

De la cabeza al corazón: cuerpos femeninos, arte contemporáneo e historia de la cultura medieval¹

ROCÍO SÁNCHEZ AMEJEIRAS

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

El presente trabajo pretende analizar a través de ejemplos concretos, cómo la estética de los últimos tiempos fuertemente determinada por el feminismo ha generado un cambio radical en las aproximaciones al arte medieval en los últimos veinte años, de modo que los historiadores del arte y la cultura medieval más influyentes han centrado su atención en asuntos como el cuerpo, las metáforas corporales y orgánicas, hasta entonces menos valorados.

Palabras clave: arte contemporáneo, medievalismo, cuerpo femenino, metáforas corporales.

ABSTRACT

This paper focuses on the relationships between some aspects of the visual poetics of the last two decades, deeply related to feminism, and the new medievalism, interested in the metaphorical meaning of the body, its fluids, its organs, and the political value of the strategies of their representation.

Keywords: contemporary art, medievalism, female body, feminism, corporeal metaphors.

Francesca Alfano Miglietti (FAM) da comienzo a su libro *Extreme Bodies. The Use and Abuse of the Body in Art*, comparando una instantánea realizada por Fraçoise Masson de la performance que la célebre artista italiana Gina Pane, tituló *Action Phyché*

1 Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación titulado “Cultura visual y cultura libraria en la corona de Castilla (1284-1350)” (HUM 2005-03707. Quisiera expresar mi agradecimiento, en primer lugar, a Manuel Segade, que me encaminó en la comprensión de ciertos fenómenos del arte contemporáneo y el cuerpo; a Jerome Bachet, por proveerme generosamente con sus publicaciones sobre el tema, a Rose Walker, Francisco Prado-Vilar, Judith K. Golden y Felipe Pereda, por sugerencias bibliográficas de interés, y a Melissa Katz por estimular mis reflexiones sobre las Vírgenes Abrideras. Y, como no, a Montserrat Villarino y Ofelia Rey por confiar en mí cuando el número ya estaba “in progress”.

(1974), en la que la sangre parece gotear del ojo de la artista, con el *Cristo de la Corona de Espinas* de Fra Angélico en Santa María del Soccorso en Livorno, donde el fluido destila lentamente por el rostro de la divinidad atormentada². El dolor y la abyección eran dos componentes comunes a ambas imágenes que centraban su interés en el cuerpo, y el propio título de la obra parece dejar de manifiesto como el cuerpo humano se ha convertido desde los años sesenta, pero sobre todo, desde finales de los ochenta, en un objeto de reflexión, reinterpretación y confrontación hasta el punto de llegar a saturar no sólo el mercado artístico sino también la investigación cultural³. En efecto, la moda del estudio del “body” que, por cierto, corrió paralela a la apertura masiva de gimnasios y a la preocupación por el cuerpo sano en una época traumatizada por los estragos del SIDA, produjo un sobrepajamiento que caricaturizó Carolyn Walter Bynum en su artículo titulado, elocuentemente, “¿Qué es todo este jaleo sobre el cuerpo?”⁴

La elección de esta pareja de imágenes, estrategia comparativa que Francesca Alfano después no desarrolló en su obra, centrada en el arte contemporáneo, podría resumir el objetivo de este artículo. Al escoger a Gina Pane, Francesca Alfano daba por supuesto el papel jugado por la crítica y las artistas feministas en la reflexión sobre el cuerpo y la identidad en los últimos años del siglo XX y los primeros del siglo XXI⁵, y al subrayar

-
- 2 F. A. Miglietti (FAM), *Extreme Bodies. The Use and Abuse of the Body in Art*, New York, 2003, pp. 17-18.
 - 3 El arte contemporáneo había centrado su atención en el cuerpo en los años 60 con las tendencias que pueden aglutinarse bajo el epígrafe “body art” y “performance”, véase L. Vergine, *Body Art and Performance. The Body as language*, Milán, 2000. Estas tendencias tuvieron su repercusión en la historiografía del arte medieval en los estudios sobre el gesto como los de F. Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Âge: signification et symbolique*, Paris, 1988; J.-C. Schmitt, *La raison des gestes dans L'Occident medieval*, Paris, 1990; o A. Chastel, *El gesto en el arte*, Madrid, 2004 (1ª ed. Paris, 2001). La obra de los filósofos Michel Foucault y del psicoanalista Jacques Lacan proporcionaron, además, un marco teórico para la historia de los cuerpos que fue utilizado habitualmente también por la crítica feminista, véase al respecto J. Butler, “Foucault and the Paradox of Bodily Inscription”, *The Journal of Philosophy*, 86 (November, 1989), pp. 601-7; idem, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2001 (1ª ed. New York, 1990); idem, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Barcelona, 2002 (1ª ed. New York, 1993); idem, *Deshacer el género*, Barcelona, 2006 (1ª ed., New York, 2004); C. Bonner, “The Status and Significance of the Body in Lacan’s imaginary and symbolic Orders”, en *The Body. Classic and Contemporary Readers*, D. Welton (ed.), Oxford, 1999, pp. 232-251. También ha jugado un papel determinante en la conceptualización sobre el género aplicado a las representaciones del cuerpo la obra del historiador Jacques Laqueur, *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Madrid, 1994 (1ª ed. 1990). Sobre el cuerpo humano en el arte contemporáneo véase W. A. Ewing, *El Cuerpo*, Madrid, 1996 (1ª ed. London, 1994); J. A. Ramírez, *Corpus Solus*, Madrid, 2003.
 - 4 C. W. Bynum, “Why All the Fuss About the Body: A Medievalist’s Perspective”, *Critical Inquiry*, 22/1 (Autumn 1995), pp. 1-33.
 - 5 Como es sabido el feminismo ha recorrido ya una amplia trayectoria que implica una diversidad importante de concepto, pero en términos generales podría decirse, como resume Peggy Phelan, que el feminismo “es la convicción de que el género ha sido, y continúa siendo, una categoría fundamental para la organización de la cultura. Es más, el modelo de dicha organización tiende a favorecer a los hombres en detrimento de las mujeres”. Para un panorama de las transformaciones del feminismo, y de las artistas que pueden ser adjetivadas de feministas véase la introducción de esta autora en *Arte y feminismo*,

la intervisualidad entre la obra contemporánea y la tabla medieval dejaba entrever, no sé si conscientemente, que los objetos de estudio prioritarios han sufrido un cambio radical en la historiografía cultural y artística de la Edad Media, pues los investigadores no pudieron permanecer al margen de las preocupaciones y las pulsiones que angustiaban o inquietaban a la sociedad contemporánea. Este trabajo pretende ser un ejercicio comparativo que demuestra la relación entre una estética que se centra en la reflexión sobre los cuerpos, sus significados sociales y políticos, su percepción, la valoración e interpretación de sus fluidos, de las metáforas orgánicas o de las dicotomías entre corporal/ espiritual o interior/exterior, y algunas tendencias recientes en la historiografía de la cultura medieval.

1. EL SIGNIFICADO POLÍTICO DEL CUERPO

“Tu cuerpo es un campo de batalla” –*Your body is a battleground*– tituló y rotuló Barbara Kruger, siguiendo las tácticas visuales de los recursos publicitarios, su obra más conocida, que realizó en 1989 (Fig. 1)⁶. Sé que resulta tópico comenzar un discurso sobre arte contemporáneo, cuerpo femenino y nuevas miradas al arte medieval con una imagen que fue utilizada como cartel proabortista en ese mismo año, pero la trascendencia de esta imagen y el mensaje que cifra en su escueto lema recogía una larga tradición acerca del valor social y político del cuerpo humano, de la búsqueda de la identidad y de la reflexión sobre la construcción de los géneros, temas sobre los que habían profundizado desde hacía dos décadas artistas y



Figura 1. Barbara Kruger. *Your body is a battleground*. 1989. Foto tomada de: *Arte y Feminismo*, H. Reckitt y P. Phelan (eds.), London, 2005, p. 152.

H. Reckitt y P. Phelan (eds.), London, 2005, pp.15-48. Una obra clásica en este aspecto, L. Nochlin y A. S. Harris, *Women Artists: 1550-1950*, Los Angeles y New York, County Museum of Art, Los Angeles y New York, , 1976; y un reciente catálogo de exposición *A Batalla dos xéneros. Catálogo da Exposición. Centro Galego de Arte Contemporánea*, Juan Vicente Aliaga (ed.), Santiago de Compostela, 2007. Un repertorio divulgativo sobre mujeres artistas en *Women Artists. Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, U. Grosenick (ed.), Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokio, 2003. Entre las artistas feministas han jugado un papel relevante las fotografías, véase al respecto, *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, D. Pérez (ed.), Barcelona, 2004.

6 B. Kruger, *Thinking of you*, MOCA y The MIT Press, Cambridge, 1999.

críticas e historiadoras del arte feministas⁷. Otros factores contribuyeron también a reflexionar sobre el valor representacional del cuerpo humano. Como habría de resumir más tarde William A.- Ewing:

“El cuerpo está siendo repensado y reconsiderado por artistas y escritores porque está siendo reestructurado y reconstituido por científicos e ingenieros. Es una época en la que se pueden separar partes de un cuerpo e integrarlas en otros, en que ciertas máquinas pueden asumir las funciones de órganos humanos; en que se puede prolongar la vida cuando la mente deja de funcionar; en que se pueden producir modificaciones genéticas o clonar seres humanos; en que un feto puede gestarse en un útero artificial; en que la cirugía estética permite adecuar el ideal de belleza a nuestra anatomía, en que es posible cambiar de sexo”⁸.

7 Las obras clásicas ya de N. Brode y M. Garrard, *Feminism and Art History*, New York, 1982; L. Nochlin, *Women, Art and Power and Other Essays*, New York, 1988; G. Pollock, *Vision and Difference. Femininity, Feminism, and Histories of Art*, London y New York, 1989; *The Expanding Discourse*, N. Braude y M. D. Garrard (eds.), Oxford, 1992; P. Mathews, “The Politics of Feminist Art History”, en *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective*, M. A. Cheetham, M. A. Holly y K. Moxey, (eds.), Cambridge y New York, 1998, pp. 94-114; *Reclaiming female agency. Feminist art history after postmodernism*, N. Braude y M. D. Garrard (eds.), Los Angeles, 2005; un volumen divulgativo y sencillo sobre la cuestión en J. V. Aliaga, *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*, San Sebastián, 2004; y un estado reciente de la cuestión en M. D. Sheriff, “How Images Got Their Gender: Masculinity and Femininity in the Visual Arts”, en *A Companion to Gender History*, T. A. Meade y M.E. Wiesner-Hanks (eds.), Oxford, 2005, pp. 146-169. Sin embargo, todas estas obras centran su discurso sobre arte y género en el arte contemporáneo occidental, o post-colonial, y omite la cuestión referente a la historiografía del arte medieval. En cuanto a las aproximaciones feministas al arte medieval, en las que la discusión sobre el cuerpo femenino cobra especial relevancia cabe citar la obra pionera de M. Warner, *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, New York, 1976; y las contribuciones de M. H. Caviness, centradas en el análisis del papel jugado por las visionarias medievales en la evolución del concepto de visión en la Edad Media, en concreto en las obras de la monja alemana Hildegarde de Bingen, en las que tienen cabida la reflexión sobre el cuerpo femenino. Sirven de ejemplo los trabajos de esta autora titulados “The Rationalization of Sight and the Authority of Visions? A Feminist (Re)vision”, en *Miscellània en Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. I, Barcelona, 1998, pp. 181-7, reimpresso en *Art in the Medieval West and its Audience*, Aldershot, 2001, pp. 1-7; idem, “Gender symbolism and text image relationships: Hildegard of Bingen’s Scivias in *Translation Theory and Practice in the Middle Ages*, Jeannette Beer (ed.), Kalamazoo, 1997, pp. 71-11, reimpresso en *Art in the Medieval West and its Audience*, pp. 71-111. Prescindo, deliberadamente, de citar otros estudios de diversos autores sobre el patronazgo femenino, porque no inciden en el tema. Para otras contribuciones de Madeline H. Caviness, véase *infra*. Por otro lado, en la historiografía del arte medieval se han comenzado a desarrollar estudios sobre la construcción de género masculino, véase por ejemplo los de R. A. Dressler, “Cross-legged knights and signification in English medieval tomb sculpture”, en *Studies in Iconography* 21 (2000), pp. 91-120; idem, *Of Armor and Men in Medieval England. The Chivalric Rhetoric of Three English Knight’s Efigies*, Aldershot, 2004. No faltan tampoco estudios sobre el discurso sobre los cuerpos masculinos y la homosexualidad (*queer studies*), como por ejemplo *Medieval Masculinities: Regarding Men in the Middle Ages*, C.A. Lees (ed.), Minneapolis, 1994; S. Gaunt, *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Cambridge, 1995; *Becoming Male in the Middle Ages*, J. Cohen y B. Wheeler, (eds.), The New Middle Ages, 4, New York, 1997. En España ha sido pionero en este sentido, aunque aplicado al siglo XIX, Carlos Reyero, en su *Apariencia e identidad masculina. De la ilustración al Decadentismo*, Madrid, 1999.

