

EN TORNO AL CUERPO
ANATOMÍAS, DEFENSAS, FANTASMAS

VICTOR I. STOICHITA

EN TORNO AL CUERPO
ANATOMÍAS, DEFENSAS, FANTASMAS

Traducción de
Anna Maria Coderch

GRANDES TEMAS
CÁTEDRA

Título original de la obra:
Des corps: anatomies, défenses, fantômes
(Droz, Ginebra, 2019)

1.ª edición, 2022

Ilustración de cubierta:
Giotto, *El encuentro en la Puerta Dorada* (detalle),
Padua, Capilla Scrovegni.

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Victor I. Stoichita, 2022
© De la traducción, Anna Maria Coderch, 2022
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2022
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 2.038-2022
ISBN: 978-84-376-4410-3
Printed in Spain

Agradecimientos

Este libro es el resultado de una refundición, a veces drástica, de los textos citados. Su autor agradece a las revistas y a los editores el permiso para volver a publicarlos. La primera parte del libro es la cristalización de varios proyectos: «Art et Anatomie» y «Repères pour une histoire de la représentation de la chair dans l'art occidental», financiados por el Pôle de Recherche National MEDIALITY (module Übertragungen) y por el programa Prodoc «Art and Science». Su redacción primera se vio beneficiada por una estancia otorgada por el Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte de Roma (Bibliotheca Hertziana) en calidad de Rudolf-Wittkower-Visiting-Professor en 2005-2006. Doy las gracias aquí a los colegas y los colaboradores de la Bibliotheca Hertziana, así como al personal de la Biblioteca de la Villa I Tatti de Florencia y al del Fogg Art Museum de Cambridge (MA), por haberme facilitado óptimas condiciones de trabajo. Estas páginas se han enriquecido también de las discusiones mantenidas con Tom Cummins y con los participantes en nuestros seminarios comunes dedicados a «Los cuerpos del rey» y a los «Cuerpos de los santos» en la Universidad

de Harvard, en 2006-2008. Igualmente deseo mostrar mi agradecimiento a los colegas y amigos que tuvieron la gentileza y la paciencia de leer las versiones iniciales de este libro y a quienes, con su indulgencia, me ayudaron en la búsqueda bibliográfica e iconográfica: Diane Bodart, Lina Bolzoni, Vincent Borcart, Matt Candea, Lucia Corrain, Véronique Dasen, Magdalena Depowska, Henri de Riedmatten, Irene Fantappiè, Alix Hagen, Thierry Lenain, Fernando Marías, Alessandra Mascia, Sergiusz Michalski, Carlo Ossola, Alina Payne, Evelyne Perriard, Carlo Severi, Maria Stoichita, Pedro Stoichita, Victor-Alexandre Stoichita, Pierre-Yves Theler y Denis Vidal. Un especial agradecimiento a Dominic-Alain Boariu por sus mágicas intervenciones con la informática, seguidas de sus interesantes conversaciones; a Lilian Daum, por contribuir de manera decisiva a dar forma al manuscrito, y a Evelyne Perriard, por la realización del corpus de imágenes. Doy las gracias a Raúl García Bravo por su amistosa colaboración y a ediciones Cátedra por su publicación. A mi esposa, Anna María, por su constante apoyo, por nuestras discusiones críticas y por muchas otras cosas.

Introducción

*Et corps qu'est ce? Substance
Et substance quoy? ainsi de suite...*

MONTAIGNE, *Essais*, III, XIII

El cuerpo es últimamente centro de interés creciente de las ciencias humanas¹. Sus secretos están lejos de ser completamente desvelados. Estudios recientes insisten en que el cuerpo tiene una historia, y que esta historia abarca apariencia y profundidad, deseo y poder, caída y apoteosis, vida y muerte². Este es el contexto en el que este libro pretende adentrarse, apelando a los instrumentos del historiador de las imágenes. Indagar en la historia del cuerpo en cuanto historia de una construcción es mi objetivo, y mi propósito, sondear los avatares de su representación visual.

La exploración está en curso, y dudo que llegue el día en que se cierre o se agote. El reto es grande, pues hasta hoy el comentario estético tradicional se ha situado esencialmente en el terreno de las apariencias, evitando la confrontación con cuanto las supera. Lo visible no es únicamente cuestión de superficie. De hecho las antiguas escuelas de Bellas Artes incluían en su programa lecciones de anatomía artística, que hoy en día parecen haber perdido lustre a favor de una enseñanza más

general, pero bastante mal definida, en lo que respecta al cuerpo.

