nuevas formas de expresión artística: fotografías, vídeos, instalaciones y performances.

Nos limitaremos a dar una lista de representantes famosas en la que, como siempre, son todas las que están, pero no están todas las que son: Niki de Saint Phalle, Louise Bourgeois, Paula Rego, Yoko Ono, Valie Export, Mary Beth Edelson, Carole Schineemann, Ana Mendieta, Marina Abramovic, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Mona Hatoum, Guerrilla Girls, Tracey Emin, Judy Chicago, Ellen Gallagher, Fina Page, ... Para los interesados en conocer más a fondo el tema, recomiendo el exhaustivo ensayo de Peggy Phelan¹¹⁸, en el que afirma que las principales innovaciones, tanto teóricas como prácticas, registradas en el arte contemporáneo se deben al feminismo y que los logros políticos de ese movimiento son producto del empeño de las artistas que inspiraron nuevos modos de pensamiento sobre lo público y lo privado y sobre el objeto y el sujeto del arte. En el prólogo, la editora Helena Reckitt¹¹⁹ lo resume así: *“Las respuestas estéticas del feminismo han engendrado lo que quizá constituya el movimiento artístico de más envergadura desde la II Guerra Mundial”*.

¹¹⁸ Peggy Phelan: “Arte y feminismo”, Editorial Paidon Press Limited, Londres, primera edición en castellano, en 2005

¹¹⁹ Helena Reckitt: editora y prologuista de “Arte y feminismo”



F,198. Fotografía de la serie *Carrying the skeleton*, de Marina Abramović, 2008, inspirada tras su ruptura con el artista Paolo Canevari.

F,199. Fotos de la performance *Autorretrato con sangre*, de Ana Mendieta, 1973

Fuera del feminismo y su sufrimiento específico, el dolor y la angustia permanecieron como tema motivador de otros grandes artistas de finales del siglo veinte y, a título meramente indicativo, citamos a Warhol, quien, dentro de su amplia y diversa producción, reservó espacio para asuntos reivindicativos, como la serie de retratos de los delincuentes más buscados o la dedicada a la pena de muerte y la silla eléctrica. Y como más recientes, Chrais Burden, capaz de provocarse daños en su propio cuerpo para experimentar las sensaciones que produce el recibir un disparo, o Vito Acconci y otros *performers*, como los del llamado accionismo vienés, Gunter Rambow, Herman Nitsch, Otto Mühl, y el alemán Klaus Rinke, caracterizados por la utilización de su cuerpo como elemento central del radicalismo de sus trabajos, que definían como obra anti-artística.

Cerramos así el recorrido temporal que nos permitió revisar la relación del arte con el dolor a lo largo de la historia. Por mantener el tono irónico presente en algunas páginas precedentes, podría decir que, con gran dolor de corazón por mi parte, este trabajo doctoral termina aquí en su fase indagatoria y que llega la hora de las apreciaciones, reflexiones y conclusiones finales.

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES

Espero que en las páginas precedentes haya quedado suficientemente claro el papel determinante jugado por el arte en la consolidación de la experiencia del dolor como uno de los fundamentos de estructuración social. Los artistas facilitaron la necesaria comunicación, expresión y dramatización del sufrimiento --punto de arranque del dialogo sobre el que se basaron las distintas civilizaciones—y, también, directa o indirectamente, contribuyeron a la manipulación de esa experiencia por parte de las élites religiosas o políticas para controlar las creencias e ideologías de la gente.

I. PRIMERO FUE EL ARTE

Nos remitimos al comienzo de los tiempos para imaginar la evolución del hombre desde su estado puramente animal (de satisfacción de las necesidades básicas) al social e intelectual, y para especular sobre cuál fue el motor inicial de ese proceso. La teoría que concede a la religión la preeminencia en el desarrollo intelectual y espiritual de la humanidad es cuestionada por quienes sostienen que las causas que propiciaron el salto que elevó definitivamente al hombre sobre el resto de las especies serían la ciencia (la mejora de herramientas elementales), el arte (los trazos más simples, pintados o esgrafiados en las cuevas) y los ritos funerarios (fase rudimentaria de la religión). Resulta evidente que los tres elementos marcan las líneas maestras del desarrollo de todas las civilizaciones. ¿Pero, quién o qué provocó el primer chispazo que iluminó el diminuto cerebro de aquellos humanoides y los puso a pensar?

Quiero creer, con cierto ánimo corporativista, que el arte se adelantó. Que el milagro se produjo cuando alguien cogió instintivamente un tizón y dibujó unas rayas en la pared de roca y después círculos y luego otros trazos cruzados y más tarde pintó caballos y bisontes y los coloreó. Esa capacidad de crear de la nada una representación abrió el camino hacia

un mundo nuevo, distinto del de la lucha por la mera supervivencia. Comprendieron así que, además de cazar, comer, abrigarse y reproducirse, la imaginación podía abrirles campos insospechados. Y lo entendieron gracias a la simplicidad y universalidad del lenguaje gráfico. Algo imposible de explicar con su sistema de comunicación de gruñidos y gestos (sin palabras), alejado de cualquier posibilidad de expresar un pensamiento racional tan complejo. Paralelamente al avance en la realización de imágenes se produciría, seguramente, el perfeccionamiento tecnológico de las herramientas y armas (agujas, flechas, lanzas, hachas, rasquetas, arcos...) que mejoraron sus condiciones de vida y de defensa.

En el debate abierto a partir del positivismo científico acerca de si el arte podía ser fuente de ideas y conocimientos, Albert Einstein¹²⁰ opinaba que no había contraposición entre arte y ciencia, sino que eran equiparables, compatibles y complementarios, porque tenían la misma motivación: el ansia de superar la monotonía de la vida cotidiana. Y ambos ofrecían recursos para crear una realidad paralela a la natural. Estimaba que *“la experiencia más hermosa que tenemos a nuestro alcance es el misterio, la emoción fundamental que está en la cuna del verdadero arte y la verdadera ciencia”*. (Pág 22)

En el intento de esclarecer ese misterio se encuentra el origen que articula la necesidad de conocer. El sabio alemán consideraba que la función principal de ambas disciplinas es *“despertar el sentimiento religioso y mantenerlo vivo en quienes son receptivos a él”*. (Ibidem 49). Si su misión esencial era activar la religión, se supone que existían antes que ella, que son sus promotores. En cualquier caso, prioridades aparte, las tres formaban el núcleo de lo que Fischer¹²¹ definía como *“magia original”* (Pág 42), de la que se fueron diferenciando gradualmente. Pero insisto en que el relámpago que alumbró la vía hacia la abstracción y el pensamiento simbólico debió ser, en principio, el arte; por su eficacia comunicativa y su capacidad de sugerencia, de permitir que el espectador interprete y otorgue significado a las imágenes sin necesidad de farragosos argumentos.