8 Ewing, *El Cuerpo*, pp. 9-10.

El cartel de Bárbara Kruger resulta de especial interés, además, por el discurso que el propio diseño de la obra sostiene, que enfatiza el eficaz lema. En palabras de Juan Antonio Ramírez:

“Muestra el primer plano de un rostro juvenil femenino, de una belleza standard, que mira de frente al espectador, o más bien a la espectadora, pues esta obra parece dirigida especialmente a destinatarias, con su género femenino específico. Un eje vertical divide ese rostro en dos mitades simétricas, con el positivo fotográfico a la izquierda y el negativo a la derecha. El artificio peculiar de la técnica empleada, con el mecanismo inversor de los tonos ha servido a la artista como metáfora para expresar los contrastes y contradicciones del cuerpo. Barbara Kruger sugiere la dificultad para encontrar un territorio único para la corporeidad (y muy especialmente para la de la mujer) en la sociedad contemporánea. Nuestro cuerpo, viene a decir, es un ámbito conflictivo difícil de delimitar, un lugar de convergencia o disputa de complejas pulsiones morales, biológicas, políticas. La batalla social, la lucha de géneros y de clases, se desarrolla en tu cuerpo, aunque no siempre te des cuenta de ello”⁹.

Todo un complejo discurso político encierra, entonces, el cartel de la Kruger, un discurso político en el que la cabeza de una mujer se convertía en una metáfora. Al utilizar este artificio retórico –el uso metafórico de la cabeza– y cargarlo de significado político, la artista americana engarzaba su obra en una larga tradición que cargaba de significado político las diferentes partes del cuerpo humano.

Este tema, el uso político de metáforas corporales, había sido abordado, ese mismo año de 1989, por Jacques Le Goff, historiador que, en cambio, coqueteó poco o nada con el feminismo¹⁰. El medievalista francés llamaba la atención sobre la metáfora del estado como “una suerte de cuerpo” acuñada por Juan de Salisbury en su *Policraticus (sive de nugis curialium et vestigiis philosophorum)*, un regimiento de príncipes escrito en 1159 en la corte de Champagne, que constituye la primera obra completa de teoría política escrita en la Edad Media¹¹. Aunque no se conservan representaciones tempranas de esta metáfora, en un tratado en vernáculo escrito para un príncipe de la casa francesa de Valois a mediados del siglo XIV, titulado *Avis au Roy* (New York, Pierpoint Morgan

9 Ramírez, *Corpus Solus*, p.14.

10 J. Le Goff, “¿Corazón o cabeza? Los usos políticos de las metáforas corporales en la Edad Media”, en *Fragmentos para una Historia del Cuerpo Humano*, M. Feher, R. Nadaff y N. Tazzi (eds.), Madrid, 1990/92 (1a ed. New York, 1989) III, pp.13-27. Sobre este trabajo véase M. Rubin, “Medieval Bodies: Why Now, and How?” en, *The Work of Jacques Le Goff and the Challenges of Medieval History*, M. Rubin (ed.), Rochester, NY, 1997, pp. 209-222. Muy recientemente Le Goff ha replanteado el tema en J. Le Goff y N. Truong, *Una historia del Cuerpo en la Edad Media*, Barcelona, 2005, (1ª ed. Paris, 2003), esp. pp. 132-139. Un replanteamiento del dilema entre corazón y cabezal en D. Jacquart, “Coeur ou cervical? Les hésitations medievales sur l’origine de la sensation et le choix de Turisanus”, en *Le Coeur. Micrologus*, XI (2003), pp. 73-90. Sobre la cabeza como metáfora política véase I. Panzuru, “Caput Mystice. Fonctions symboliques de la tête chez les exégètes de la seconde moitié du XIIIe siècle”, *Le Moyen Âge* 107 (2001), pp. 439-453.

11 Juan de Salisbury, *Policraticus*, Miguel Angel Ladero, ed. crítica y estudio Madrid, 1984.

Library, MS 456, fol. 5), dado a conocer por Michael Camille, se volvía a incidir sobre la metáfora política acuñada más de siglo y medio antes¹², y en él se incluía su formulación visual más antigua conocida (Fig. 2). Como en el caso del cartel de la Kruger, texto e imagen se conjugan para hacer más explícito el mensaje. En el texto del libro se explica que esta imagen representa “cómo el rey es la cabeza que gobierna sobre sus súbditos”, y una corona hace patente la autoridad real en la imagen. El resto de las partes del cuerpo político están etiquetadas con cartelas, los ojos, “senescales”; el estómago, “consejeros”; los brazos, “caballeros”; las piernas, “mercaderes”, y los pies, “trabajadores de la tierra”. Además de explicitar una clara jerarquía social, se deja también de manifiesto una



Figura 2. *Avis au Roy* (New York, Pierpoint Morgan Library, MS 456, fol. 5). Foto tomada de M. Camille, “The image and the self: unwriting late medieval bodies”, en *Framing Medieval Bodies*, S. Kay y M. Rubin (eds.), Manchester y New York, 1994, fig. 11.

jerarquía de las diversas partes del cuerpo, privilegiando la cabeza, que la teoría platónica consideraba el centro de los sentidos y del alma, como elemento superior, aún cuando en la época en que se ilustró este tratado había comenzado a verse desplazada por la noción aristotélica del corazón como centro de los sentidos y del alma. En efecto, tanto Le Goff, como Camille y los restantes autores que trataron el tema, convienen en afirmar que la teoría platónica que localizaba en la cabeza el centro de la vida espiritual humana sería progresivamente desplazada, a partir del siglo XIII, por la noción aristotélica, que entendía, en cambio, el corazón como núcleo fundamental del cuerpo. Y así,

en este trabajo se realizará un recorrido sobre las representaciones del cuerpo femenino, partiendo de la cabeza, para llegar, al final, al corazón.

2. PECHO, LECHE Y SANGRE

La cabeza como metáfora política no constituía un tema específico en el universo visual de lo femenino en la Edad Media. En una sociedad pre-feminista, el poder patriarcal venía dado por sentado, y el miembro del cuerpo que resumía el más alto poder, aparecía, como tal metáfora, representado en un cuerpo masculino. La parte del cuerpo femenino que debió ejercer un fuerte poder de atracción, en cambio, habida cuenta el número de

12 M. Camille, “The image and the self: unwriting late medieval bodies”, en *Framing Medieval Bodies*, S. Kay y M. Rubin (eds.), Manchester y New York, 1994, pp. 62-99. Camille había dado a conocer este manuscrito inédito en un trabajo anterior, “The King’s New Bodies: An Illustrated Mirror for Princes in the Morgan Library”, *XXVIII Internationaler Kongress für Kunstgeschichte*, Berlin, 1994, pp. 393-401. El mayor estudio, y pionero en ese sentido, de la teoría política medieval continúa siendo el de E. Kantorovicz, *The King’s Two Bodies*, Princeton, 1957.

imágenes que lo hacen patente, fue el pecho: el pecho mutilado de las santas mártires, objeto de deseo sado-erótico¹³, o el pecho nutricio que María ofrece a su Hijo o a los devotos cuya imagen contemplan.

También, en este caso, puede señalarse un paralelismo entre el arte contemporáneo y los objetos de estudio de la cultura visual medieval. Otra artista que desde finales de los años ochenta del siglo XX cobró un papel destacado en la revisión del discurso sobre la identidad femenina fue Cindy Sherman, quien utilizó su propio cuerpo como modelo para examinar asuntos relacionados con las representaciones de la feminidad en los medios de masas. En la serie de sus “retratos históricos”, una idea derivada de un encargo de una fábrica de Limoges que producía prótesis de porcelana a partir de moldes originales del siglo XVIII, Cindy Sherman se autorretrató inspirándose en grandes obras clásicas y jugó con disposiciones y símbolos pictóricos muy cercanos a los originales para subvertir su mensaje al utilizarlos de forma inquietante y alterada. Uno de estos retratos, de 1989, sin título, demuestra el conocimiento de obras célebres del arte tardomedieval, al tiempo que subvierte su significado (Fig. 3). Al colocar sobre un rico fondo de cortinajes de encajes su propia imagen con la larga cabellera rubia suelta y con un niño en brazos, evoca, sin lugar a dudas, la primorosa minuciosidad descriptiva de los valores táctiles de la pintura flamenca. Pero es una evocación transgresora. La provocación consiste en presentar un pecho artificial sobrepuesto, de porcelana, una prótesis, de la que difícilmente puede manar leche. De este modo la imagen se convierte en una reflexión sobre la maternidad, la lactancia, y, en términos generales, se presenta como un reto contra el papel nutridor adjudicado a las mujeres en la cultura occidental.

Poco antes de que Cyndy Sherman realizara esta serie, diversos historiadores de la cultura medieval habían centrado su atención en la función nutricia como definitoria



Figura 3. Cindy Sherman. Retrato histórico. 1989. Foto tomada de *Women Artists. Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, U. Grosenick (ed.), Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokio, 2003, p. 171.

13 Sobre el cuerpo femenino como objeto de deseo sado-erótico, véase M. H. Caviness, *Visualizing Women in the Middle Ages. Sight, Spectacle and scopic economies*, Philadelphia, 2001, pp. 84-124; desde otra perspectiva, véase A. Stones, “Nipples, Entrails, Severed Heads, and Skin: Devotional Images for Mademe Merie, en *Image and Belief*, Colum Hourihane (ed.), Princeton, 1999, pp. 47-70.



Figura 4. *Madonna de Lucca* de Jan van Eyck (ca. 1436) (Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt). Foto tomada de O. Pächt, *Van Eyck and the founders of Early Netherlandish Painting*, London, 1994, lám. 6.

de lo femenino, y en el valor del alimento en los textos místicos medievales. El ejemplo más sobresaliente es la obra de Caroline Walker Bynum sobre el significado religioso de la comida para las mujeres medievales en el marco del estudio de las expresiones corporales del entusiasmo religioso¹⁴. En él analizaba ciertos temas recurrentes en el arte medieval, como las imágenes de la Virgen de la Leche, a la luz de la interpretación eucarística que el alimento materno y virginal de María adquirió en época tardomedieval. Una de estas imágenes, la *Madonna de Lucca* de Jan van Eyck (ca. 1436) (Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt) (Fig. 4), muestra, como lo hacía el autorretrato histórico de Cindy Sherman, a una mujer –la Virgen– con un niño en el regazo y el pecho descubierto, situada delante de un rico tapiz de brocado, pero ciertos elementos ambientales que la enmarcan proporcionan a la

escena un marcado tono sacramental: la estancia en que se encuentra evoca una capilla, y si el regazo de María es como un altar sobre el que se coloca a Cristo, la palangana en el nicho situado a la derecha reproduce el nicho sur del altar en el que el sacerdote lavaba, efectivamente, sus manos, antes de distribuir la comunión¹⁵.