¿De qué cuerpo hablamos?³. El cuerpo es una representación, inseparable de la mirada que lo elabora y del medio (o de los *media*) que lo exhiben. Indisociable de su propio envoltorio cutáneo (cubierto de adornos, maquillajes, incisiones, armaduras, velos) y traducido en palabras, letras, películas de color, bloques de mármol, pantallas de proyección...

En su producción se superponen diversas temporalidades y se abarca un área extraordinariamente amplia: de la «membrana» cromática sobre la que teorizaba un artesano-monje en el Medioevo (cap. 1) a las almas-cuerpos de los santos y santas, capaces de desafiar el espacio y el tiempo (caps. 11 y 12), a la segunda piel de los tatuajes de Melanesia y a las armaduras de gala de los poderosos en el Renacimiento tardío (caps. 9 y 10), a los cuerpos-pantalla de la modernidad y de la posmodernidad (cap. 15).

Presento un abanico de problemas, preguntas y conclusiones sobre la heterogeneidad constitutiva del objeto «cuerpo», lo que explica su título,

intencionadamente abierto. Mi interés se centra en investigar el papel que desempeñan en su imaginario las creencias, los efectos de conciencia, los gustos estéticos, los deseos, los caprichos, las obstrucciones y los temores antiguos y contemporáneos que emergen de manera constante.

Mi recorrido no es estrictamente cronológico, sino que se desarrolla mediante «figuras». Lo que me interesa al fin y al cabo no es la «evolución» de las imágenes del cuerpo, sino su fluctuante e incesante reelaboración.

Estas páginas apuntan a tres aspectos diferentes, aparentemente distantes aunque finalmente convergentes. El primero se refiere a la eclosión del cuerpo esencialmente femenino en el arte del Renacimiento y su envergadura. Esta gloriosa época de la cultura occidental engendró —¿es necesario repetirlo?— constantes investigaciones en torno al ser humano. Un elemento esencial fue el estudio basado en la práctica anatómica. Si en la etimología griega «anatomía» remite al acto de cortar, desmembrar, separar diferentes elementos de un cadáver, el arte es esencialmente una técnica de composición, esto es, de re-presentación de lo vivo. ¿Qué relación puede existir entre la profundidad del cuerpo, desvelada por la mirada anatómica, y la superficie expuesta y afinada en el trabajo del pintor o del escultor? ¿Cómo se constituyen, en pintura o en escultura, las figuras que traducen la maleabilidad de la carne? ¿Qué relación hay entre la «carne» y la «piel»? ¿Entre la profanación del cuerpo y su glorificación?

El segundo aspecto se refiere al cuerpo en cuanto actor y, a la vez, blanco o diana del poder. Este es un fenómeno complejo que se despliega en una impresionante panoplia de dobles y refuerzos, destinados a proteger (o a reemplazar) cuanto es «débil», vacilante, vulnerable, por no decir «efímero»: el cuerpo, la carne, la vida mis-

ma. Los dispositivos de defensa que refuerzan al ser humano son múltiples: armas, armaduras, corazas, pero también amuletos y tatuajes, que tanto proliferan en la actualidad. Mi investigación apunta a su uso y abuso en calidad de protección visual hasta producir un «humano aumentado»⁴. Asistimos a la elaboración de una compleja «antropotécnica», que cristaliza en la creación de verdaderos antepasados de los actuales (y futuros) «cíborgs», concretados antaño en el fantasma del «príncipe-fortaleza» (cap. 8). Más que escudos concretos o fortalezas efectivas que desafían la fuerza del enemigo y la violencia de sus ataques, los «envoltorios corporales» estudiados en la segunda parte de este libro son «objetos-metáforas», en cuanto «figuras» destinadas a bloquear, neutralizar o paralizar una «fuerza otra», no menos peligrosa: la fuerza de la mirada. Nos hallamos aquí en plena historia de la representación y sus peligros. La cuestión tiene todo el cariz de una paradoja: ¿Cómo mostrar y ocultar, exponer y proteger al mismo tiempo?