En palabras de Francisco Calvo Serraller¹²², *“Para el arte es esencial lo fantástico porque la fantasía, en cierta manera, proyecta no solamente la forma en la cual pensamos sino nuestro ser en toda su complejidad, para nosotros todavía indescifrada. Esa es la gran*

¹²⁰ Albert Einstein: “Mis ideas y opiniones”. Barcelona, 2011. Editor Antoni Bosch

¹²¹ Fischer E.: “La necesidad del Arte”. Barcelona, 1993. NeXos.

¹²² Francisco Calvo Serraller. Conferencia impartida el 9 de octubre de 2018 en el Auditorio del Museo del Prado, en Madrid.

aportación del arte". Algo que tuvo claro –añade-- desde el comienzo de los tiempos, desde que tenemos memoria.

Además, como concluye en su documentado trabajo Miguel Ángel Vázquez Vera¹²³, *“el proceso artístico es utilizado para construir la identidad de una cultura, así como para favorecer la empatía y desarrollar las capacidades intelectivas del espectador”*.

II. LA RELIGIÓN TOMA EL PODER

La evolución intelectual impulsada por el arte y la ciencia coloca al hombre primitivo ante el panorama de las grandes preguntas existenciales acerca de quiénes somos, de dónde venimos, a dónde vamos y por qué sufrimos tanto. Con el planteamiento de tales interrogantes nace el homo sapiens. Y en la búsqueda de respuestas surge la idea de la existencia de misteriosas fuerzas externas que determinan nuestras vidas. El siguiente paso conduce a la personificación de esos poderes ocultos sobrenaturales y al querer saber por qué nos castigan tan despiadadamente. Aparecen así las mitologías y los templos y los magos, chamanes, brujos y sacerdotes, que conocen las liturgias para aplacar la ira de los dioses y ofician de intermediarios.

Cuando empezó, la religión no trataba de encontrar a Dios, sino que era una simple práctica de rituales, especialmente funerarios, y comportamientos sin ninguna función pragmática, que se hacían para aliviar sus preocupaciones y sufrimientos. Los oficiantes de tales ritos adquirieron protagonismo y asumieron progresivamente la estructuración de una sociedad más compleja, con el respaldo de la fuerza de las armas o de la política, o de ambas a la vez. En el caso concreto que nos ocupa, el cristianismo se convirtió en la institución constituyente fundamental de lo que conocemos como civilización occidental. Y el arte quedó a su servicio.

La doctrina cristiana --nacida en el contexto de la ley judía emanada de los textos del Antiguo Testamento y la influencia de Platón y otros grandes filósofos griegos-- gira en torno a la figura de su fundador, Cristo, hijo de Dios, y de las lecciones morales que se desprenden de sus palabras, su vida y, sobre todo, de su muerte en la cruz para redimirnos. El sufrimiento de la Crucifixión conforma el gran argumentario para llegar a la sensibilidad de la gente y darle sentido al dolor de la humanidad. Jesús es la luz y la medida de todas las cosas y el

¹²³ Miguel Ángel Vázquez Vera: “Acerca de la obra d arte como soporte de intelección”. Ensayo publicado en la revista “El Genio Maligno”. EGM: nº 20, marzo de 2017.

modelo a imitar. La Iglesia siempre confió en la eficacia de las imágenes para ayudar a la comprensión de sus sermones o para que, al menos, los fieles aceptasen sus mandatos por santo temor.

En la primera etapa, la aportación iconográfica fue muy limitada, porque por influencia de la cultura grecorromana y judía, que identificaban belleza con bondad, se consideraba de mal gusto la exhibición del dolor en el arte. Se reducía a la plasmación de símbolos y figuras muy simples cargadas de significado para los creyentes: la cruz, el cordero, aureolas, el pan, el vino, el ojo enmarcado en un triángulo... Incluso las imágenes del propio Cristo crucificado o la Virgen son totalmente inexpresivas, con un valor alegórico intrínseco que no necesita de ningún rasgo de representación realista.

Pero, poco a poco, el arte medieval amplió sus cometidos para cumplir las funciones de representar las ofrendas a Dios, a los santos y a los difuntos para lograr su gracia; ser intermediario entre lo divino y lo humano, explicando a los iletrados los dogmas de la fe cristiana y la historia sagrada y, finalmente, ser una afirmación visible del poder de la Iglesia y de los gobernantes. Las paredes, portadas y capiteles de Iglesias y claustros se van llenando de cristos, ángeles, demonios y de todo el imaginario del Apocalipsis. Las figuras hieráticas y esquemáticas adquieren poco a poco expresividad y componen escenas cada vez más complejas, con muchos personajes, que culminan con la interpretación del Juicio Final, con la separación entre buenos y malos, con los consiguientes premios y castigos.

III. MOMENTOS CRUCIALES

Los pintores y escultores eran entonces meros instrumentos al dictado y al servicio del poder eclesial, sin reconocimiento como creadores. Pero existen etapas críticas en los que el discurso religioso se atasca y sólo la imaginación de los artistas consigue reactivarlo. Uno de esos momentos cruciales se produce a comienzos del siglo XI, cuando unos monjes anglosajones iluminadores del Apocalipsis presentaron una original idea punitiva.

III.0. Imaginario infernal

El imaginario infernal fue un elemento central de la religión medieval, que fundamentó en sus concepciones teológicas sobre el castigo eterno su mensaje moralizante, adoctrinador y coercitivo. Los escritos apócrifos, las predicaciones de monjes y curas, potenciados

siempre por las elementales representaciones plásticas, sirvieron durante el primer milenio para atemorizar eficazmente a los desamparados creyentes, que obedecían dócilmente los mandamientos. Pero las hambrunas, epidemias, pestes y guerras relajaron la fe de aquellas personas aterradas, que encontraban en la muerte casi una liberación a los horrores que soportaban en vida. Los sermones apocalípticos y las toscas esculturas y pinturas que mostraban las torturas y suplicios del averno ya no surtían el efecto deseado.