La noción de lo abyecto, tal como la definió Julia Kristeva, noción determinante para comprender muchas de las expresiones artísticas contemporáneas¹⁶, debió dirigir la atención de los medievalistas hacia los fluidos corporales, de modo que el pecho de la Virgen, pero sobre todo, la leche que de él mana, fueron objetos casi fetiches en la investigación en los últimos años. Sin embargo, la leche virginal de María nada tiene de abyecto en la civilización tardomedieval, donde el concepto de la “materia espiritualizada” habría

14 C. W. Bynum, *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*, London, 1987. Es su obra más antigua en este sentido, tema que trataría también en otros de sus trabajos, “The Female Body and Religious Practices in the Later Middle Ages”, en *Zone 3: Fragments for a History of a Human Body*, Part I, New York, 1989, pp. 160-219, reimpreso en *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York, 1992, pp. 181-283.

15 Para la cronología de la *Madonna de Lucca*, O. Pächt, *Van Eyck and the Founders of Early netherlandish Painting*, London, 1994 (1ª ed. München, 1989), pp. 82-84.

16 J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*, Paris, 1980. Véase también sobre el éxito y el significado de lo abyecto en el arte de los últimos años J. Clair, *De inmundo. Apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy*, Madrid, 2007 (1ª ed. París, 2004).

de transubstanciar este fluido virginal y convertirlo en alimento espiritual que destila sabiduría o salud. Así sucede en los discursos literarios y figurativos de las lactaciones milagrosas, como la apócrifa de la que disfrutó Bernardo de Claraval¹⁷, o aquéllas en las que simples monjes se ven beneficiados por el precioso regalo –ejemplos que abundan en la literatura mariana del siglo XIII–. Es más, la versatilidad simbólica del pecho y la leche de María, de corte siempre positivo, se extiende también a otros contextos, más relacionados con la redención y el perdón. Como ha advertido Beth Williams, algunas tradiciones figurativas enfatizan su papel como segunda Eva¹⁸, y en la fórmula de la Doble intercesión, el pecho descubierto de María se convierte en una súplica de perdón ante el Padre¹⁹.

Los estudios recientes sobre la cultura visual tardomedieval han comprendido que el cuerpo, sus miembros y sus fluidos, fueron susceptibles de ser interpretados en términos espiritualizados, aunque conviene recordar a este respecto, que esta dimensión espiritual se presenta en imágenes de cuerpos relacionados con la divinidad. Son el pecho y la leche de María, –o los de las santas mártires, objeto de la mirada sadomasoquista masculina–, y no los de mujeres históricas medievales, el objeto de atención de los estudiosos. Y si la leche de la Virgen es uno de los fluidos más analizados en los últimos años, más lo es la sangre de Cristo, hasta el punto de que este nuevo interés habría de repercutir incluso en el canon de obras más representadas en los títulos recientes sobre cultura visual medieval. El caso que analizaré a continuación resulta elocuente en este sentido. Jeffrey Hamburger, en el primero de sus estudios sobre las monjas artistas, publicaba un dibujo hasta entonces apenas conocido, realizado por una religiosa de la zona del Rin en el siglo XIV: una crucifixión con la devota y san Bernardo abrazados al pie del madero (Colonia. Schnütgen Museum. 25 por 18 cm) (Fig. 5). Pero no se trataba de una crucifixión al uso. La gran mancha roja que no sólo cubre el cuerpo físico sino también el nimbo de Cristo, y que chorrea de las cinco llagas, se convierte en el tema principal, de modo que, como ha señalado Hamburger, habiendo sido concebida la pieza no sólo para ser vista, sino también para ser tocada, acariciada y besada, la tinta roja de la sangre habría de teñir al

17 P. Betérou, “A propos d’une des légendes mariales les plus répandues: le ‘Lait de la Vierge’”, *Bulletin de l’Association Guillaume Budé*, 4 (1975) pp. 403-411; M. C. Pouchelle, “Mots, fluides et vertiges: les fêtes orales de la mystique chez Gautier de Coinci”, *Annales E.S.E.*, (sep.-oct. 1987), n° 5, pp. 1209-1230; C. Dupeux, “La lactation de Saint Bernard de Clairvaux: Genèse et évolution d’une image”, en *L’Image et la production du sacré: Actes du colloque de Strassbourg (20-21 janvier 1988)*, J. M. Spieser y J. Wirth (eds.), Paris, 1991, pp. 165-193; M. Miles, “The Virgin’s One bare Breast. Nudity, Gender and Religious Meaning in Tuscan Early Renaissance Culture”, en *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, S. Suleiman (ed.), Cambridge, Mass, 1986, pp. 193-208.

18 B. Williamson, “The Virgin Lactans as Second Eve: Image of the Salvatrix”, *Studies in Iconography*, 19 (1998), pp. 105-138.

19 Sobre el pecho de la Virgen como imagen de intercesión en el Juicio Final, véase M. Dimondi, “Ich manen dich der Brüsten min, das du dem sündler wellest milte sin! Marienbrüster und Marienmilch im Heilgeschehen”, *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, Zürich, 1994, pp. 79-91; A. Domínguez Rodríguez, “‘Compassio’ y ‘co-redemptio’ en Las Cantigas de Santa María. Crucifixión y Juicio Final”, *Archivo Español de Arte*, 281 (1998), pp. 17-35; B. Newmann, *God and the Goddesses. Vision, Poetry, and Belief in the Middle Ages*, Philadelphia, 2003, pp. 261-269.



Figura 5. *Crucifixión con la imagen de una monja y de san Bernando abrazados al pie de la cruz.* (Colonia. Schnütgen Museum. 25 por 18 cm). Siglo XIV. Foto tomada de B. Bildhauer, *Medieval Blood*, Cardiff, 2006, fig. 4.

devoto espectador que la sostuviese y contemplase²⁰. Al igual que la leche virginal de María en muchas ocasiones, la sangre de Cristo en esta Crucifixión sostiene indudables connotaciones eucarísticas, haciendo palpable la fuente vivificante de la salvación, la transubstanciación de vino en sangre, pues el dibujo era utilizado como objeto de contemplación y reflexión sobre el sacramento. Y la comparación con la leche virginal de María no es un mero juego retórico. Esta identificación era posible porque la teoría médica medieval siempre defendió que la leche materna era un derivado de la sangre²¹. Así, la sangre de Cristo podría considerarse, de alguna manera, un fluido femenino, por su calidad nutriente y salvífica, ya que, como se verá, el cuerpo de Cristo fue objeto de feminización no sólo entre la literatura mística, sino también entre las imágenes que circulaban por las cortes medievales, pero, como sucedía con la leche de María, no deja de ser un fluido espiritualizado, del cuerpo sagrado del Hijo de Dios.

Otras sangres medievales, menos espiritualizadas y más corporales, fueron objeto de revisión crítica como demuestra la gran cantidad de bibliografía que sobre el tema ha surgido en los últimos años²². El título más reciente que conozco, la monografía de

- 20 J. F. Hamburger, *Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent*, Berkeley, Los Angeles, London, 1997, fig1, p. 1. El autor se había ocupado con anterioridad de esa imagen, J. F. Hamburger, "The Visual and the Visionary: The Changing Role of the Image in Late Medieval Monastic Devotions", *Viator*, 20 (1989), pp. 161-162; al igual que otros estudiosos –R. Gilchrist, *Gender and Material Culture: The Archeology of Religious Women*, London, 1994-, pero en 1997 se publicó por primera vez en color, con toda la fuerza expresiva que implica. Hamburger iniciaría de nuevo sobre esta imagen en *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality*, New York, 1998. El interés por la sangre con respecto a la Pasión de Cristo ya había sido señalado por J.H. Marrow, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance: A Study of the Transformations of the Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Kortrijk, 1979.
- 21 Sobre los estudios médicos que señalan esta identificación véase E. Robertson, "Medieval Views of Women and Female Spirituality in Ancrene Wisse and Julian of Norwich's Showings" en *Feminist Approaches to the Body in Medieval Literature, New Cultural Studies*, L. Lomperis y S. Stanbury (eds.), Philadelphia, 1993, pp. 142-67.
- 22 P. Camporesi, *Juice of Life: The Symbolic and Magic Significance of Blood*, New York, 1995 (1ª ed. 1988); M.-C. Pouchelle, "La sang et ses pouvoirs au Moyen Âge" en *Affairs de Sang: Festschrift Arlette Farge*,

Bettina Bildhauer²³, se centra fundamentalmente, como hacía también Hamburger, en textos alemanes, pero su análisis traspasa las estrechas fronteras de los conventos femeninos y se extiende a discursos médicos, legales y de la literatura de ficción, sin dejar de lado, por supuesto, los teológicos. Bildhauer, reelaborando un aparato teórico a partir de las obras de Mary Douglas, Julia Kristeva y, sobre todo, Judith Butler²⁴, insiste en la variedad de valoraciones jerarquizadas del fluido vital en la Edad Media, desde el tabú que suponen tanto la menstruación, como cualquier herida, que conllevan la ruptura de la integridad corporal, hasta la sacralidad del fluido cuando se refiere a la “Santa Sangre”, la que brota del cuerpo de Cristo.

Y el rojo de la sangre fluye también en obras como las de la inquietante artista alemana Rebecca Horn o del anglo hindú Anish Kapoor. En *High Moon*, titulada también *El beso de la Muerte* (Nueva York, 1991), la artista alemana que suele centrarse, como diría Doris Van Draten “en situaciones de punto cero extremadamente breves en las que espacio y tiempo coinciden, en los instantes del delicado ámbito intermedio, que precede a la disolución de la consciencia físico-anímica”, ese instante aparece formulado de una manera radical. Del techo cuelgan dos embudos transparentes que contienen pintura color rojo sangre; éstos alimentan dos fusiles, colgados a un nivel inferior que, a intervalos rítmicos determinados por una maquinaria mecánica, se apuntan mutuamente, de modo que al dispararse simultáneamente, se neutralizan²⁵. La obra se complementa en el suelo, donde un canal de pintura rojo sangre rebosa el líquido hacia ambos lados como si de la huella de una herida se tratase. Esas manchas rojo sangre salpican la pared en *Les Délices des Evêques*, (Munster, 1997) o se desplazan, mezcladas con tinta, en la frontera visual de cristal del primer plano de las composiciones en *Eclipse de Luna* (1993), *Hotel peninsular* (1992), *Moon of Aran* (Luna de Arán), 1993 (Fig. 6) o *Dublín* (1996)²⁶. También

Mentalités, 1, Paris, 1988, pp. 17-41; N. Kruse y H.-U. Rudolf (eds.), *900 Jahre Helieg-Blut-Verehrung in Weingarten*, Sigmarinen, 1994; *Le Sang au Moyen Âge: Actes du quatrième colloque international de Montpellier Université Paul-Valéry 27-29 novembre 1997*, M. Faure (ed.), Les Cahiers du CRISIMA, 4, Montpellier, 1999; *Blood: Art, Power, Politics and Pathology*, J. M. Bradburne (ed.) München, 2001; P. McCracken, *The Curse of Eve, the Wound of the Hero: Blood, Gender, and Medieval Literature*, Philadelphia, 2003; J. E. Salisbury, *The Blood of the Martyrs: Unintended Consequences of Ancient Violence*, New York, 2004. Sobre la menstruación, en concreto, véase C.T. Wood, “The Doctor’s Dilemma: Sin, Salvation, and the Menstrual Cycle in Medieval Thought”, *Speculum* 56 (1981), pp. 711-727.

- 23 B. Bildhauer, *Medieval Blood*, Cardiff, 2006. La autora había tratado parcialmente el tema en artículos anteriores, véase B. Bildhauer, “Bloodsuckers: the construction of female sexuality in medieval science and fiction” en L. H. McAvoy y T. Walters (eds.), *Consuming Narratives: Gender and Monstrous Appetites in the Middle Ages and the Renaissance*, Cardiff, 2002, pp. 104-115; idem, “Blood, Jews and Monsters in Medieval Culture”, en *The Monstrous Middle Ages*, B. Bildhauer y R. Mills eds., Cardiff, 2003, pp. 75-96. No he podido consultar al respecto el nuevo título de C. W. Bynum, *Wonderful Blood: Theology and Practice in late Medieval Northern Germany and Beyond*, Philadelphia, 2007.
- 24 M. Douglas, *Purity and Danger. An analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, London, 1966; y Kristeva, *Pouvoirs de l’horreur, passim*.
- 25 D. von Drathen “En el punto de las turbulencias. Informe de un viaje” *Rebecca Horn. Catálogo de la Exposición del Centro Galego de Arte Contemporáneo*, Santiago de Compostela, 2000, pp. 125-143, esp. p. 125.
- 26 D. von Drathen, “En el punto de las turbulencias”, pp. 186-190.