El tercer aspecto que se analiza es el fenómeno-límite del cuerpo presente-ausente. En él se abordan las manifestaciones que desafían una definición neta. La metapsicología de raíz freudiana las designa con el nombre de «fantasmas»⁵. La historia de lo visual o de lo «metavisual» se confronta con realidades casi indetectables que emergen en la orilla de lo visible y lo invisible. Es decir, de debatir sobre «una figura» que atañe a los cuerpos-almas o a las almas-cuerpos, una figura, en suma, que ocupa un espacio intermedio cuyo verdadero estatus resulta difícil de establecer con exactitud. Se trata del fantasma, del ser brumoso que conjuga aparición y desaparición, evidencia e incertidumbre. ¿Cuál es el espacio donde el arte dialoga con lo fantasmático? O, dicho de otra manera: ¿Qué cuerpo para el fantasma?

I

Anatomías

La rosa y las uvas: el inconsciente iconográfico de Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Al comienzo del primer libro del pequeño tratado de técnica artística conocido con el nombre de *Schedula diversarium artium*, escrito durante la primera mitad del siglo XII por el monje benedictino Teófilo, se halla el capítulo titulado «De la mezcla de colores sobre los cuerpos desnudos» [«De temperamento colorum in nudis corporibus»], en el que se lee la receta siguiente:

El color llamado color piel (*color qui dicitur membrana*), que sirve para pintar la cara y los cuerpos desnudos (*facies et nuda corpora*), se compone así: tómese blanco de plomo, es decir, cerusa; póngase, sin moler, sino seca, tal y como es, en un vaso de cobre o de hierro, colóquese sobre carbones ardiendo y déjese quemar, a fin de que cambie a color amarillo o verdusco. A continuación se debe moler y mezclar con cerusa blanca, cinabrio o sinople, hasta que se haga parecida a la carne (*carni similis*). Así tendréis a vuestra disposición la mezcla de estos colores de modo que, si queréis obtener caras rojizas, añadir cinabrio; caras blancas, añadir más blanco; rostros más pálidos, poned, en lugar de cinabrio, un poco de verde oscuro⁶.

Los aspectos técnicos de que habla este texto han sido objeto de muchos estudios importantes⁷. Sin embargo, es interesante preguntarse por qué su autor quiso empezar su tratado —escrito en el contexto de los talleres artesanos del Medievo y dedicado en su mayor parte a las artes del vidrio y del metal— con consideraciones acerca del arte pictórico y un análisis detallado de lo que en la época no era precisamente la prioridad más urgente: la realización del cuerpo desnudo, es decir, de la carne. Considero importante destacar su valor inaugural —o sea, el primer capítulo del primer libro del *Tratado de las diferentes artes* del monje Teófilo—, que no se limita a ser una reflexión de orden técnico, sino a acentuar, en la época del eclipse del cuerpo, la prioridad de su representación.

Es de señalar que el problema técnico de la realización de la carne aparece, en este librito, al hablar del color-superficie (*membrana*), noción ardua para los traductores modernos que a menudo tuvieron problemas para atenerse a su sentido original⁸. En sus páginas se especifica que se necesita un laborioso proceso de calentamiento, molienda y mezcolanza para lo-

grar una materia compuesta (*mixtura colorum*) con cualidades (*simili*) similares a la carne. La película de color, la «membrana», en palabras de Teófilo, representa la carne. La dialéctica entre superficie y corporeidad está servida, y su presencia se dejará sentir a lo largo de toda la historia de la representación del cuerpo desnudo⁹.

Otro elemento significativo en la apertura del *Tratado de las diferentes artes* aborda la función que se atribuye a esta *membrana*. Definida en principio como envoltorio del cuerpo desnudo en pintura (*corpus*), se convertirá, un poco más tarde, en superficie de la representación del rostro (*facies*)¹⁰. Finalmente el monje artesano subraya el carácter arbitrario y subjetivo del color carne. No se trata de un color, sino de una mezcla, que se somete a criterios fluctuantes sobre los cuales el pintor puede decidir: aquí un poco más de blanco, allá un poco más de rojo¹¹...

La representación figurativa del cuerpo, que el monje Teófilo pone de relieve en su pequeño tratado, es un problema específico del arte llamado occidental. Nacido como un problema «técnico» (pero con múltiples implicaciones), atraviesa la historia de la figuración¹² para desembocar en una formulación desde el punto de vista de la estética filosófica en Hegel. La *Schedula diversarium artium* (primera mitad del siglo XII) y las *Vorlesungen für Ästhetik* (primera mitad del siglo XIX) pueden considerarse los dos hitos que enmarcan un camino sinuoso. La materia *carni similis*, considerada en la Edad Media el primer y fundamental secreto del oficio de pintor, obtiene en Hegel el estatuto de proeza máxima de la práctica y del bien hacer pictórico:

El lado más difícil de la coloración, su lado, por así decir, ideal, la cumbre del colorido, lo constituye el encarnado, el tono de la carne humana, que reúne en sí de manera extraordinaria todos los demás colores, sin que ninguno de ellos llegue a dominar a los otros. Evidentemente, el rojo juvenil y sano de la mejilla es de carmín puro, sin el menor matiz de azul, de violeta o de amarillo, pero este mismo rojo no es sino una eflorescencia (*ein Anflug*) o, mejor, un brillo (*ein Schimmer*) que viene del interior (*der von innen herauszudringen scheint*) y que se pierde imperceptiblemente en el resto del color de la piel. Sin embargo, este color resulta de la interpenetración ideal de todos los colores fundamentales (*Diese aber ist ein ideales Ineinander aller Hauptfarben*). A través del amarillo transparente de la piel aparecen el rojo de las arterias y el azul de las venas, y al claro y al oscuro, así como a las demás luminosidades y los demás reflejos, vienen a sumarse los tonos grises, parduzcos o aun amarillentos que, a primera vista, parecían carecer por completo de naturalidad, aunque no dejan de producir cierto efecto. Esta interpenetración de tintas no se manifiesta por ningún brillo, o, dicho de otra manera, no se trata de ningún reflejo de otra cosa, sino de un conjunto animado y vivificado desde el interior. Es esta animación desde el interior (*dies Durchscheinen von innen*) la que se presta con más dificultad a exteriorizarse mediante la pintura¹³.

Es extraordinario constatar que los dos temas esenciales en el pensamiento de la técnica medieval, el de la mezcla cromática y el de la relación superficie-profundidad en la traducción de la carne, emergen nuevamente en Hegel pese a la inexistencia de un hilo conductor directo. La *Ästhetik* opera además una translación neta del plano práctico-técnico al

plano teórico-filosófico. El problema del *Incarnat* atañe ahora a lo ideal (*das Ideale gleichsam*), y la mezcla capaz de expresarlo, lejos de ser el resultado de una fusión de cerusa blanca, cinabrio y sinople (como en los antiguos artesanos), será el resultado de «la interpenetración ideal de todos los colores fundamentales» (*ein ideelles Ineinander aller Hauptfarben*). A primera vista, el color carne en Hegel parece referirse al espectro cromático, a la vez que se constituye en su síntesis y su superación. Pero nada más erróneo que tomar esta «mezcla óptica» por una norma de la práctica pictórica. Ahí reside la trampa. Uno de los historiadores del arte que con ingenuidad se dejó caer en ella fue Hans Sedlmayr. En un artículo de 1964 dicho autor recoge, sin citarla, la concepción hegeliana del colorido proponiendo una interpretación del encarnado de Rubens en cuanto entidad «pantocromática», como «trascendencia del reino cromático terrestre» (*Transzendenz des irdischen Farbbereichs, Inbegriff der drei Grundfarben Rot, Gelb und Blau, ja gewissermassen als Inbegriff aller Farben*)¹⁴.

El abuso interpretativo es aquí chocante. Sin embargo, la apreciación de Sedlmayr tiene el mérito de destacar que el primer objetivo de la obra de Hegel no es una teoría normativa del encarnado pictórico, sino el esfuerzo por hallar la clave de la historia de la «forma sensible» que es la pintura¹⁵. El encarnado ideal de Hegel no era únicamente una interpretación histórica de la reflexión sobre la representación de la carne, lograda en el momento de la «síntesis» filosófica. Era también el fruto de la propia cultura del filósofo, de su reflexión ante las obras de arte. Reflexión directa y concreta en lo esencial, que se detecta también a través del filtro de la

teoría de los colores de Goethe o de la teoría de la pintura de Diderot¹⁶.

Estas consideraciones hegelianas serán difíciles de entender si no se tiene en cuenta, como trasfondo, la presencia casi obsesiva de un cuadro mítico, *La Venus* de Giorgione, que Hegel habría contemplado más de una vez en la Gemäldegalerie de Dresde —donde se exponía atribuida a Tiziano¹⁷—, o la no menos mítica *Venus de Urbino*. Cabe destacar además que el pasaje hegeliano sobre el encarnado contiene coincidencias manifiestas con un tema muy en boga en la literatura artística véneta, donde la imitación de la carne se consideró, por primera vez, el reto más grande al que jamás se enfrentó la pintura. En efecto, en su *Diálogo sobre la pintura* de 1557 (que Hegel pudo leer en la versión alemana de 1757), Ludovico Dolce, al hacer la apología de Tiziano, considera el encarnado el *summum* del colorido: «la dificultad mayor de los colores reside en la imitación de las carnes, y consiste en la variedad de tintas y en la dulzura» (*la principal difficultà del colorito è posta nella imitazioni delle carni, e consiste nella varietà delle tinte, e nella morbidezza*)¹⁸. Hay que señalar, sin embargo, que es mérito de Hegel haber efectuado el paso decisivo de proclamar la relación dialéctica entre la sintética idealidad del encarnado y su carácter profundamente concreto de «conjunto animado y vivificado desde el interior». Es significativo que, llegados a este punto, el filósofo deba recurrir a las analogías para avanzar:

Lo que, bajo este aspecto, se acerca más a la carne son las uvas, con sus juegos de color, de mil reflejos, y la rosa, con sus admirables matices, tiernos y transparentes. Pero lo que les



1. Jan Gerrits Swelincck (?), según Adriaen van de Venne, *VNA VIA EST*, grabado para *Jacob Cats, Maechden-plicht*, Middelburg, Hans van der Hellen, 1618.

falta a aquellas y a esta es la emergencia de la animación interior (*den Schein innerer Belebung*) que tiene el color de la carne, cuyo inefable perfume del alma (*der glanzlose Seelenduft*) es, para la pintura, uno de los motivos más difíciles de representar¹⁹.

Efectivamente Hegel recurre al lenguaje figurado para explicar la carne en pintura. La rosa y las uvas se presentan como los *termini proximi* al encarnado sin llegar a definirlo por completo. Estas imágenes sirven para abordar la relación superficie-profundidad, y lo hacen de manera especialmente sensual, puesto que la flor y el fruto deslizan la relación de transpa-

rencia visual hacia una plurisensualidad apenas sugerida, pero no menos potente. El gusto de las uvas y la fragancia de la rosa anticipan lo más difícil del encarnado, su «diferencia específica», que Hegel no duda en proyectar más allá de lo visible, en el imperceptible perfume de la vida, en la inefable fragancia del alma.

Dos aspectos en estas analogías merecen toda nuestra atención. El primero remite a la tradición iconográfica de los «objetos emblemáticos» elegidos por el filósofo [1], tradición que desde antiguo otorgó a la rosa y a las uvas un lugar privilegiado en la puesta en escena de la «encarnación». Cabe preguntarse hasta qué punto Hegel era consciente de los antecedentes históricos de dichas metáforas. Quiero señalar que si un valor emblemático aflora en el texto de su *Estética*, ello ocurre a nivel subliminal, lo que aumenta el interés y la dificultad de las cosas. Asumiré el riesgo de aventurarme a lo que quisiera designar como «el inconsciente iconográfico de un filósofo».

Esta expresión se inspira en otra célebre, de Walter Benjamin, forjada en 1936 y con la cual el filósofo berlinés descubría en la mecánica del acto fotográfico las posibilidades «reveladoras» del «inconsciente óptico» que reclamaba su derecho a salir a la luz²⁰. A diferencia del «inconsciente óptico» de Walter Benjamin, el «inconsciente iconográfico» (o depósito icónico) sobre el que versarán las siguientes páginas emerge de sus pliegues y repliegues en el momento de la confrontación con la fluctuante relación entre *eros* y *logos* que cristaliza en la forma sensible de la imagen.

A modo de ejemplo, acerquémonos al cuadro fetiche del desnudo en pintura, la *Venus de Urbino* de Tiziano (1538) [2]. No pretendo emprender aquí un análisis exhaustivo de esta obra,



2. Tiziano (1490-1576), *Venus de Urbino*, 1538, óleo sobre lienzo, 119 × 165 cm. Florencia, Galería Uffizi.

archicommentada en la historia del arte²¹. Me limitaré a observar el lugar privilegiado que el pintor véneto concede a lo que podríamos llamar un ramillete o una «mata» de flores, que la diosa sostiene con gesto indolente en su mano derecha, mientras que con la izquierda cubre lo que cubrir puede de su cuerpo. El color entre rojo y rosa de sus flores toca la espléndida piel de la «mujer desnuda» (*la donna nuda*, en la concisa expresión de su propietario en 1538²²) y hace palidecer los pezones de sus senos a la vez que sugiere la comparación con el encarnado de sus labios. Una de las rosas desprendida del ramillete se ofrece, abierta, junto al drapado blan-

co, sobre el fondo escarlata del colchón, casi en exergo de la representación. Su efecto de derramamiento narrativo a la vez que cromático es notable; esta rosa se sitúa, efectivamente, en una relación de sinécdoque, de *pars pro toto*, con el cuerpo de la bella veneciana.