Y es en esa fase cuando, en el siglo XI, los monjes anglosajones inventan el concepto de devoración, que representan gráficamente con la monstruosa boca de Satanás, que da paso a unos ámbitos siniestros, donde más fauces demoniacas y calderas ardientes ejecutan todo tipo de maldades con los condenados que recorren un círculo tormentoso interminable. La idea tenía la virtud de superar la representación fragmentada y simplista del infierno y sintetizar plásticamente en una imagen todas las luchas y los miedos ancestrales referidos en los libros sagrados hebreos y en las mitologías orientales y grecorromanas, en las que los héroes se enfrentaban a monstruos terribles, algunos con varias cabezas, que lanzaban llamas por sus gigantescas bocas. Aquí, los pecadores son engullidos por el flamígero dragón. Una escenificación del combate entre el bien y el mal, entre Cristo y Lucifer.

Este descubrimiento de visualizar tan artística y eficazmente el terror colectivo, surge por iniciativa de los iluminadores de códices en los monasterios; lugares donde la libertad de expresión gráfica era mucho mayor, menos controlada, que la de los decoradores de templos, que tenían que atenerse más estrictamente a la ortodoxia.

Por su capacidad de concentrar tanto simbolismo, el concepto de devoración suponía una ruptura con los clichés estandarizados vigentes hasta entonces y abría el camino hacia imágenes hipnotizantes, que añadían a la amenaza del dolor físico el sufrimiento psicológico, los miedos incontrolables que despertaban en el subconsciente de cada uno. Tocaban la fibra sensible del alma y aterrorizaban. Uno de los mayores logros del arte religioso.

A partir de entonces, los mejores poetas, escultores y pintores ofrecieron recreaciones magníficas, verdaderas obras maestras del Arte (ya con mayúsculas), de los aterradores dominios del demonio y de la crueldad de sus castigos. De los principales autores (Dante, El Bosco, Miguel Ángel, ...) y de sus obras más destacadas ofrecemos amplia referencia gráfica y escrita en el segundo capítulo de este trabajo doctoral. Pero la idea original, la que marca la pauta, nació en esos monasterios anglosajones medievales.

III.1. Nueva narrativa

Otro de los momentos en los que la creatividad de los artistas fue determinante ocurrió a finales del siglo XIII, cuando en el cristianismo se produce un cambio de mentalidad sustancial por influencia de las reflexiones de san Francisco de Asís y santo Tomás de Aquino, que introducen elementos de humanización y racionalización que suavizan el teocentrismo. Los tiempos evolucionan y la sociedad tiene que adaptarse a las circunstancias. Cambian las personas, sus condiciones de vida y su forma de pensar y de comunicarse. La Iglesia necesita acomodar sus maneras expresivas e incluso el contenido doctrinal en algunos aspectos y, para ello, otra vez, confía en que los artistas le actualicen su código comunicativo.

Paralelamente, la progresiva introducción del estilo gótico, especialmente en su aspecto arquitectónico, modificó el concepto de templo y la manera de interpretar estéticamente el lenguaje religioso. Los personajes bíblicos, Jesucristo, la Virgen y los santos, además de significado simbólico, tendrán rostros y sentimientos, como personas que son. Los primeros en pasar del misticismo al naturalismo fueron los escultores, que tenían resuelto el problema de la tridimensionalidad.

Esta anticipación espoleó a los pintores, que en su empeño por superar los inconvenientes de la representación en una superficie plana encontraron soluciones técnicas y estéticas que revolucionaron el panorama artístico de la época y sentaron las bases de una iconografía narrativa diferente, que mantuvo plena vigencia hasta comienzos del siglo XX. En lo que respecta al tema del dolor, abrieron el camino a la escenificación y dramatización realista de la Pasión de Cristo y de todos los mártires y a las Piedades y Dolorosas y a todas las tragedias bíblicas y mitológicas y a los infiernos y demás asuntos que constituyen la base argumental del arte visual occidental.

Aunque los grandes descubrimientos en cualquier campo suelen ser fruto de un proceso en el que intervienen numerosas personas y circunstancias, en este caso concreto, por simplificar, centro el protagonismo en un pintor, Giotto; porque supo recoger las enseñanzas de sus maestros, como Cimabue, despertar el espíritu innovador de sus colegas contemporáneos y acelerar la marcha imparable hacia el Renacimiento con todas sus consecuencias.

Nacía un estilo narrativo que alteraría radicalmente los hábitos visuales conocidos hasta entonces. Una manera de contar los relatos bíblicos o biografías de santos recientes (San

Francisco de Asís) o mártires antiguos o, sobre todo, la Pasión y Muerte de Cristo, como si fuesen novelas ilustradas. Con frescos o retablos múltiples que a modo de viñetas escenifican el argumento sin necesidad de explicaciones literarias. Con figuras de tamaño natural, policromadas e integradas en paisajes reconocibles y apuntes de perspectiva que dan sensación de profundidad e invita a los espectadores a formar parte de lo que sucede delante de sus ojos. Ese efecto de tridimensionalidad sobre una superficie plana cambió todo el concepto de la pintura. Una verdadera revolución.

III.2: Renace el artista

El fulgurante éxito del nuevo estilo pictórico, que convirtió a Giotto en uno de los personajes más famosos de su tiempo, supone otro paso fundamental en la historia del Arte; el pintor deja de ser artesano y se convierte en artista. Un ser con poderes casi mágicos que maravilla y emociona con sus obras. Se aprecia su capacidad creativa además de sus habilidades manuales. La Iglesia continuará como promotora y financiadora de la mayoría de los trabajos, pero dejará la resolución estética de sus propuestas en manos de los grandes pintores, algunos de los cuales, dentro de poco, serán considerados genios. En ese periodo y en los siguientes, los artistas gozarán de una libertad, inimaginable poco antes, en aspectos formales, narrativos y compositivos realmente sorprendentes. Continuaron al servicio del Vaticano, pero de manera menos exclusiva y con capacidad de decisión estética

Pese al papel preponderante de la religión, se aprecian ya síntomas de que a la sociedad le preocupan los asuntos terrenales tanto como los celestiales; se inicia la transición del teocentrismo al etnocentrismo. Esa búsqueda de la representación realista del nuevo lenguaje plástico es una primera expresión del cambio.