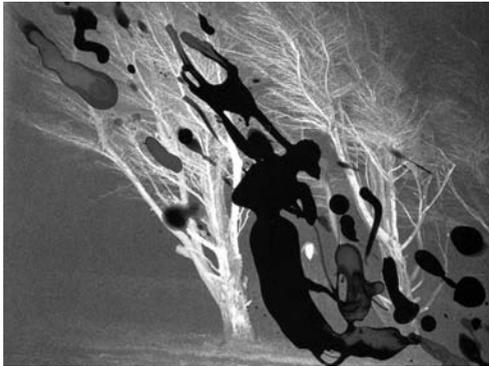


Figura 6. Rebeca Horn. *Moon of Aran* (Luna de Arán). 1993. Foto tomada de *Rebecca Horn, Catálogo de la Exposición del Centro Galego de Arte Contemporáneo*, Santiago de compostela, 2000, p. 189.

en Anish Kapoor se convierte, en cambio, en un objeto estético, sublimado, cuya contemplación produce placer, y este desplazamiento de la valoración visual del fluido corporal entre los años 90 del siglo XX y los primeros años del siglo XXI se refleja también en la diversa apreciación de la Crucifixión pintada por la monja alemana conservada en el Schnütgen Museum entre los historiadores de la cultura medieval. Si Jeffrey Hamburger, quien la popularizó, no dudaba en expresar la repulsión que le inspiraba²⁸, Bettina Bildhauer la escogió, en cambio, como portada para su libro, quizá como un ejemplo para ilustrar su teoría de la variedad de valoraciones, experiencias y categorizaciones de la sangre en la Edad Media –pues aunque Cristo parece disolverse en sangre, las huellas del tabú medieval hacia este fluido corporal se advierten en la impecable limpieza de los personajes situados al pie de la cruz–, pero quizá también por propio placer estético.

3. DIOS PADRE/DIOS MADRE

La identidad de la sangre de Cristo con la leche virginal de María era posible, entre otras cosas, como antes se ha sugerido, por el proceso de feminización que experimentó el cuerpo de Cristo en la tardo Edad Media. Carolyne Walker Bynum, en un estudio que tituló espectacularmente *Jesus as mother* –Cristo como madre²⁹– había rastreado en la

Anish Kapoor, un artista hindú que se mueve entre el mundo occidental y el oriental, centra la atención visual sobre el poderoso púrpura del fluido derramado en la obra que tituló *Sangre*, (2000; fibra de vidrio y laca); y en la más compleja *Convirtiendo el agua en espejo y la sangre en cielo* (2003; acero, agua y motor); en la que la idea de la transustanciación sacramental occidental encuentra su paralelo en el reflejo del cielo sobre la fibra de vidrio roja²⁷.

La sangre en la obra de la Horn era un elemento violento y expresivo,

27 M. Warner, “The perforate self or nought is not nought”, *Parkett*, 69 (2003), pp. 126-141. Un monográfico sobre la obra del autor en *Anish Kapoor*, London, 2002. En general, sobre los fluidos corporales en el arte contemporáneo, véase Jean Clair, *De Inmundo, passim*.

28 “This Crucifixion fascinates even as it repels us”, véase Hamburger, *Nuns as Artists*, p. I.

29 C. W. Bynum, *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley, Los Angeles, London, 1982. Véanse sobre el tema obras posteriores como las de P. Sheingorn, “The Maternal Behaviour of God: Divine Father as Fantasy Husband”, *Medieval Mothering*, J. Carmi Parsons y B. Wheeler (eds.), New York, London, 1996, pp. 77-101.

literatura devocional y en el arte medievales la constancia de este tema que había sido catapultado desde finales de los años 70 por las teólogas feministas que exigían un lenguaje divino andrógino o condenaban la imagen de Dios-padre³⁰, o por los teólogos y críticos que en los ochenta revisaban la noción de lo femenino y lo sagrado³¹. Esta reflexión encontraba su paralelo en las obras de arte feministas que llegaron a convertirse casi en fetiches. *God Giving Birth (Dios dando a luz)* (1968) de Monica Sjöo (Óleo sobre cartón madera, 183xx122 cm.) (Colección Museo Anna Nordlander, Skelleftea, Suecia) (Fig. 7) es, quizá, la más famosa de todas, con su transgresora visión en picado que centra nuestra mirada en la imagen del mundo saliendo del útero divino, desafiando así la naturaleza patriarcal de la religión cristiana occidental³².

En el marco de este interés por una reconsideración genérica de la idea de Dios, Caroline Walker Bynum rastreaba el origen del tópico de Cristo como madre en la literatura monástica³³. Encontraba los ejemplos más tempranos en el ámbito benedictino –Anselmo de Canterbury (+1109)–, que encontrarían continuidad entre los escritos de cistercienses como Bernardo de Claraval o Aelred de Rievaulx por citar los dos más famosos. Pero la metáfora habría de alcanzar un desarrollo espectacular en la literatura devocional tardomedieval, donde la maternidad de Cristo se centra en su capacidad nutricia en el marco de la devoción eucarística: Cristo alimenta al devoto con la sangre de la herida de su costado. Por ejemplo, la emparedada inglesa Juliana de Norwich (+ después de 1416) escribía:

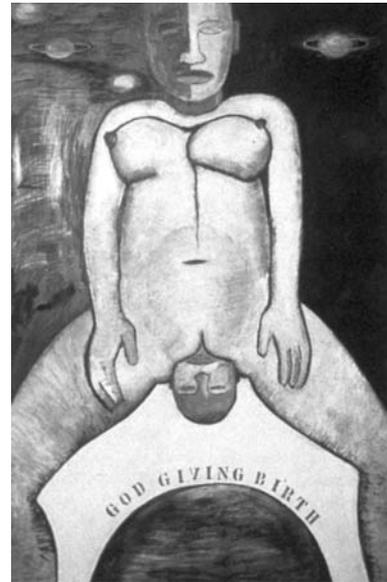


Figura 7. Monica Sjöo. *God Giving Birth*. (Colección Museo Anna Nordlander, Skelleftea, Suecia). 1968. Foto tomada de *Arte y feminismo*, H. Reckitt y P. Phelan (eds.), London, 2005, p. 55.

- 30 Véanse por ejemplo E. C. McLaughlin, “Women, Power and the Pursuit of Holiness in Medieval Christianity”, *Women of Spirit: female Leadership in the Jewish and Christian Traditions*, R. Ruether y E. C. McLaughlin (eds.), New York, 1979, pp. 100-130; y E. H. Pagels, “What Became of God the Mother? Conflicting Images of God in Early Christianity”, *Sign: Journal of Women in Culture and Society*, 2 (1976), pp. 293-303.
- 31 D. Gellpi, *The Divine Mother: A Trinitarian Theology of the Holy Spirit*, Lanhaam, MD, 1984; L. Boff, *The Maternal Face of God: The Feminine and Its Religious Expressions*, San Francisco, 1987; J. Kristeva, *Lo femenino y lo sagrado*, Madrid, 2000.
- 32 En 1973 se incluyó la obra en una exposición titulada “Five Women Artists. Images of Woman power”, en Londres, y suscitó tal controversia que la autora fue amenazada con interponer una demanda contra ella por blasfemia y obscenidad, véase *Arte y feminismo*, Reckwitt y Phellan (eds.), p. 55.
- 33 El tópico era conocido con anterioridad, pero había sido tratado siempre con cierto embarazo por parte de muchos autores, véase Bynum, *Jesus as mother*, pp. 110-111 y la bibliografía que allí cita.

“Una madre alimenta a sus hijos con su leche, pero nuestra preciosa madre Cristo, nos alimenta consigo mismo lleno de cortesía y ternura en el sagrado sacramento....La madre dirige tiernamente al niño hacia su pecho, pero nuestra Dulce Madre Cristo, nos dirige hacia su pecho herido, a la dulce apertura de su costado”³⁴.

Carolyn Walker Bynum encontraba incluso formulaciones visuales del tópico, como la tabla del Salvador, de Quirizio da Murano (Venecia, Academia 1460-1478), una tabla pintada para la iglesia conventual de Santa Clara de la isla de Murano. En ella se muestra un Cristo, de dulce rostro, abriendo la túnica para ofrecer la herida con los dedos, del mismo modo que la Virgen ofrece su pecho al niño Jesús en infinidad de pinturas tardomedievales. Con su mano derecha ofrece la hostia, que parece haber sido tomada de la herida, a una monja de la orden de las clarisas, arrodillada a sus pies. Los textos de las



Figura 8. *Bible Moralisée* (Viena, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2554, fol. 1v). ca. 1220. Foto: Viena, Österreichische Nationalbibliothek.

cartelas que sostienen los ángeles –con citas del *Cantar de los Cantares* interpretadas en clave Eucarística– corean la extraordinaria experiencia de la Eucaristía³⁵. Más recientemente han salido a la luz otras imágenes medievales que insisten en la capacidad generadora de Cristo como madre. Como advirtieron tanto la Bynum como Jérôme Baschet, en la *Biblia Moralizada de Viena* (ca. 1215-1225) (Viena. Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2554, fol. 1v) se

coloca en paralelo la creación de Eva interpretada como una cesárea del cuerpo de Adán, con la creación de la *Ecclesia*, que surge de la herida del costado de Cristo, que funciona en este caso como una vagina (Fig. 8)³⁶.

34 Bynum, *Jesus as mother*, p. 411.

35 C. W. Bynum “The Body of Christ in the Later Middle Ages: A Replay to Leo Steinberg” publicado en *Renaissance Quarterly* 39.3 (Autumn, 1986), pp. 399-439, y reimpresso en *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York, 1992, pp. 79-117, esp. p. 106, fig. 310. Las inscripciones de las cartelas rezan: “Venid a mí, amados amigos, y comed mi carne”, y “Ven a mí, amada mía, a la bodega del vino y embriágate con mi sangre”.

36 Bynum, “The Body of Christ”, fig. 3.6, pp. 97-98; y J. Baschet, “Ève n’est jamais née. Les représentations médiévales et l’origine du genre humain”, en *Eve et Pandora. La création de la première femme*, Paris, 2001, pp. 116-162, esp. fig. 29 y p. 143; véase también M. Easton, “The Wound of Christ, The Mouth of Hell: Appropriations and Inversions of Female Anatomy in the Late Middle Ages”, *Tributes to Jonathan Alexander. The Making and Meaning of Illuminated Medieval & Renaissance Manuscripts, Art and Architecture*, S. L’Engle y G.B. Guest, Tournai, 2006, pp. 395-414.

Los textos que recogen el tópico de Cristo-madre, repiten estereotipos básicos sobre la construcción de lo femenino en la Edad Media: lo femenino es generativo (el feto se forma de su propia materia); es amante y tierno (una madre no puede evitar querer a su hijo) y es alimenticio, alimenta al niño con su propio fluído, tres aspectos especialmente apropiados para expresar los nuevos intereses teológicos tardomedievales, concentrados en los sufrimientos de Cristo en la Pasión, en su naturaleza humana y en la Eucaristía, de modo que un Cristo-madre resultaba más apropiado que la antigua imagen paternal de Dios. Pero si la figura de Cristo experimenta un proceso de feminización en el tópico de Cristo-madre repetido en los escritos místicos, su maternidad es, como la su madre, virginal, pues en otros textos, de distinto carácter, como los dedicados a la *cura monialium* la femineidad de Cristo se explica por la doble virginidad de su genealogía materna, y por la suya propia. Así, como ha recordado recientemente Martha Easton, San Buenaventura, en un tratado dirigido a las monjas clarisas –*De perfectione vitae ad sorores*, no dudaba en convertir el cuerpo de Cristo en más sensible que el de las mujeres:

“Veréis aún con más claridad la crudeza de la muerte de Cristo si tenéis en cuenta que quien es más sensible, sufre más. En general, el cuerpo de una mujer es más sensible que el de un hombre; pero nunca existió un cuerpo que sintiese más profundamente el dolor que el del Salvador, pues su carne era enteramente virginal, concebida por el Espíritu Santo y nacida de una Virgen. Por eso la pasión de Cristo fue mucho más dolorosa, porque él mismo era más tierno que ninguna virgen”³⁷.