La relación de similitud metafórica entre el encarnado y la rosa es un *topos* tanto en los tratados venecianos sobre el color como en los escritos de los humanistas del Renacimiento sobre la belleza femenina. Así, en el pequeño *Dialogo nel quale si ragiona della qualità, diversità e proprietà dei colori* de Lodovico Dolce (1565) se puede leer:



3. Quentin Metsys (1465 / 1466-1530), *Virgen con el Niño* («La Madone Rattier»), 1529, óleo sobre lienzo, 68 × 51 cm. París, Museo del Louvre.

El rosa de las rosas es uno de los colores más agradables y hermosos. Se parece al cuerpo humano, en toda su belleza. Esta es la razón por la que los poetas describen la cara, el pecho, los senos y los dedos como de color rosáceo, es decir, puros e inmaculados, ya que el color rojizo de la sangre se reparte en ellos con gracia y belleza. Se trata del color que llamamos comúnmente encarnado, porque representa como ningún otro la pureza de un niño, y la rosa de la cara de una muchacha. Y porque este color imita el cuerpo humano, se le llama habitualmente color carne, como, a su vez, hay una especie de rosa llamada «encarnada»²³.

Estas líneas revelan todo su alcance si se tiene en cuenta que su autor, Dolce, en otro escrito (el *Diálogo sobre la pintura titulado el Aretino*, de 1557), se erige en el primer gran apologista del cromatismo tizianesco. Sus líneas se anticiparon a otros textos de la época, tales como el *Diálogo sobre la belleza de las mujeres* (*Dialogo della bellezza delle donne*, Florencia, 1548), escrito por el discípulo del Aretino, Agnolo Firenzuola:

El encarnado es un blanco mezclado de rojo o un rojo mezclado de blanco. Es parecido a las rosas que designamos con el nombre de «rosas encarnadas» [...]. Las damas deben estar atentas y llevar estas flores en la mano y lejos de su cara para no hacer palidecer el color natural de su tez²⁴.

Si es posible verificar sin gran dificultad la constancia de la relación rojo-encarnado en la representación del desnudo en el Renacimiento (y en el discurso teórico que lo acompaña), es mucho más difícil hacer lo mismo por lo que respecta a la investidura emblemática del racimo de uvas. Es indispensable un cambio de registro temático. Veamos por ejemplo un cuadro religioso flamenco, la *Virgen con el Niño* de Quentin Metsys [3]. Traer a colación este cuadro junto a la *Venus de Urbino* de Tiziano puede parecer forzado, tanto por su diferente iconografía como por su distinta funcionalidad. Pero quiero subrayar que en ambas pinturas los dispositivos ópticos participan de reglas comunes. Ambas llevan a cabo, con elementos que no son ajenos a ninguna de las dos, una puesta en escena del cuerpo desnudo, engastado entre un primer plano saliente y un último plano abierto hacia el infinito del hori-

zonte. Ambos pintores concentraron la atención en la figuración del encarnado. El trabajo del maestro flamenco presenta una complejidad específica al ofrecer un planteamiento «moderno» respecto a tipos iconográficos mucho más tradicionales del tema de la Virgen con el Niño.

Todo «icono» se justifica (esto se sabe desde la controversia bizantina en torno a las imágenes) por el hecho de que «el Verbo se hizo carne». Precisamente es en razón de la Encarnación como el icono —manifestación visible de lo divino— se ha hecho posible:

Es del Dios hecho carne, que ha sido visto en la tierra en su carne y que ha vivido entre los hombres en su indecible bondad, que ha tomado su naturaleza, el espesor, la forma y el color del cuerpo, es de él del que fabricamos una imagen²⁵.