III.3. La eternidad

En las mitologías, los dioses atormentaban caprichosamente a los hombres según su estado de ánimo, pero con la muerte se acababa todo, los dejaban en paz. El cristianismo, además de por su carácter monoteísta, se diferenció radicalmente de ellas al proclamar la existencia de vida en el más allá y montar en función de tal aseveración toda la formidable teoría sobre el bien, el mal y la justificación del sufrimiento como vía de salvación; imitando a Jesucristo, que murió en la cruz para redimir nuestros pecados

Como la norma rectora de toda la trama argumental se basaba en el dolor, en su teatralización y manipulación, las representaciones plásticas del sufrimiento predominaron en la iconografía cristiana y, por extensión, en la cultura occidental. Artistas de todo tipo y de todas las épocas derrocharon imaginación y esfuerzo intelectual para plasmar en miles de imágenes el sufrimiento (además de la Pasión de Cristo) de los mártires, de los condenados al fuego eterno, de los desastres de las guerras, de los penalizados por las justicias varias, de los enfermos, de las víctimas de las catástrofes... Mostraron las estancias terroríficas del averno, retrataron a Satanás y a sus ayudantes, escenificaron la resurrección de los muertos y el imponente Juicio Universal del valle de Josafat.

IV. MANIPULACIÓN

Durante siglos, la religión utilizó el arte como medio manipulador. Una ayuda eficaz en la labor de adoctrinar y atemorizar a pequeñas feligresías incultas. Al principio era una manipulación de carácter semántico, de incoherencia deliberada en las representaciones hasta llegar al borde del absurdo. Las recreaciones de los martirios, por ejemplo, mostraban la crueldad de las torturas a que eran sometidos, mientras sus caras reflejaban una beatitud y serenidad ejemplares; porque sabían que estaban asegurándose la salvación eterna. Esta estrategia se acomodaba a las circunstancias temporales y discursivas, según conveniencia de los promotores. Así, en la etapa paleocristiana --como por influencia judaica y grecolatina estaba mal visto que el arte mostrase el dolor— las referencias a la crucifixión de Cristo eran simbólicas, a veces, una simple cruz. Posteriormente, convertido Jesús en modelo supremo de sufrimiento, se explicitan plásticamente, paso a paso, todos los tormentos de la Pasión, pero el rostro del hijo de Dios, transfigurado, expresa placidez y esperanza en la resurrección. Posteriormente, cuando interesa conmover a los fieles, las expresiones de horror del Dios convertido en hombre y de todos los santos pasan a primer plano. Los maestros del Barroco convierten ese dolor dramatizado en arma de primer orden en la lucha dialéctica de la Contrarreforma. El alcance de estos manejos, sin embargo, era limitado, porque sólo llegaba a las personas que acudían personalmente a los templos.

Pero fue en la Edad Moderna, con la invención de la imprenta, cuando comenzó a descubrirse el verdadero potencial de la imagen para determinar (manipular) la conducta de las masas. La tecnología de reproducción mecánica de textos y grabados creó uno de los mecanismos bélicos más sofisticados y perversos: la propaganda político-religiosa. Con lo

cual el arte se convertía, indirectamente, en elemento activo de uno de los factores que más dolor ha generado en la historia de la humanidad, las guerras

La poderosa máquina propagandística es casi siempre la primera que se activa, como paso previo a la declaración oficial de los conflictos. Antes de pasar a la confrontación armada se desprestigia al oponente, se resalta su crueldad y sus fines perversos, para transformarlo en un demonio al que hay que combatir sin piedad.

IV.0. Propaganda belicista

La primera vez que se utilizaron imágenes como medio combativo de gran alcance fue en las llamadas guerras de religión que se desataron a raíz de la escisión del cristianismo tras la reforma protestante. Los libros impresos por el sistema ideado por Guttemberg contribuyeron a la rápida difusión de las tesis de Lutero por toda Europa. Cuando unas décadas más tarde, ya en el siglo XVI, comenzaron las escaramuzas sangrientas, los primeros muertos de cada bando se convirtieron en mártires y los grabados con imágenes de sus torturas y su ajusticiamiento se distribuyeron por las ciudades y pueblos para soliviantar a los ciudadanos y animarlos a atacar al enemigo. No importa tanto la calidad artística como la catalogación moral e ideológica, el diferenciar los buenos (nosotros) de los malos (ellos). En el capítulo II de este trabajo detallamos las distintas estrategias de esa incipiente utilización de las imágenes con tal finalidad, tanto por parte de los protestantes como de los católicos; con las implicaciones militares, políticas y económicas que desbordan ampliamente el ámbito estrictamente religioso.

Tras la Revolución francesa y la industrial, con la pérdida de poder de la Iglesia y la aparición y progresivo asentamiento de los medios de comunicación de masas, el agigantado aparato propagandístico quedó en manos de gobernantes y políticos, que perfeccionaron las técnicas de control de la opinión pública para orientarla en función de sus objetivos y como justificación de sus arrebatos guerreros. La invención de la radio, la fotografía y el cine elevó a la enésima potencia la capacidad de esos monstruosos mecanismos de lavado de cerebro colectivo.

La última deriva tecnológica, la digital, nos sitúa ante un panorama todavía más estremecedor. Las *fake news*, las redes sociales y el *big data*, abusivamente controlados por unas pocas multinacionales al servicio del más fuerte, nos meten de lleno en el Gran

Hermano orwelliano. Afortunadamente, el verdadero arte juega aquí un papel marginal. Pero todo empezó con la difusión de unos grabados impresos hace quinientos años.

V. GRITOS DESESPERADOS

El cristianismo, con su Dios como eje, perdió influencia en la conformación de la sociedad occidental a partir de la Edad Moderna. Durante los siglos siguientes, la razón se impuso, no sin resistencia, al oscurantismo dogmático y llegaron las revoluciones políticas, industriales, científicas y filosóficas que sentaron las bases de una civilización fundamentada en ideas y conceptos diferentes. Palabras como democracia, igualdad, burguesía, progreso, proletariado, laicismo, capitalismo, sanidad pública, relaciones internacionales, comunismo, guerras mundiales, globalización ... definieron los perfiles del cambio imparable. La ciencia y la tecnología hicieron realidad logros admirables que la humanidad anterior no habría imaginado (excepto Leonardo da Vinci, el artista-ingeniero) ni en sueños: ferrocarriles ultrarrápidos, grandes trasatlánticos, aviones supersónicos, cohetes espaciales, teléfonos móviles, ordenadores, rayos X, anestesia, ... Todo lo necesario para hacer un mundo feliz, en paz, sin hambre, sin violencia, sin temor a castigos divinos, con trabajo para todos y una sanidad que nos lenifique los males. Basta abrir los ojos para comprobar que semejante utopía no se cumple.