El tópico de Cristo/madre convertía a la segunda persona de la Trinidad en una suerte de divinidad femenina, pero este proceso de feminización afectó también a las otras dos personas: al Padre y al Espíritu Santo. Jérôme Baschet ha analizado las imágenes medievales referidas a la paternidad centrando su atención en las representaciones de Dios Padre o en las del gran padre Abraham que recogen en su seno, bien al Crucificado, bien a Cristo Niño –las Trinidades *Paternitas*–, bien, en el caso del gran patriarca judío, a Cristo Niño o a las almas de los bienaventurados, los “eidola”, por calificarlos del modo en que la Edad Media heredó la teoría aristotélica de la forma del alma, pero que para un espectador carente de nociones teológicas, no parecen otra cosa que niños asexuados. En el último capítulo de su libro, que tituló *Le Sein du Père*, en el que pone en práctica la aplicación de la noción de hipertexto que él mismo había acuñado con anterioridad, reúne *tous les seins*, para encontrar un sistema de relaciones de posibles equivalencias y oposiciones entre los diversos senos “habitados” del arte medieval. Y a pesar de su reticencia a crear identificaciones fáciles, no puede evitar concluir que “...el seno de Abraham se coloca en la intercesión de los dos ejes característicos del monoteísmo cristiano, al fundir la imagen de un Dios-padre y la de una comunidad-madre”³⁸.

37 Easton, “The Wound of Christ”, p. 396. La cita de Buenaventura en Bonaventure, *The Works of Bonaventure*, I Mystical Opuscula, trad. José de Vinck, New York, 1960, I, p. 242.

38 J. Baschet, *Le sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident Medieval*, París, 2000, p. 309.

Tampoco faltan en la Edad Media, aunque son escasos, y fueron considerados heréticos por la autoridad eclesiástica, periódicos rebrotes de entusiasmo de adoración a la Diosa madre del mundo materializado en la idea de que el Espíritu Santo se encarna en una mujer, como ha estudiado Barbara Newman. Ejemplos como el de la secta milanesa de los Guillermitas, reprimidos por el androcentrismo oficial de la iglesia, debió “permanecer firmemente anclado en el inconsciente de cristiandad”³⁹. Es más, la historiadora de la espiritualidad ha interpretado en esos términos ciertas imágenes tardías de la Trinidad –las pinturas de la iglesia de Santiago en Urschalling cerca de Prien-am-Cjensee, en Baviera, de hacia 1378-95, o una ilustración del *Libro de Horas del Duque de Borgoña Juan sin Miedo* (París, Bibliothèque nationale, ms. Lat. Nouv. Acq. 3055, fol. 195v)– que parecen mostrar un Espíritu Santo con forma femenina, o a la Virgen María sustituyendo el papel del Espíritu Santo en la imagen de la Trinidad⁴⁰. Con todo, como la propia Barbara Newman advirtió en un libro posterior, en el que analiza la particular naturaleza de las que califica como diosas medievales –*Sapientia, Natura, Frau Minne, Philosophia*–, estas diosas, al igual que la Virgen María, no dejan de ser más que simples mediadoras frente al Dios Padre, y en ningún caso deben ser entendidas como representaciones de mujeres o construcciones del feminismo, sino como modos de la imaginación religiosa. Recuerda, en este sentido, que a pesar de la abundancia de metáforas referidas a lo femenino y lo sagrado en los escritos místicos medievales, el cuerpo de la mujer era considerado, siempre, de naturaleza inferior al del hombre, y las razones esgrimidas por la autoridad eclesiástica para justificar por qué las mujeres no podían ser ordenadas en el sacerdocio eran, precisamente, por la debilidad de sus cuerpos, por su impureza, debido a la menstruación, un castigo derivado del pecado original, por su tendencia a la lujuria, por su inconstancia e inestabilidad⁴¹. Como la Newman recordaba en el capítulo final de su libro, se debe ser prudente al tratar estas cuestiones, ya que se corre el riesgo de extrapolar sistemas de pensamiento feministas a la hora de interpretar los discursos textuales o visuales de la Edad Media, pues, por entonces, la noción de “construcción de género” no existía, y habría que esperar muchos siglos para que se formulase.

4. JUEGOS DE ESCALA: LA MONUMENTALIZACIÓN DE UN FRAGMENTO CORPORAL

Fue, precisamente, una de las más renombradas críticas feministas, Linda Nochlin, la primera que llamó la atención sobre la estrategia de representar el cuerpo humano

39 B. Newman, *From Virile Women to WomanChrist*, Philadelphia, 1995, p. 184.

40 Newman, *From Virile Woman*, pp. 198-208, figs. 2 y 7.

41 B. Newman, *God and the Goddesses*, esp. cap. 7, pp. 292-327 para una posición crítica y rigurosa contra la idea de extrapolar valores o sistemas de pensamiento feministas a la sociedad medieval. En concreto para la prohibición de la ordenación religiosa femenina, véase A. J. Minnis, “De impedimento sexus: Women’s Bodies and Medieval Impediments to Female Ordination” en *Medieval Theology and the Natural Body*, P. Biller y A. J. Minnis (eds.) Woodbridge, Suffolk, 1997, pp. 109-139.

fragmentado como genuina práctica estética del siglo XX⁴². Para Linda Nochlin o William Ewin la difusión de la fotografía instantánea generó el gusto por el fragmento en la fotografía contemporánea, que permitía cortar la figura humana a través del enfoque de la cámara. Este modo de proceder influyó ya en las pinturas de Degas y de otros artistas⁴³, pero en los últimos años se ha llegado a un verdadero virtuosismo en este campo. Además de la representación fragmentada del cuerpo humano, se juega también con la escala, con la monumentalización de los fragmentos reproducidos en primerísimos planos, y los primerísimos planos implican una aproximación diversa. Esta forma de representar el cuerpo, pero también de percibirlo, no deja de estar relacionada con la noción lacaniana de *corps morcelé*, el estadio originario en la percepción de nuestro propio cuerpo según el psicoanalista francés⁴⁴. El fragmento es, en efecto, una de las aproximaciones al cuerpo preferidas por los fotógrafos contemporáneos, tanto por aquellos interesados en el hecho carnal, como por aquellas feministas que reflexionan sobre la oscilación entre dentro y fuera, que trabajan sobre los conflictos entre lo público y lo íntimo. Así, Isa Genzken monumentaliza su propia *Oreja* reproducida a gran escala (5'8x 3'9 m.) en una serie de doce instantáneas expuesta en Innsbruck en 2002 (Fig. 9). Así, partiendo del minimalismo y de los discursos sobre fenomenología en los que creció, expresa la precaria frontera entre lo público y lo privado privilegiando uno de los canales de entrada al interior material del cuerpo⁴⁵.



Figura 9. Isa Genzken. *Oreja*. 2002. Foto tomada de P. L. Lee, "Der Wolkenkratzer auf Ohrhöhe", *Parkett*, 69 (2003), p. 81.

En la historiografía reciente sobre arte medieval son muchos los aspectos de la fragmentación del cuerpo que han sido repensados. Hace más de veinte años, ya Hans Belting había dirigido su atención hacia la representación fragmentada del cuerpo de Cristo en la tradición de la imagen del Varón de Dolores y otros autores abordaron el estudio de la fragmentación de cuerpos santos, práctica habitual en la Edad Media, que generó la proliferación de imágenes de fragmentos en los calificados como "relicarios parlantes" por hacer explícito visualmente su contenido⁴⁶. También Ca-

42 Ewing, *El Cuerpo*, pp. 32-34.

43 L. Nochlin, *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*, London, 1994, *passim*.

44 La idea de *Corps morcelé* en J.Lacan, "Some Reflections on the Ego", *The International Journal of Psycho-Analysis*, 34 (1953), pp. 11-17, esp. p. 15.

45 P. M. Lee, "The Skyscraper at Ear level", *Parkett*, 69 (2003), pp. 74-80; y B.H. D. Buchloh, "Isa Genzken: From Model to Fragment", en *Isa Genzken: Jeder brauch mindestens ein Fenster, Catálogo de la Exposición. Renaissance Society at the University of Chicago*, Köln, 1992, pp. 135-141. Sirvan de ejemplo también otras obras como las de Robert Davies, *Ojo I*, 1992 y *Oreja I*, 1992, cuyos primerísimos planos implican mucho más que una descripción objetiva, véase Ewin, *El cuerpo*, pp. 48-50.

46 H. Belting, *Das Bild und Sein publikum im MIttelalter: Form und Funktion früherer Bildtafeln der Passion*, Berlin, 1981. Véase también *Fragmented Devotion. Medieval objects from the Schnütgen Museum, Cologne*, N. Netzer y V. Reinburg (eds.), Chicago, 2000.

rolyne Walker Bynum se ha ocupado durante los años 90 de la angustia medieval ante la fragmentación corporal y la promesa de una corporeidad celeste; e incluso muy recientemente sobre la representación fragmentada del cuerpo y la identidad⁴⁷. Pero quisiera destacar de un modo especial los estudios sobre la imagen de un fragmento de cuerpo que el arte tardomedieval monumentalizó, y que ha generado mayor número de páginas escritas en los últimos años, en particular, entre la crítica que recoge parámetros de tipo feminista: la herida del costado de Cristo.

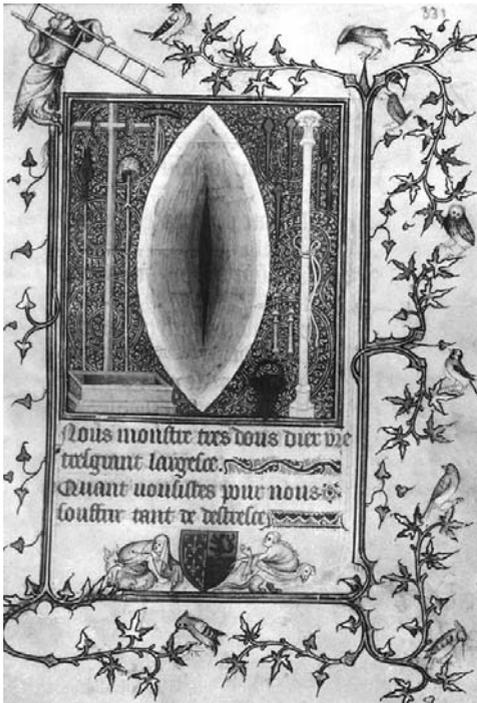


Figura 10. *Salterio y Libro de Horas de Bonne de Luxembourg* (The Metropolitan Museum. New York. Cloisters Collection, MS 69.86, fol. 331r). Foto: The Metropolitan Museum, New York.

Y es que, también en este aspecto concreto, las nuevas estrategias visuales fragmentarias del arte contemporáneo tuvieron consecuencias en el canon de obras “maestras” del tardomedievo. Aunque la más temprana representación aislada de la herida de Cristo se debe a un artista parisino casi contemporáneo de Jean Pucelle, y se encuentra en una copia de la enciclopedia titulada *Image du Monde* (Paris, Bibl. Nat, ms. Fr. 574, fol. 140v), como advirtió Lucy Freeman Sandler⁴⁸, una de las imágenes más reproducidas en las obras generales sobre arte gótico hoy día es la que ocupa buena parte del folio, acompañada de una plegaria en el fol. 331 del *Salterio y Libro de Horas de Bonne de Luxembourg* (New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, MS 69.86, fol. 331r), imagen sobre la que la misma autora llamó la atención en su artículo de 1984 (fig. 10)⁴⁹. El hecho de que la miniatura sea una obra de primer orden de un artista conocido, y que el códice se custodie en una institución que publi-

cita hábilmente sus fondos, no bastan para explicar el éxito que alcanzó la imagen de un volumen que contiene numerosas, variadas y ricas ilustraciones.