Los cuadros que representan «Vírgenes con el Niño» son —todos sin excepción— mensajes figurativos de la Encarnación. El de Metsys se distingue además por la manera específica en que el Niño Jesús —el Verbo hecho carne— exhibe sin tapujos la más pura desnudez²⁶. Esta carne constituye el centro formal y simbólico de la representación. Se presenta ante la mirada del espectador sin velos y con su humana condición. El infantil movimiento de las piernas oculta su sexo (que otros pintores contemporáneos suyos, flamencos o no, optaron por exhibir, como signo decisivo de su humanidad²⁷) a la vez que muestra la planta desnuda del pie. Esta estrategia permite, respetando las conveniencias, destacar, con esta parte del cuerpo, destinada al contacto directo con la tierra, la integridad corporal de la Di-

vinidad Encarnada²⁸. Es en este cuerpo, es en esta carne donde los dedos de la Virgen se hunden dulcemente, con una ligera presión, pero de manera lo bastante clara para que el espectador comprenda que lo que ve en realidad es el resultado milagroso (en el hueco de la izquierda se ve el lecho intacto) de la Encarnación. Metsys desvela de manera específica cuanto muestra cualquier icono: Cristo es de carne humana, y esta nació de una Virgen. Es el contacto de ambos cuerpos lo que precisamente está en el centro de la composición. En su abrazo, la carne de la Virgen se cierra sobre sí misma (en realidad se exhibe tan solo en lugares determinados: manos, escote, cara), mientras que la del niño se ofrece sin ningún obstáculo.

En el primer plano del cuadro, y con un efecto de desborde, el pintor ha colocado una serie de objetos, pintados con extrema minuciosidad, conjugando la hábil realización de texturas y superficies con la ciencia de las sombras y los reflejos²⁹. Sobre el borde, o, mejor, el reborde de la representación, se hallan entre otras cosas un racimo de uvas, pintado con el buen hacer de los maestros antiguos flamencos. A través de una piel transparente, las uvas dejan entrever su pulpa y adivinar sus pepitas. La hoja de la viña exhibe sus venas, y —colmo del «efecto de lo real»— tanto el racimo como el escobajo proyectan su sombra sobre el borde / reborde del cuadro. A la manera de las antiguas fábulas plinianas, que elogiaban las uvas pintadas por el legendario Zeuxis al juzgarlas capaces de engañar a los pájaros que iban a picotearlas³⁰, las uvas de Metsys invitan y engañan los sentidos del espectador, pronto a tender la mano para comprobar su grado de realidad.



4. Tiziano, *Venus y Cupido*, 1555, óleo sobre lienzo, 139 × 195 cm. Florencia, Galería Uffizi.

Frente a la compleja relación rosa / carne, que, en el cuadro de Tiziano, podía leerse en un doble registro (como relación metafórica, es decir, por similitud, y como enlace metonímico, es decir, por contacto), en el caso de Metsys la relación de las uvas con la carne de Cristo es más difícil de detectar, pues la comparación no es retórica sino figurativa. Sus orígenes son exegéticos: una «figura» para los Padres de la Iglesia es una «profecía real» o «una cosa real» que representa y anuncia otra. El racimo de uvas es manantial de vino y por tanto, en sentido eucarístico, figura del cuerpo de sacrificio³¹.

Estas dos obras, que he traído a colación por su valor como ejemplos de la puesta en escena del cuerpo desnudo, se entienden mejor al considerar su contexto histórico, y en especial sus precedentes y su fortuna. Es interesante saber que cuando Tiziano, en 1555, pintó de nuevo —probablemente en colaboración con sus ayudantes— una *Venus* [4], aportó significativas modificaciones: el ramillete de rosas, cuyo brillo cromático se refuerza al proyectarse sobre las blancas telas, está ahora en neta separación metafórica, en primer plano a la derecha, mientras que otra «mata» de flores se superpone metonímicamente a la carnación de

la diosa³². El pequeño Cupido que la abraza y otras inserciones de orden simbólico confieren a este cuadro determinaciones iconográficas que la *Venus de Urbino* dejaba apenas entrever.

El discurso «figurativo» que Metsys elabora en torno a la carne de Cristo [3] se esclarece a través de sus antecedentes. Otros pintores abordaron años antes el simbolismo del racimo de uvas en cuanto glosa del cuerpo de Cristo. En el cuadro de 1522, conservado actualmente en la Alte Pinakothek de Múnich [5], de Lucas van Leyden³³, este simbolismo es ob-

vio, pero carece del encanto de las sutilezas que caracterizan la obra de Quentin Metsys. La desnudez del niño se tapa con un velo, y la zona de contacto entre la Virgen y su hijo se concentra en el pie izquierdo de Jesús que sostiene y muestra su madre, signo codificado de la naturaleza humana corporal de Cristo. Y el racimo de uvas cobra importancia y atrae la mirada de la santa y el donante. No es de extrañar que el primer gran biógrafo de los pintores neerlandeses, Karel van Mander, describa en 1604 esta obra como sigue:



5. Lucas van Leyden (1494-1533), *Virgen con el Niño con María Magdalena y un donante*, 1522, óleo sobre tabla, 50,5 × 67,8 cm. Múnich, Alte Pinakothek.