Todo el esfuerzo científico por mejorar las condiciones de vida se aplicó también, absurdamente, en la fabricación de un armamento cada vez más mortífero. Hasta el extremo de que con sólo apretar un botón se podrían matar más gente que la suma de las matanzas en las batallas de todas las épocas. Las dos guerras mundiales evidenciaron la sangrienta realidad de esa escalada demencial que no cabe atribuir a la iracundia de ninguna divinidad, sino a la estupidez, la ambición y la maldad del hombre.

La magnitud de la tragedia descolocó a los artistas, que hasta entonces supieron encontrar los registros expresivos apropiados para plasmar los miedos, la angustia y la desesperación de la sociedad en cada momento. Pero, sin el recurso del libreto mitológico o teológico, ¿cómo visibilizar en un cuadro el alcance de un drama de proporciones tan descomunales? Porque la representación naturalista, la documentación gráfica de los horrores ya no sirve; para eso ya estaban la fotografía, el cine y la televisión, que captaban en vivo y en directo los desastres en primera línea del frente.

El arte necesitaba dar otra respuesta, volver a conectar mágicamente con los millones de víctimas. La clave la había anticipado un siglo antes el genio de Goya al descubrir que además de los sufrimientos físicos, la angustia vital despertaba los demonios que todos llevamos dentro y que nos atormentan psicológicamente y nos introducen en un mundo de pesadillas, de depresión y locura. Y que la única forma de representar esos miedos era saltándose las normas académicas vigentes para dar protagonismo a personajes monstruosos, rostros deformados y escenas oníricas. Anticipaba el expresionismo, que sería el lenguaje plástico dominante en la primera mitad del siglo XX. Y como emblema del expresionismo más feroz, el grito. Un alarido descontextualizado, sin referencias temporales, geográficas o ideológicas en el lienzo (aunque los títulos sean indicativos), para que pueda ser reconocido como símbolo universal de horror y desesperanza. Fernando Castro Flórez¹²⁴ señala, por ejemplo, que las figuras distorsionadas de la pintura de Bacon representan más el grito que el horror, reflejan la condición estúpida de la existencia, como si la ignorancia fuese más abismal que la angustia. Planteamiento filosófico que ratifica el propio pintor británico cuando, en una de sus conversaciones con David Sylvester¹²⁵, confiesa que, efectivamente, *“yo quería pintar el grito más que el horror. Creo que si hubiese pensado detenidamente las causas que hacen que alguien grite habría logrado reflejar con más éxito el grito que intentaba pintar”*. (Pág. 49)

La fórmula funcionó. De los miles de excelentes películas y documentales televisivos filmados en el siglo XX sobre las atrocidades de las guerras y sus consecuencias sólo un pequeño porcentaje de personas cultas podrían dar referencia de las más importantes. Y necesitarían un largo discurso para explicar el contenido y las características técnicas y artísticas de cada una de ellas. Sin embargo, cualquier ciudadano del mundo medianamente ilustrado identifica el *“Guernica”* de Picasso, *“El grito”* de Munch o las carnicerías de *“La Crucifixión”* de Bacon con sólo un golpe de vista y, además, capta su mensaje sin necesidad de palabras.

Frente a quienes sostienen que el cataclismo de las dos grandes guerras mundiales acabó con la Pintura como medio válido de exposición de ideas, que las vanguardias la rompieron en mil pedazos y que el minimalismo de los “gritos” constituyen el último estertor, confiamos en la demostrada capacidad de reinención de los artistas y creemos que, aunque

¹²⁴ Fernando Castro Flórez (2017), *Los hechos a los que solía llamarse verdad. (Francis Bacon y el rostro convulso de nuestra época)*. Trabajo publicado en el catálogo de la exposición *Francis Bacon, cuestión del dibujo*, de la que fue comisario. (Pág. 19-20) Círculo de Bellas Artes. Madrid.

¹²⁵ David Sylvester (2003). *Entrevista con Bacon*. Random House, Barcelona.

cambien los soportes y las formas, el arte en general y su expresión en trazos y colores, en particular, pervivirán como elemento fundamental del pensamiento humano.

VI. VITALISMO FEMINISTA

A la relación de causas que originan los grandes males, (enfermedades, guerras, pandemias, torturas, ejecuciones, hambre, ...) habría que añadir el de la cruel discriminación en sus diversas formas: racismo, clasismo, xenofobia, homofobia, machismo, etc., que afecta a miles de millones de personas y que no ha tenido un reflejo adecuado en el arte, quizás por la falta de espectacularidad que implica la sumisión forzada e institucionalmente bendecida de más de la mitad de la humanidad.

Por terminar con una conclusión optimista, personalizamos en las mujeres la lucha de todos estos grupos contra la marginación que sufren. Nos centramos en el movimiento feminista porque, además de ser el colectivo más numeroso, a partir de la segunda mitad del siglo XX encontró la fórmula para enfrentarse eficazmente a las superestructuras políticas, religiosas y económicas para revertir la situación de sometimiento impuesto por la estructuración patriarcal desde tiempo inmemorial. Además —aspecto que hay que valorar en su justa medida—, las artistas tuvieron un especial protagonismo y potenciaron con sus obras el eco de esa batalla mundial para lograr la igualdad de géneros, objetivo que tienen a su alcance.

Desde la perspectiva artística, hay que destacar que, además de acabar para siempre con su marginación en el sector, recuperaron el verdadero sentido del arte, al que aportaron nuevas maneras estéticas y, sobre todo, demostraron que todavía es una de las mejores herramientas para interpretar las inquietudes de la gente a escala universal y buscar soluciones. Pese a los agoreros, el Arte sigue vivo. La última gran revolución social y artística lleva sello y firma femeninos. Afortunadamente.