47 C. W. Bynum, “Material Continuity, Personal Survival and the Resurrection of the Body. A Scholastic Discussion in its Medieval and Modern Contexts” en *Fragmentation and Redemption*, pp. 239-297; idem, *The Resurrection of the Body in Western Christianity 200-1336*, New York, 1995; idem, *Metamorphosis and Identity*, New York, 2001.

48 L. F. Sandler, “Jean Pucelle and the Lost Miniatures of the Belleville Breviary”, *The Art Bulletin*, 66 (1984), pp. 73-896, 85, fig. 16.

49 Freeman Sandler, en “Jean Pucelle”, pp. 73-896, 85, fig. 16.

Tras la publicación de la Freeman-Sandler, en 1987, Alain Erlande-Brandenburg la incluía entre la selección de imágenes de su obra de divulgación sobre arte gótico⁵⁰, y dos años más tarde se publicarían dos trabajos en los que se interpretaba la imagen en clave devocional a la luz de la literatura visionaria tardomedieval. Jean Wirth señalaba su función emotiva y patética –en el capítulo titulado “l’amour des images”– en el marco de las manifestaciones religiosas relacionadas con la Pasión de Cristo⁵¹; y Jeoffrey Hamburger, siguiendo la huella inaugurada en los años sesenta por Sixteen Ringbom, la incluía en sus reflexiones sobre las relaciones entre lo visual y lo visionario, contextualizando la imagen en el códice. Como advertía, ésta debía ser percibida como consecuencia de la ilustración del fol. 329, en la que la propia Bonne de Luxemburg y su marido, el futuro Jean Le Bon, ruegan arrodillados ante el Crucificado, que señala con el índice de su derecha la herida del costado, de modo que el miniaturista creaba la ilusión de que efectivamente el espectador podía contemplarla de cerca en el folio contiguo. Como Hamburger afirmaba “lo visionario se convertía en visual”⁵². Pocos años más tarde Miri Rubin ponía el acento, en cambio, en su relación con la institución de la Fiesta del *Corpus Christi*, establecida en las *Clementinas* de 1317⁵³. Supongo que a estas alturas el lector se estará preguntando por qué la herida de Cristo tiene cabida en un trabajo sobre el cuerpo femenino. Al margen de que, como se ha comentado con anterioridad, en la Edad Media la leche materna se creía fruto de la reelaboración de la sangre menstrual o de la capacidad nutricia que podía suponérsele a la divina herida, la imagen del *Salterio de Bonne de Luxemburg* fue un plato codiciado por las historiadoras del arte feministas por otras razones. Y si Jean Wirth no podía evitar comparar otras imágenes posteriores en las que la herida se disponía horizontalmente, con una boca⁵⁴, Karma Lochrie no dudaba en ver en ella un objeto de deseo de aspecto vaginal, una transferencia del peligroso cuerpo abierto en toda su aterradora diferencia, una idea que habría de suscribir también Michael Camille⁵⁵. Más recientemente Madeline H. Caviness, en cambio, advertirá que, precisamente, al santificar y aislar la

50 A. Erlande-Brandenburg, *Le monde gothique. La conquête de l'Europe. 1260-1380*, París, 1987, p. 208, fig. 175.

51 J. Wirth, *L' image médiévale. Naissance et développements (VIe –Xve siècles)*, París, 1989, pp. 330-331, fig. 51. Las ideas de Wirth sobre esta imagen fueron resumidas y asumidas por D. Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, París, 1996 (1ª ed. París, 1992), pp. 82-85, fig. 28.

52 J. F. Hamburger, “The Visual and the Visionary”, pp. 176, figs. 22-23. El autor volvería a insistir recientemente sobre ese valor visionario de la imagen en Hamburger, *The Visual and the Visionary.*, pp. 140-143, figs. 2.21 y 2.22.

53 M. Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, 1991, pp. 164-212.

54 Wirth, *L' image médiéval*, pp. 330-331.

55 Karma Lochrie, “Mystical Acts, Queer Tendencies”, en *Constructing Medieval Sexuality*, K. Lochrie, P. McCracken y J. A. Schultze (eds.), Medieval Cultures, Minneapolis, 1997, pp. 180-200, esp. p. 190. Karma Lochrie, en una ponencia de la Medieval Academy of America en 1992 no había dudado en interpretarla incluso en relación con una posible sexualidad lésbica. Véase además Camille, “The image and the self: unwriting late medieval bodies”, p. 77. En realidad ya en el año 1983 W. Hofman, *Luther und die Folien für die Kunst* (Cat. Exposición Hambourg, Kunsthalle, 1983), München, 1983, p. 649, cat. n.º 531 comparaba la llaga con una obra erótica contemporánea, pero lo hacía desde una mirada masculina, si se habla en términos de género.



Figura 11. *Bajoplato de Georgia O'Keefe, de la La cena festiva (The Dinner Party), de Judy Chicago. 1974-1979. Foto tomada de M. H. Caviness, Visualizing Women in the Middle Ages. Sight, Spectacle and scopie economies, Philadelphia, 2001, fig. 75.*

herida, al desplazarla del cuerpo real de Cristo, que supuestamente habría ascendido al Cielo, se suprime cualquier tinte sadoerótico que, en cambio, está presente en otras imágenes de la Pasión, de modo que difícilmente puede ser interpretado como parte del imaginario de la feminización del cuerpo de Cristo. A su juicio se muestra, en cambio, como un ejemplo de abolición de la diferenciación sexual. Sin embargo, le resulta inevitable señalar alguna forma de intervisualidad entre la imagen del salterio medieval y el *Bajoplato de Georgia O'Keefe, de La cena festiva (The Dinner Party), de Judy Chicago. 1974-1979* (Fig. 11), una obra en la que colaboraron cien mujeres con el propósito de celebrar una figura femenina de la historia o de la mitología, representada en un plato de cerámica con forma vaginal⁵⁶. Pero, del mismo modo que la propia Georgia O'Keefe no había

concebido su plato de semejante manera, y lo describía como una flor o una mariposa, aunque fuera visualmente interpretado en clave vaginal, lo mismo podía suceder con las heridas de Cristo de los Salterios y Libros de Horas del siglo XIV ilustrados para mujeres.

Muy recientemente, Martha Easton trataría de demostrar, contextualizando de nuevo estas imágenes en el medio social en el que surgieron, las cortes europeas y no los conventos femeninos, como, efectivamente, la herida de Cristo era equiparada con una vagina tanto en la teología, como en el discurso médico del siglo XIV, señalando precedentes visuales para su capacidad generativa –como la ya reseñada imagen de Cristo dando a luz a la Iglesia desde la herida de su costado en *la Bible Moralisée* de Viena– pero insistiendo en la múltiple valoración de la imagen vaginal de la Edad Media. La herida, ahora, se convierte en un ejemplo de inversión de la boca-vagina del infierno devoradora, que demuestra las contradicciones latentes en el discurso sobre los genitales femeninos en la Edad Media⁵⁷. A mi juicio, quizá semejante contradicción no exista. Si una aproximación de este tipo, que contempla los modos de ver actuales como fuertemente determinantes de nuestro modo de ver el pasado, puede servir para algo, es para alertar a la conciencia de que se debería comprender la radical diferencia entre aislar un fragmento corporal en el arte contemporáneo, y el hecho visual de aislar la herida de Cristo en un Salterio medieval. En el *Salterio de Bonne de Luxembourg* la santa herida se encuentra en un

56 Caviness, *Visualizing Women in the Middle Ages*, pp. 158-162. Sobre *The Dinner Party*, de Judith Chicago, véase Aliaga, *Cuestiones de Género*, p. 56. Véase también M. H. Caviness, “Retomando la iconografía vaginal”, *Quintana* 6 (2007), pp. 13-38.

57 Easton, “The Wound of Christ”, pp. 395-414.

contexto explícito no sólo sobre el dolor y el sufrimiento de Cristo, como demuestran los instrumentos de la Pasión que la rodean, sino también de la Resurrección, evocada por el sepulcro vacío del ángulo inferior derecho. Así lo ratifica la plegaria que la acompaña, y que ninguno de los autores que han tratado la imagen reproduce: “*Nous monstre tres dous diex vostre tres grant largesce. Quant voulistes pour nous souffrir tant de destresce*” –Muéstranos muy dulce Dios tu gran generosidad por cuanto quisiste sufrir con nosotros de tal manera–. Joeffrey Hamburger acertaba al poner el acento en lo visual y lo visio-nario. El texto que acompaña a la imagen subraya el hecho de que Cristo muestra efectivamente su herida, y la escalera situada en la parte superior izquierda es casi un guiño al espectador para invitarlo a subir a la cruz y contemplar de cerca el dolor divino resumido en la brecha de su costado. Es más, se pretende evitar cualquier identificación con la herida carnal, que la imagen sobre el pergamino podría sugerir, ya que, al fin y al cabo, no deja de ser físicamente una piel, utilizando el fondo tapiz de azul y oro para enmarcarla. Y por último, el tamaño de la figura en el *Salterio de Bonne de Luxembourg*, argumento esgrimido para defender su interpretación vaginal, responde a razones de orden muy diferente. Si algo tienen en común las representaciones aisladas, que convierten en objeto de culto particular la herida del costado de Cristo, a la que, como ha recordado Miri Rubin se dedicaban misas votivas en los Misales y los Libros de Horas desde comienzos del siglo XIV son⁵⁸, precisamente, sus medidas. Pero como especifican imágenes posteriores se trata de “la verdadera *mensura* de llaga”, posiblemente una tradición derivada de las primeras imágenes *acheropitas* conocidas que recogen textos tempranos de peregrinos a Jerusalén y refieren como quedaron impresas las *mensurae* del cuerpo de Cristo en la columna de los azotes, que hubieron de sufrir contaminaciones posteriores incluyendo la llaga del costado⁵⁹. La llaga monumentalizada, además, a diferencia de cómo se la representa en las imágenes del Varón de Dolores, está seca, no destila sangre, y podría interpretarse como la imagen de una imagen, como la representación de una impresión de la herida y no de la herida misma, de modo que, efectivamente, se convertía en una reliquia –la única reliquia– que autentificaba la Pasión.

5. IN AND OUT

Tanto las fotografías de Isa Genzken o de Robert Davies, como la imagen de la herida del costado de Cristo en el *Salterio de Bonne de Luxembourg* mostraban canales de entrada entre el exterior y el interior del cuerpo. Y otro de los intereses comunes al arte contemporáneo y al reciente medievalismo es la relación simbólica entre el interior y

58 Rubin, *Corpus Christi*, p. 105.

59 Véase sobre las llagas D. Gray, “The five wounds of Our Lord”, *Notes and Queries*, 208, pp. 50-51, 82-89, 127-134, 163-168, y D. S. Areford, “The Passion Measured: A Late Medieval Diagram of the Body of Christ”, en *The Broken Body: Passion Devotion in Late Medieval Culture*, A. A. MacDonald, H. N. B. Ridderbos, y R. M. Schlusemann, (eds.), Gröningen, 1998.