El niño es muy vivaz (*seer liefjick*), tiene en sus manos un racimo de uvas con su pedúnculo, que quiere figurar (*uytbeelden*) que Cristo es el vino verdadero³⁴.

Gracias a la claridad del lenguaje del pintor, el historiador comprende fácilmente que en la exhibición del racimo de uvas se esconde la alusión al célebre pasaje del Evangelio de San Juan, 15, 1 («Yo soy la vid verdadera y mi padre es el viñador»), y que este cuadro, como tantos otros, encierra un fuerte mensaje eucarístico³⁵.

La separación racimo / cuerpo de Cristo que Metsys realiza [3] no compromete en absoluto su opción figurativa, aunque la hace un poco más difícil, más sutil y —estaría tentado de decir— más poética. Frente al carácter directo, franco y algo tosco de la obra de Lucas van Leyden, la opción de Quentin Metsys es indirecta, sugestiva y sensual. En ella se aborda la figuración de la carne eucarística en todas sus implicaciones mediante un juego de alusiones y, lo que es aún más importante, orienta a este fin todo su saber hacer y su sensibilidad pictórica, para sugerir, como ningún otro, pese a la neta separación, la consustancialidad de la carne sacrificial y del fruto destinado al lagar.

A buen seguro, Hegel no fue consciente de todos estos pormenores. Pero me permito sugerir que el lugar desde el cual se podrá recuperar —insinuado en las metáforas— la verdadera y profunda dimensión del encarnado en pintura será en la zona umbrosa de su «inconsciente iconográfico». La presencia, en un paréntesis de la *Ästhetik*, de los grandes tropos de la figuración de la carne —la rosa y las uvas— abre el debate sobre la profunda ambivalencia

del encarnado, lugar dual donde sacro y profano se comunican. La rosa y el racimo de uvas no son ciertamente los únicos elementos posibles de una retórica figurativa de la carne. Cabe destacar además que son figuras sometidas a una fluctuación simbólica de tal fuerza, que rozan la reversibilidad: el racimo de uvas puede acompañar en figura las apelaciones prohibidas a la carne³⁶, y la rosa, su sacralidad³⁷. Sin embargo, siempre sin excepción se tendrá que recurrir a tropos para plasmar en pintura una explosión de orden sensorial, capaz de aproximar lo que está profundamente distante.

Hegel lo comprendió en el momento en que situó el encarnado y sus figuras más allá del simple colorido, en la esfera de los «fulgores vitales». «El inefable perfume del alma» (*der glanzlose Seelenduft*) apela a los sentidos «menores», en especial al gusto y al olfato. Su fuerte presencia en el texto hegeliano es paradójica, pues la *Ästhetik* debía en principio tratar solo de los sentidos superiores, como la vista y el oído³⁸. A ello le sigue otra paradoja. Al invocar metafóricamente gusto y olfato, Hegel deja planear el silencio en torno al único sentido que, junto a la vista, está directamente relacionado con la percepción de la carne: el tacto. Esta ausencia es chocante, máxime cuando la puesta en escena de la carnación —tal y como se trasluce a través de algunos ejemplos ya mencionados— se acompaña, de manera constante y casi programática, de la representación del tocar [1-6]. Pero Hegel no quiere saberlo. En su *Ästhetik* los dispositivos ópticos de presentación de la carne en pintura incluyen estrategias que producen desplazamientos sensoriales en el seno de los cuales el tacto queda relegado en beneficio del sentido de la percepción cercana, pero no háptica, sino inefable³⁹.

Estos dispositivos emergen en el texto hegeliano a través de una fórmula necesaria y (a mi parecer) voluntariamente ambigua: la «inefable fragancia del alma», el «invisible perfume de la vida» (*der glanzlose Seelenduft*). De ahí que «la cima de la pintura», el color de la carne, disuelva su propia materialidad en la magia de lo indefinible. El *glandzlose Seelenduft* hace

impalpable la carne pictórica, difusamente sensual y sensualmente difusa, infinitamente lejana y extraordinariamente próxima. Lo que Hegel trata de sugerir a través de su apología del encarnado pictórico no se refiere a la capacidad de la pintura para reconstruir el cuerpo, sino a sus posibilidades de captar, en el Cuerpo, el Espíritu.