BIBLIOGRAFIA

- Aguirre Sorondo A. (1994) El rito mortuorio en Euskal Herria. Donostia. *Cuadernos de sección de Ciencias Médicas*, 3. Eusko Ikastkuntza
- Alario M. T. (1995). *La mujer creada: lo femenino en el arte occidental*. Madrid. Artículo publicado en la revista *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 7, del Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense
- Alfaya E. y Villaverde M. D. (2009). *Sexismo y misoginia en arte moderno y contemporáneo: obras y artistas*. Madrid. Publicado en la revista *Arte Individuo y Sociedad*, nº 21
- Almazán S. (1997). *Agresores y víctimas: el sacrificio del artista*. Ensayo publicado en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del Arte T. 10
- Antich X. (2012). *Representar el sufrimiento*. Barcelona. Artículo publicado en *La Vanguardia*, el 22 de agosto
- Ayala F. (1961). *Introducción a las ciencias sociales*. Madrid. Aguilar S. A. Ediciones
- Balmes J. (1961) *El Criterio*. Barcelona. Editorial Balmes
- Barandiarán J. M. (1979) *Mitología vasca*. San Sebastián. Editorial Txertoa
- Baroja P. (1973) *El dolor, estudio de psicofísica*. Madrid, Editorial Caro Raggio. Colección *Hojas sueltas*.
- Benjamin W. (1989) *El arte en la era de la reproductividad técnica*. Incluido en *Benjamin, Walter, discursos interrumpidos*. Buenos Aires. Editorial Taurus
- Birdwhistell R. (1979). *El lenguaje de la expresión corporal*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.
- Blade R. (2014). *Dramas del medievo*. Barcelona. Artículo publicado en la revista *Historia y Vida*, nº 50
- Bolaños M. (2007). *Interpretar el arte. A través de las obras maestras y los artistas más universales*. Madrid. Editorial LIBSA.
- Brassaï. (1964). *Conversaciones con Picasso*. Madrid. Aguilar.
- Camps V. y otros. (1987). *Historia de la Ética*. Barcelona. Editorial Crítica.
- Caro Baroja J. (1978) *Las formas complejas de la vida religiosa. Siglos XVI-XVII*. Editorial Serpe.

- Caro Baroja J. y Temprano E. (1975). *Disquisiciones Antropológicas*. Madrid, Ediciones Istmo.
- Carrete J. (1994) *Goya. Los caprichos. Dibujos y aguafuertes*. Madrid. Academia de San Fernando. Calcografía Nacional.
- Castillo J. M. (2018) *Los que anhelan que Francisco muera*. Bilbao. Artículo en el diario *Deia*, 10 de noviembre.
- Castro Flórez F. (2017). *Los hechos a los que solía llamarse verdad (Francis Bacon y el rostro convulso de nuestra época)*. Artículo incluido en el catálogo de la exposición *Francis Bacon, la cuestión del dibujo*. Madrid. Círculo de Bellas Artes.
- Cervera C. (2017). *Los mitos más oscuros de Satanás, el ángel caído que no reina en el infierno*. Madrid. Artículo en *ABC Historia*, 23 de agosto.
- Cervera Borrás J.: *Cómo practicar la dramatización con niños de 4 a 14 años*. Madrid. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. (www.cervantesvirtual.com)
- Comte A. (1923) *Discurso sobre el espíritu positivo*. París. Versión digital ([biblio 3.url.edu.gt](http://biblio3.url.edu.gt)) de la edición de *Société Positiviste International.e*
- Cortés Soler J. *La flagelación en el arte*. Ponencia publicada por *Libros Populares*. (<https://docplayer.es>)
- Daix P. (1969) *Picasso*. Barcelona. Círculo de Lectores.
- Darwin Ch. (1968) *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales*. Madrid. Alianza Editorial.
- De Azúa F. (2018). *Bipolar*. Madrid. Artículo publicado en el País, el 5 de junio.
- De Azúa F. (2011). *Diccionario de las Artes*. Barcelona. *Planeta Espanha*.
- De Azúa F. (2012) Entrevistado por Patricio Pron, recogida en la Revista de Libros, RDL, el 5 de noviembre.
- De Barañano, K. (2016). *Criterios sobre la historia del arte*. Kailas.
- De Beauvoir S. (2017) *El segundo sexo*. Madrid. Editorial Cátedra, del Grupo Anaya.
- De Voragine. J. (2014). *La leyenda dorada*. Madrid. Alianza Editorial.
- Delgado-Gal, Á. (1992). *Por qué el arte no es un lenguaje (o Sobre cómo refuta la teoría pictórica del lenguaje la teoría de la pintura como lenguaje)*. Madrid.
- Delluc L. (1993) *Fotogenia*. Madrid. Incluido en J. Romaguera & H. A. Tevenet.
- Descartes R. (2015). *Discurso del Método*. Barcelona. Plutón ediciones.
- Duby G. *Europa en la Edad Media*. Barcelona. Paidós.
- Dupin J. (2001). *Antonio Saura (Damas)*. Bilbao. Museo de Bellas Artes.
- Einstein E. (2011) *Mis ideas y opiniones*. Barcelona. Antonio Bosch, editor.