Figura 12. *Visitación*. Procedente del convento de Katharinental. ca. 1300. Foto: The Metropolitan Museum. New York.

el exterior del cuerpo. En efecto, el interior físico del cuerpo humano es un tema característico de la modernidad que emergió en la cultura artística a partir de los descubrimientos sorprendentes como los rayos Röntgen a fines del siglo XIX, descubrimiento que inauguró una larga serie de procedimientos de inspección para uso clínico, que permiten escrutar el interior del cuerpo humano vivo, sin alterar la apariencia externa ni el funcionamiento de los órganos⁶⁰. Los más recientes procedimientos de resonancias magnéticas y ecografías muestran, por ejemplo, con total definición, el feto vivo en el interior del vientre materno, y esta percepción del interior del cuerpo humano ha devuelto la mirada sobre ciertas imágenes medievales que mostraban también el interior del vientre de una madre, aunque estableciendo una distancia mental y crítica mayor. Es el caso de la *Visitación* del Museo Metropolitano de Nueva York, procedente del convento de monjas dominicas de Katharinental, de ca. 1300

(Fig. 12). De la misma época, y del mismo ámbito geográfico, proceden otras imágenes conocidas de *Maria Gravida* que integran la particular fórmula del vientre transparente de María en una escena narrativa, la de la *Visitación*. Este grupo estatuario, que extiende la maravillosa naturaleza cristalina de los vientres de Isabel y María, hace visible el prodigio relatado en Lucas, 1, 39-45: San Juan, brincó en el vientre de su madre al reconocer al Mesías cuando María e Isabel se abrazaron. Como sucedía con el *Salterio de Bonne de Louxembourg*, también la *Visitación* de Katarinenthal vió aumentada su fama en los últimos años. También en este caso las obras de Jeffrey Hamburger y Alain Erlande-Brandenburg publicadas entre 1987 y 1989 contribuyeron a su difusión. El segundo la incluyó en el manual más utilizado de arte gótico hasta que Camille publicara su *Gothic Art. Glorious Visions*⁶¹; y el primero la puso en relación con textos de místicas cistercienses y dominicas alemanas, comunidades a las que pertenecieron las más antiguas imágenes conocidas de este tipo⁶². También en 1989, y desde una perspectiva feminista, Carolyne Walker Bynum se refería al mismo grupo, como ejemplo del reflejo de la santificación de las experiencias domésticas y biológicas de las mujeres, y la fascinación con el proceso del embarazo en sí⁶³.

60 Ramírez, *Corpus Solus*, p. 176

61 Erlande-Brandenburg, *Le monde gothique*, p. 137, fig. 87

62 Hamburger, "Visual and the visionary", pp. 167-168, fig. 3; idem, *Visual and the Visionary*, p. 214.

63 Bynum, "The female Body and Religious Practice", fig. 6.3.

Pero estos vientres cristalinos no mostraban el interior del cuerpo. Por su naturaleza física y por su ambigua percepción servían de espejos para la proyección de visiones o ansiedades, del mismo modo que las manchas irregulares del mármol podían servir de pantalla para proyectar las ansiadas imágenes *acheropitas*⁶⁴. Es más, estos grupos alemanes muestran embarazos altamente espiritualizados, fruto de concepciones milagrosas, y la naturaleza transparente del cristal puede relacionarse con la metáfora de la Encarnación acuñada por Pedro Damián –la del rayo de luz que atraviesa el cristal– que habría de ser representada visualmente a menudo en la tardía Edad Media. Curiosamente, los testimonios medievales demuestran que estas imágenes despertaron reacciones piadosas y místicas entre las monjas, reacciones que han sido calificadas a veces como en “la frontera de lo perverso” pero que deben ser comprendidas en el marco de la concepción de la corporeidad espiritual que caracterizó los siglos finales de la Edad Media. El embarazo espiritual indujo a la autosugestiva simulación de sus efectos. La monja Lukardis, durante la Navidad, en un momento de trance, vio como su vientre crecía paulatinamente y después decrecía; la beguina vienesa Agnes de Blannbekin (+1315) sintió algo parecido, y a la hermana Gertrudis de Osten, al pensar en la Encarnación de Cristo en Navidad, le crecieron los pechos como si estuviese embarazada.

Sin embargo la historiografía reciente ha olvidado que el embarazo de María conoció una tradición visual mucho más física y corpórea en el sur, en las Vírgenes Preñadas de origen hispano, vinculadas a la Fiesta de la Expectación de María instituida por san Ildefonso, que hicieron su aparición desde finales del siglo XIII en el ámbito leonés-zamorano, extendiéndose después a Castilla y Aragón, y Portugal. El poderoso vientre de bulto redondo de estas imágenes contrasta con el cristalino e inocuo de los ejemplares norteños; y es que no fueron concebidas para estimular la espiritualidad claustral femenina, sino para el público laico que podía ver reflejada sus propias experiencias carnales en ellas⁶⁵.

El contraste entre las *Marías Grávidas* germanas y las hispanas demuestra que la tradición que asocia la dicotomía exterior/interior con la oposición corporal/espiritual ya existía en la Edad Media. La reflexión entre la dicotomía exterior e interior, que se refleja en obras de artistas contemporáneas, despertó también la curiosidad de los críticos hacia las llamadas Vírgenes Abrideras –*Vierges Ouvrantes*, *Schreinmadonnas*–. Marina Warner, en su clásico y discutido libro sobre la Virgen, las describía como “diosas partenogénicas”, como un recuerdo de la Gran Diosa Madre, por contener en su vientre a toda la divinidad, al referirse a un tipo particular, el de la Abridera que contiene en su interior la imagen de la Trinidad, el mismo tipo por el que se sintieron después seducidos la mayor parte de los historiadores⁶⁶. Carolyne Walker Bynum habría, después, de interpretar

64 J. Trilling, “The image not made by hands in the Byzantine way of seeing”, *The Holy Face and the Paradox of Representation. Papers from a Colloquium held at the Bibliotheca Herziana, Rome and the Villa Spelman*, Firenze, 1996, Bologna, 1998, pp. 107-127.

65 R. Sánchez Ameijeiras, “*Domina mea, atque dominatrix mea*: San Ildefonso, las Vírgenes Preñadas y María de Molina” en *Actes du Colloque Internationale “La sculpture monumentale gothique du nord de l’Espagne”*, Y. Christie y C. Hediger (eds.), Gênéve, (en prensa).

66 Warner, *Alone of All her Sex*, p. 47.

esta fórmula figurativa, analizando la relación entre el interior y el exterior del tipo, e incluyéndolos en el contexto de la “feminización” del cuerpo de Cristo, rastreando entre los escritos de Aquino o Buenaventura que explicaban la genealogía carnal de Cristo como femenina⁶⁷. Años más tarde, y a pesar de situarse desde un soporte crítico feminista revisionista, Barbara Newmann centrará su atención en la relación inversa, entre el exterior y el interior, de modo que verá en la imagen la total incorporación de la Virgen a lo divino⁶⁸.

Pero ya desde los años ochenta otros discursos textuales sirvieron a Renate Kroos o a Jeffrey Hamburger a resituar el horizonte perceptual de estas imágenes. Si la tradición de las metáforas arquitectónicas de la literatura devocional mariana, como la que asocia a la Virgen como “Tabernáculo de la Trinidad”, servía a Renate Kroos para comprender este tipo de imagen⁶⁹; textos de visionarias alemanas en los que se habla de la Trinidad en el templo del corazón de la Virgen –“Tú, espejo, immaculado, tú encierras al Dios uno y Trino en tu corazón”– servían poco después a Jeffrey Hamburger para explicar la dicotomía física entre exterior e interior de la imagen –en concreto la que se encuentra en el Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg (Inv. Nr. Pl. 2397)– e interior y exterior del cuerpo humano; y por esa razón no dudaba en situarlas en el marco del imaginario claustral femenino que generó también dibujos de corazones de monjas habitados por la Trinidad⁷⁰. En los noventa las Vírgenes Abrideras se vieron favorecidas por la redacción del catálogo razonado de Gudrun Radler⁷¹, quien suponía su origen en Francia, y consideraba el tipo Trono de Gracia el más antiguo, retomando la interpretación de la metáfora arquitectónica del tabernáculo defendida por Kroos, una idea generalizada que repetirá por ejemplo Jean-Claude Schmitt, quien a pesar de escoger para la portada de su libro la Abridera del Musée National du Moyen Âge-Thermes et Hôtel de Cluny, se mostrará más interesado en las acerbas críticas que despertaron en un sector religioso, cuyo representante más temprano fue Jean Gerson (1363-1429) que las considera heréticas, que la comprensión del sutil juego de metáforas devocionales que las generó⁷². Entregado ya este trabajo en la imprenta Georges Didi-Huberman publicaba su obra titulada *L’image*

67 Bynum, “The Body of Christ”, p. 101, de nuevo insistió en ello en Bynum, “The Female Body and religious Practice”, pp. 214-214.

68 Newman, *God and the Goddesses*. pp. 269-273, fig. 6.11.

69 R. Kross, “Gotes tabernakel’: Zur Funktion und Interpretation von Schreienmadonnen”, *Zeitschrift für Schweizerische Archeologie und Kunstgeschichte* 43 (1986), pp. 58-64.

70 Hamburger, *Nuns as Artists*, pp. 150- 151, citado por P. Kern, *Trinität, Maria, Inkarnation: Studien zur Thematik der deutschen Dichtung des späteren Mittelalters*, Philologische Studien und Quellen, 55, Berlin, 1871, p. 137.

71 Sobre las vírgenes abrideras, C. Baumer, “Die Schreienmadonna”, *Marian Literary Studies* 9 (1977), pp. 239-72; y el catálogo de Gudrun Radler, *Die Schreienmadonnen “Vierges ouvrantes” von den bernhardinischen Anfängen bis zur Frauenmystik im Deutschordensland mit beschreibendem Katalog*, Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte, 6, Frankfurt, 1990. En la actualidad Melissa Katz está realizando su Tesis doctoral sobre el tema.

72 J.-C. Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, 2002, p. 163; G. Didi-Huberman, *L’image ouverte. Motifs d’encarnation dans les arts visuelles*, Paris, 2007, pp. 43-44.

ouverte en la que contextualizaba esta familia de imágenes en el marco de su recepción ritual, y centraba su interés en el impacto ejercido en el espectador por el hecho físico del ritual de apertura.

Los autores que en los últimos años han catapultado la singular complejión de estas imágenes, condicionados todavía por una historiografía del gótico de corte francocéntrico, han olvidado que los ejemplares más tempranos del tipo son las Vírgenes hispanas de marfil, de las cuales la más antigua y también la más hermosa es la conservada en el monasterio de clarisas de Allariz (Orense), labrada en el último cuarto del siglo XIII, y con toda probabilidad regalada al convento por la reina Violante, viuda de Alfonso X el Sabio, que tanto favoreció esta fundación (Fig. 13)⁷³. La imagen sedente de la Virgen con el Niño en brazos puede abrirse para contemplar los gozos de la Virgen labrados en su interior, para explicar el misterio de la Redención y la participación de la Virgen en ella. Y a pesar de la utilización metafórica del cuerpo en estas primeras Vírgenes de Gozo, a mi juicio han de ser entendidas en el doble marco mixto de las metáforas arquitectónicas y de las corporales. Es más, el tipo parece haber surgido en la corte castellana, y podría estar estrechamente relacionado con la variadísima iconografía mariana desplegada en los llamados *Códices Ricos* de las *Cantigas de Santa María*⁷⁴. El primero de ellos, tras los retratos de autor de rigor, inaugura su ilustración con una serie de Gozos de María, y el segundo, conservado en Florencia, lo hace con la imagen de María como Puerta del Cielo. De la combinación de ambas pudo nacer la idea de estas primeras “abrideiras” hispanas que, a la de *porta coeli* habrían de sumar la metáfora de la *turris eburnea*, extendiendo al propio material un uso poético. Con todo, no se debe olvidar que en el interior de estos cuerpos virginales se representan Gozos, emociones, de modo que el interior del cuerpo es entendido en este



Figura 13. Virgen abrideira del monasterio de clarisas de Allariz (Orense) (Museo de Santa Clara de Allariz). Último tercio del siglo XIII. Foto. Archivo autor.

73 Me permito remitir a mi trabajo “Cultura visual en tiempos de María de Molina: poder, devoción y doctrina”, en *El conocimiento del pasado: el poder de la imagen femenina desde una perspectiva de género*, C. Rodríguez Sevillano, J. Rodríguez Cortés, M. Olarte Martínez y L. Lahoz (eds.), Salamanca, 2005, pp. 295-328.