- Ekman P. (2017). *El rostro de las emociones*. Barcelona. Editorial RBA Libros.
- Elguer D. (1998). *Expresionismo*. Taschen. Köln.
- Fernández Jacob C. (2018) *Maestros de la pintura. ¿Genios o enfermos?* Bilbao. Entrevistada por Javier San Martín e Izaskun Lekuona en el blog *Mujeres con ciencia* de la cátedra de Cultura Científica de la UPV/EHU, 18 de marzo.
- Fernández-Quintanilla, R. (1981). *La odisea del "Guernica" de Picasso* (Vol. 64). Barcelona. Planeta.
- Fischer E. (1993) *La necesidad del arte*. Barcelona. Nexos.
- Fischer S. (2016) *El Bosco, obra completa*. Köln. Taschen.
- Folch F. J. (2000) *Símbolos y mitología. Las máscaras de Dios*. Ensayo sobre la obra de Josep Campbell del mismo título. Madrid. Publicado en la Revista de Estudios Públicos.
- Freud S. (1974) *Escritos sobre la histeria*. Madrid. Alianza Editorial.
(*Génesis*). <https://es.m.wikipedia.org/wiki/Génesis>.
- García López J. (1975) *La religión griega*. Madrid. Ediciones Istmo.
- Gijón F. (2016). *El infierno del Renacimiento y el renacimiento del infierno*. Artículo publicado en la revista *Amanece Metrópolis*, el 24 de agosto.
- Gombrich, E. (2003). *Historia del Arte*. Madrid. Debate.
- Gómez Cafaffarena J. (1988). *El cristianismo y la filosofía moral cristiana*. Barcelona. Editorial Crítica S. A.
(incluido en *Historia de la ética*, de Camps V.)
- Gómez de la Serna G. (1969). *Goya y su España*. Madrid. Alianza Editorial.
- Gómez N. M. (2009-2010). *La representación del infierno devorador en la miniatura medieval*. Buenos Aires. Tesis doctoral- *Memorabilia* 12.
- Gompertz, W. (2013). *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Madrid. Taurus.
- González Iglesias J. (1995). *Historia de la anestesia*. Madrid. Editores Médicos S. A.
- Goya F. (1799). Artículo de presentación de los *Caprichos*. Madrid. Publicado en el *Diario*, en febrero.
- Goytre A. (2016). *Caravaggio y el instante*. Artículo publicado en su blog el 14 de junio.
- Gubern, R. (1988). *Historia del cine* (Tomos 1, 2 y 3). Barcelona. Baber.
- Guerra E. (2013). *La pasión de Cristo a través de las imágenes (I)*. *La Alta Edad Media*. Artículo en su blog en *Palimpsesto del arte*, el 1 de abril.

- Guevara F. (1788). *Comentarios de la Pintura*. Madrid. Editado por Gerónimo Ortega. Copia en Biblioteca Digital Hispánica.
- Hagen R. M. y R. (2005). *Francisco de Goya*. Köln. Taschen.
- Iglesias, J. G. (1995). *Historia de la anestesia*. Madrid. Editores médicos.
- Hispano A. (2012) *La cámara renueva el gesto*. Madrid. Revista Culturas, 22 de agosto.
- Irujo J. (2008). *La materia sensible. Técnicas experimentales de pintura*. Madrid. Ediciones Tursen S. A. / H. Blume.
- Jarquero Esparcia A. (2016). *El control de la religiosidad popular a través de los tratados pictóricos del Siglo de Oro. Los casos de las imágenes de san Cristóbal y la Verónica*. Ensayo incluido en el libro *Meditaciones en torno a devoción popular*. PDF en: www.unirioja.es
- Köning E y otros. (2008). *Los grandes pintores italianos del Renacimiento*. Barcelona. Equipo de Edición S. L.
- Kraube, A. C. (1995). *Historia de la pintura: del Renacimiento a nuestros días*. Könemann.
- Kulterman U. (1990) *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*. Madrid. Akal Ediciones.
- Lafuente Ferrari E. (1979) *El mundo de Goya en sus dibujos*. Madrid. Ediciones Urbión.
- La Brun Ch. (1698). *Methodes pour apprendre à dessiner les passions*. París.
- Leiris M. (1983). *Francis Bacon: cara y perfil*. Barcelona. Ediciones Polígrafa.
- López-Maya, L., Lina-Manjarrez, F., & Lina-López, L. M. (2014). *El dolor y su expresión en las artes*. México. *Revista Mexicana de Anestesiología*, 37(2).
- Lowenfeld, V., Brittain, W. L., de Davie, I. U., & Eguibar, M. C. (1980). *Desarrollo de la capacidad creadora*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Lledó E. (1987) *Aristóteles y la ética*. Barcelona Editorial Crítica S. A. (Incluido en *Historia de la ética*, de Camps, V.)
- Lledó, E. (1998). *El silencio de la escritura*. Madrid. Espasa Calpe. Colección Austral.
- Mandado Gutiérrez R. E. (2007). *La tesis doctoral de Pío Baroja: de la medicina a la literatura filosófica*. Madrid. Boletín Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y Ciencias, número 18, de 3 de marzo.
- Marek B. D. (1962). *El psicoanálisis. Las técnicas de estudio del espíritu a través de Freud, Asler y Jung*. Barcelona. Ediciones G. P.
- Marinetti F. T. (1909) *Manifiesto futurista*. Paris. Diario *L'Figaro*, 20 de enero.

- Matilla J. M. y Mena M. B. (2019). *Solo la voluntad me sobra*. Catálogo de la exposición de dibujos de Goya. Madrid. Museo Nacional del Prado.
- Medina Estévez J. (2010). *Satanás y su obra*. Santiago de Chile. Ensayo publicado en la *Revista de Antropología y Cultura Cristianas* de la Pontificia Universidad Católica de Chile; 22 de agosto.
- Minois G. (2005). *Historia de los infiernos*. Barcelona Paidós.
- Montanelli I. (1966) *Historia de los griegos*. Barcelona. Editorial Plaza & Janés. Círculo de Lectores.
- Morris, D. B. (1996). *La cultura del dolor*. Barcelona. Editorial Andrés Bello.
- Moscoso J. (2011) *Historia cultural del dolor*. Madrid. Santillana.
- Moruno Martínez, Á. (2017). *El dolor en la pintura de Frida Kahlo. Interpretaciones desde su Diario*. Barcelona. TFM en la UOC.
- Muñoz Molina A. (2009). *Llanto, palabras y gestos. La muerte y el duelo en el mundo medieval hispánico (Morfología ritual, agencias culturales y controversias)*. Buenos Aires. *Cuadernos de Historia de España* v. 83.
- Narbona R. (2016). *El Cristo de Velázquez*. Madrid. Artículo publicado en la revista *El Cultural*, del diario *El Mundo*, el 22 de abril.
- Olaizola Izaguirre. (2015). *Muerte, ritual funerario y luto en Euskal Herria. ¿Cómo quieres morir? ¿Cómo quieres que te entierren? ¿Cómo vivir el luto?* Donostia. Editorial Utriusque Vasconia.
- Ortega y Gasset J. (1966). *Goya*. Madrid. Revista de Occidente S. A.
- Paine T. (1807). *The Age of de Reason*. Tres tomos. PDF en inglés: <http://wikisource.org>
- Paine T. (1794) *La Edad de la Razón: una investigación sobre la verdadera y fabulosa teología*. México D. F. CNCA.
- Papini G. (2011). *El Diablo*. Barcelona. Editorial Blacklist.
- Peinado F. (2008). (2008). *Emuna Elish* (traducción y edición en castellano). Madrid. Editorial Trota.
- Phelan P. y Reckit H. (2005). *Arte y Feminismo*. Londres. Paidon.
- Pseudo Aristóteles (traducción, introducción y notas de Teresa Martínez Manzano y Carmen Calvo Perlan). (1999). *Fisiognomía*. Madrid. Editorial Gredos S. A.
- Ramos Díaz W. (2018). *¿Qué dijo el Papa Francisco sobre el infierno?* Artículo en la revista *Aleteia*, el 31 de marzo.
- Rewald J. (1972). *Historia del impresionismo*. Barcelona. Seix Barral.

- Reyes A. *El dolor es inevitable, el sufrimiento opcional*. Barcelona. Artículo en el blog Psicoemocional.
- Rodríguez Peinado L. (2015). *Dolor y lamento por la muerte de Cristo: la Piedad y el Planctus*. Madrid, Revista de Iconografía Medieval, vol. VII, nº 13. Universidad Complutense.
- Rubio Tovar J. (1989) *Introducción a la novela de Unamuno San Manuel Bueno, mártir*. Madrid. Editorial Castalia.
- Ruhrberg K. y otros autores. (2001). *Arte del siglo XX. Primera parte. Pintura*. Barcelona. Editorial Taschen. Edición de Ingo F. Walther.
- Ruiz J. (2019). *Decreto pastoral 034/2019*. Huesca. Página web de la diócesis de Huesca y Jaca, 2 de septiembre.
- Rulicki S. y Cherny M. (2007). *Comunicación no verbal*. Buenos Aires. Ediciones Granica.
- Ruonan Y. (2017). *El optimismo social y su plasmación pictórica. Desarrollo gráfico de fusión entre las utopías visuales chinas y occidentales*. Bilbao. Tesis doctoral de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco. UPV/EHU.
- Salamanca C. A. (2016). *Religión, política y espectáculo: narrativa del martirio en las guerras de religión*. Universidad de Rosario/CNICT. Argentina.
- Salvador González J. M. (2015) . *Iconografía de la Virgen Dolorosa en la pintura bajomedieval italiana a la luz de las fuentes patrísticas y teológicas*. Carmona. Ponencia publicada en Virgo Dolorosa actas.
- Sánchez-Mesa D. *Picasso*. (1976). Barcelona. Editorial Planeta, Biblioteca Popular.
- Sánchez Meca D. *Friedrich Nietzsche: su vida su obra y su tiempo (II)*. Madrid. Conferencia en la Fundación March. Audio: <https://www.march.es/conferencias>.
- Saura A. (1966) *La herencia del genio*. Madrid. Artículo publicado en *La Revista*, nº 22, de *El Mundo* en un monográfico dedicado a Goya, el 17 de marzo.
- Savater F. (2019). *Desastres*. Madrid. Artículo publicado en El País, 11 de mayo.
- Scalfari E. (2018). *Es un honor ser llamado revolucionario*. Roma. Artículo publicado en el diario *La Repubblica*, el 28 de marzo.
- Serrano de Haro A. (2012) *Imágenes de lo femenino en el arte: atisbos a atavismos*. URL: <http://journals.openedition.org/polis/4314>.
- Schopenhauer A. (1976) *La estética del pesimismo (fragmentos). El mundo como voluntad de representación*. Barcelona. Editorial Labor.
- Schopenhauer A. (1985). *El mundo como voluntad de representación*. Madrid. Akal.
- Sigüenza J. (1602) *Fundación Monasterio del Escorial*. Madrid.

- Sylvester D. (2003). *Entrevista con Francis Bacon*. Barcelona. Random House.
- Simmel G. (1976). *Sociología 1. Estudio sobre las formas de socialización*. Madrid. Ediciones Castilla. Biblioteca de la Revista de Occidente.
- Soto M. (2000). *El obispo Palafox y el arte postridentino*. Universidad de Navarra.
- Spaeman R. *El sentido del sufrimiento. Distintas actitudes ante el dolor humano*. Pamplona. Universidad de Navarra. <https://www.unav.edu/documents>.
- Stassinopoulos, A. (1989). *Picasso, creador y destructor*. Barcelona. Círculo de Lectores.
- Thernstrom, M. (2012). *Las crónicas del dolor. Curas, mitos, misterios, plegarias, diarios, imágenes cerebrales, curación o la ciencia del sufrimiento*. Barcelona. Editorial Anagrama.
- Tolosa, J. L. (2005). *Mirar haciendo, hacer creando: práctica y teoría de la pintura*. H. Blume.
- Tzvetan T. (1981). *Teorías del símbolo*. Caracas. Monte Avril Editores C. A.
- Ulrich. G. (1974). *El mundo de la pintura. Una introducción a sus fundamentos y leyes*. Barcelona. Círculo de lectores.
- Vallejo Nájera J. A. (1977). *Locos egregios*. Editorial Dossat.
- Varios autores (1999). *Bauhaus*. Colonia. Könemann.
- Varios autores. (1973). *Historia del Arte (diez tomos)*. Barcelona. Editorial Salvat.
- Varios conferenciantes. (2019). *El arte fantástico*. Madrid. Fundación Museo del Prado. Crítica. Círculo de Lectores.
- Vázquez Vera, M. Á. (2017). *Acerca de la obra de arte como soporte de intelección*. *El Genio Maligno: revista de humanidades y ciencias sociales*, (20), 2.
- Vega Mateos R. (2014). *El Barroco, más que un movimiento*. Artículo en wikiestudiantes.org el 22 de enero.
- Vilar G. (1999). *La razón insatisfecha*. Barcelona. Editorial Crítica.
- Villaverde M. D. (2009) *Mujer y arte; la imagen pictórica fuente de información del sufrimiento femenino*. Jaén. Ponencia en I Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres.
- Walter I. y Metzger R. (1966). *Marc Chagall. La pintura como poesía*. Bonn. Taschen.
- Wingler, H. M. (Ed.). (1980). *Las escuelas de arte de vanguardia: 1900-1933*. Taurus.
- Woodford S. (1985). *Cómo mirar un cuadro*. Universidad de Cambridge. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, SA.