74 Sobre la ilustración de los *Códices Ricos* de *Las Cantigas* alfonsíes me permito de nuevo remitir a mi trabajo “Imaxes e teoría da imaxe nas Cantigas de Santa María”, en E. Fidalgo, *As Cantigas de Santa María*, Vigo, 2002, pp. 245-330.

caso, también, como el centro en el que residen los sentimientos. En el interior del cuerpo humano late el corazón, donde, como se ha señalado anteriormente, en la tarda Edad Media de corte aristotélico se situaban las emociones.

6. METÁFORAS ORGÁNICAS: EL CORAZÓN

El interés por el interior del cuerpo humano vivo no fue despertado únicamente en el siglo XX gracias a las nuevas técnicas de reproducción visual. En realidad estas nuevas técnicas estaban muy vinculadas a la práctica médica; y los avances en la cirugía, el trasplante y la donación de órganos contribuyeron a acentuar la reflexión sobre su papel en la construcción de la identidad, un ámbito donde, de nuevo, lo corporal y lo espiritual parecen entrar en conflicto. Así, como otros artistas de su generación, Helen Chadwick sugiere el camino hacia la comprensión del cuerpo social en su conjunto, empezando por el conocimiento más completo de la propia carne⁷⁵. En su *Autorretrato*, 1991, enfrenta al espectador con los dos hemisferios de un cerebro sostenidos por sus manos, luciendo en sus respectivos índices sendos anillos de metal, y creando la ilusión de que se trata de su propio cerebro. Con esta imagen expresa una reflexión sobre la identidad en la que incidirá en más ocasiones: su yo reside en su cerebro⁷⁶.

Pero si un órgano vital cuenta con una importante tradición simbólica en el arte occidental, ése es el corazón. La nueva cirugía, que permite transplantar el corazón de una persona a otra obliga a preguntarse, de nuevo, sobre la identidad, a generar y rehacer el significado de viejas metáforas que situaban la identidad de la persona en el corazón. Como ha advertido Juan Antonio Ramírez “Es muy interesante comprobar cómo otros muchos creadores se han ocupado de la representación transparentada del corazón, que es el órgano donde nuestra tradición cultural sitúa el motor de la vida y el centro de los sentimientos humanos. Su presencia alude fundamentalmente al amor”⁷⁷. En algunos casos, como la ya célebre fotografía de Nan Golding titulada *Balada de la dependencia sexual*, un fragmento de cuerpo femenino, del que se aprecian únicamente unas bellas piernas

75 Ewin, *El Cuerpo*, p. 335.

76 H. Cabello y A. Carceller, en “Sujetos imprevistos (divagaciones sobre lo que fueron, son y serán) (Fragmentos)” en *La certeza vulnerable*, pp. 94-113 utilizan la imagen como ejemplo de la reflexión sobre la condición femenina. Helen Chadwick, había utilizado ya el cerebro como metáfora en obras anteriores, como la que tituló *Erotismo*, 1990 (Transparencias Cibachrome, cristal, aluminio, aparato eléctrico) donde dos cerebros reposan plácidamente, expuestos a nuestra mirada, y obligándonos a cuestionarnos la naturaleza mental del erotismo. Otros órganos del cuerpo fueron también utilizados en los noventa como protagonistas temáticos en la obra de otros artistas. Por ejemplo, Giuseppe Penone, en la obra en bronce que tituló *Respirar la sombra* (1997-1998) utiliza la imagen de dos pulmones de bronce, para transformar poéticamente el órgano vital, invirtiendo el sentido de la respiración, como él mismo explica en los versos en los que glosa su obra: “Respirar la sombra/ La propia sombra/ La sombra del propio cuerpo se extiende hacia el interior a las propias vísceras”, véase *Giuseppe Penone 1168-1198. Catálogo de la Exposición. Centro Galego de Arte Contemporánea 22 Enero- 4 abril 1999*, Santiago de Compostela, 1999, pp. 320-321.

77 Ramírez, *Corpus Solus*, pp. 186-188.

enfundadas en medias de seda, deja ver un moratón en forma de corazón que condensa el dolor de una relación tormentosa. Otro tipo de experiencia dolorosa, más íntima, es la que Frida Kahlo expresa recurriendo a la transparencia del propio corazón en su obra *Las dos Fridas* (1939) (Museo de Arte Moderno, INBA, México) (Fig. 14). A pesar de su fecha, la obra puede ser considerada de finales del siglo XX, pues fue entonces cuando la pintora mejicana fue apreciada y difundida internacionalmente, entre otras cosas, por sus desgarradoras metáforas corporales. En el cuadro se autorretrata dos veces. La Frida de la izquierda, con el vestido de tehuana, es la que Rivera amó una vez; la de la derecha, con un blanco vestido victoriano, es la Frida europea, opuesta al lado indio de su personalidad dual, es la Frida a quien Rivera dejó de amar. Mientras la figura de la derecha exhibe visible el exterior de su corazón, la de la izquierda, lo muestra abierto, muestra abierto su “corazón partío”. Ambas figuras están amorosamente enlazadas con la mano y unidas por una vena que conecta los dos corazones, y no hace falta conocer muchos detalles biográficos para darnos cuenta de que la pintora hablaba de sus sentimientos más profundos y lacerantes. Como advirtió Juan Antonio Ramírez, *Las dos Fridas* constituye “una de las más desgarradas declaraciones de amor de toda la historia”⁷⁸.

La historia de la cultura medieval ha centrado también recientemente su atención en la imagen del corazón como metáfora. Si los pioneros en tratar el tema han sido los historiadores de la literatura⁷⁹, el corazón ha saltado de nuevo a la palestra de la discusión



Figura 14. Frida Kahlo. *Las dos Fridas*. Museo de Arte Moderno, INBA, 1939, México. Foto tomada de *Frida Kahlo*, Milán, 2001, p. 148.

78 Ramírez, *Corpus solus*, p. 188. El mismo autor advertía como otros artistas contemporáneos hicieron otros usos simbólicos del corazón como metáfora, en obras, en ocasiones, cargadas de polémica, por su carácter abyecto, o por su transgresora provocación política, como las obras de Marcel-Lí Antúnez Roca *La vida sin amor no tiene sentido* (1993); o la de José Antonio Hernández Díez titulada *Sagrado Corazón Activo* (1991) véase, *ibid.*, pp. 188-190.

79 R. H. Cline, “Heart and the eyes”, *Romance Philology* 25 (1972), pp. 263-279, S. Ruffo-Fiore, «The Unwanted Heart in Petrarch and Donne», *Comparative Literature* 24 (1972) pp. 319-327; R. Rosenstein, “New Perspectives on Distant Love: Jaufre Rudel, Uc Bruc and Sarrazina”, *Modern Philology* (February 1990) pp. 225-238; y idem, “‘Celi que del cuer voit’, le don du coeur d’Yvain à la chanson de croisade”, *Li “Cuer” au Moyen Age (Réalité et Senefiance)*, pp. 375-392. Sobre las metáforas referidas a arrancar el corazón, emparentadas con aquellas véase B. Ribemont, “‘Le cuer del ventre li as trais’: coeur arraché, coeur mangé, coeur envolé: Un regard médico-théologique sur quelques thèmes littéraires”, *Le “Cuer” au Moyen Age (Réalité et Senefiance)*, Centre Universitaire d’Etudes et de Recherches Médiévales d’Aix, Aix-en-Provence, 1991, pp. 345-365.

sobre la cultura medieval, como demuestra el hecho de que la revista *Micrologus* le haya dedicado un número monográfico en el año 2003⁸⁰, tras la publicación de una serie de trabajos relacionados con la imaginería “cordial” en la Edad Media, entre los que cabe destacar los de Jeffrey Hamburger⁸¹, Michael Camille⁸² y Eric Jager⁸³. Si el último de ellos rastrea la tradición literaria y visual de la imagen del corazón como libro, y Camille analiza el origen medieval de las metáforas que asocian el amor carnal con el corazón e incluso el origen medieval del símbolo visual que todavía utilizamos hoy para representarlo, Jeffrey Hamburger, en su libro sobre las monjas artistas, se centra, en cambio, en las múltiples variantes del uso de la imaginería cordial en la devoción tardomedieval⁸⁴. Más específicamente, en dibujos devocionales realizados por monjas de clausura alemanas en el siglo XV, los dibujos del monasterio benedictino femenino de Santa Walburga de Eichstätt, realizados hacia el 1500. De entre ellos señala un grupo que, a pesar de que no forman un ciclo, pueden ser leídos como partes de una secuencia. Las cuatro imágenes describen distintos grados de la unión del alma con Cristo. En el que titula el *Corazón sobre la Cruz*, el cuerpo de Cristo se subvierte volviéndose externo su interior, mostrando el torso, que habitualmente permite ver la llaga del costado, detrás de un enorme corazón. Imágenes del corazón herido de Cristo son habituales, pero aquí se abre para que el espectador contemple cómo una monja recibe un regalo –una píxide– de manos del Niño Jesús. Una escalera con peldaños identificados como virtudes ilustra el arduo ascenso del alma que espera unirse a Cristo en la cruz. En un nivel todavía mayor de amplificación del objeto del dibujo, amplificación que conlleva un mayor grado de intimidad entre el contemplador y el objeto contemplado, el segundo dibujo sólo muestra un corazón, en el que la monja se reúne con la Trinidad en un banquete eucarístico. Mientras Cristo la presenta al Padre, el Espíritu Santo, simbolizado por una paloma sostiene el cáliz. Como advirtió Hamburger, resulta difícil saber a quien pertenece el corazón en este caso. Es probable que en vez de mostrar el interior del cuerpo de Cristo, muestre la clausura del corazón de la monja y lo convierte, así, en una imagen de su propia subjetividad. Habiendo atravesado la herida del costado de Cristo, la monja entra en un interior físico y metafórico; pasa de la imitación a la identificación, de la petición a la unión contemplativa. Al representar a la Trinidad la monja ha pasado a una zona trascendente. El último de los dibujos, y el más complejo, describe el corazón como si fuese una casa cerrada al mundo, en la que el alma descansa segura en el abrazo de la Trinidad. Enmarcado en una aureola trina, el Dios Trino se ve a través de una ventana (Fig. 15). En la esquina superior izquierda, un coro de vírgenes celebra el encuentro. La metáfora del corazón-casa en este último dibujo se convierte en un interior visionario. De hecho, como advertía Hamburger no faltan estrechas analogías entre estos dibujos y alguno de los pasajes del *Liber specialis gratiae* que reco-

80 *Le Coeur. Micrologus*, XI (2003).

81 *Nuns as Artists*.

82 M. Camille, *The Art of Love. Objects and subjects of desire*, London, 1998.

83 *The Book of the Heart*, Chicago, London, 2000.

84 Hamburger, *Nuns as Artists*, pp. 137-144.

ge las visiones de Matilde de Hackeborn, en el que el corazón es un motivo dominante en la imaginación religiosa, y habitualmente se presenta como una casa. En una de sus visiones la monja le dice a Cristo:

“Si Tú quisieras, te haría el precioso regalo de mi corazón”, y Cristo responde:

“No podrías hacerme un regalo más deleitable y más querido que hacer una casita en tu corazón, en la que morar y deleitarme. Esta casa sólo debe tener una ventana a través de la cual hablarás a los hombres y recibirás mis regalos”. Por esto ella entendió que su boca debía ser la única ventana, en la que debía administrar las palabras de Dios y doctrina y consuelo a los que se acercasen a ella”⁸⁵

Estas imágenes abiertas, estos corazones transparentes sirven, tanto en el arte contemporáneo como en el medieval, para expresar discursos de desgarradora intimidad, extraordinarias declaraciones de amor, sea el de Frida Kahlo a su ex marido Diego Rivera, sea el de una anónima monja alemana a Dios.



Figura 15. Dibujo procedente del monasterio de Santa Walburga de Eichstätt. Ca. 1500. Foto tomada de J. F. Hamburger, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality*, New York, 1998, p. 134, lám. 11.

85 Véase Hamburger, *Nuns as artists*, pp. 169-170. El texto de Matilde de Hackeborn en Mechthild de Hackeborn, *Revelationis Gertrudianae ac Mechthildiane*, ed. L. Paquelin, 2 vols., Poitiers y Paris, 1875-77, p. 178.