O corpo humano

entre a Antigüidade e o Barroco

El cuerpo humano

entre la Antigüedad y el Barroco

Edición a cargo de
Irune Valderrábano
Xavier de Donato



UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Irune Valderrábano González é enfermeira especialista en obstetricia e xinecoloxía (matrona) e doutora en Historia Antiga pola Universidade de Santiago de Compostela. Tras décadas de traballo profesional en varios hospitais, desde 2022 dedícase por completo á investigación da Antigüidade.

Irune Valderrábano González es enfermera especialista en obstetricia y ginecología (matrona) y doctora en Historia Antigua por la Universidad de Santiago de Compostela. Tras décadas ejerciendo su labor profesional en diversos hospitales, desde 2022 se dedica por entero a la investigación de la Antigüedad.

Xavier de Donato Rodríguez é profesor de Lóxica e Filosofía da Ciencia. Actualmente é decano da Facultade de Filosofía da Universidade de Santiago de Compostela. É membro do comité científico do Instituto de Humanidades (iHUS) da mesma universidade, así como un dos seus fundadores e patrocinadores. Realizou a súa tese doutoral na Universidade de Múnic, na especialidade de Lóxica e Filosofía da Ciencia.

Xavier de Donato Rodríguez es profesor de Lógica y Filosofía de la Ciencia. Actualmente es decano de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Santiago de Compostela. Es miembro del comité científico del Instituto de Humanidades (iHUS) de dicha universidad, además de uno de sus fundadores y patrocinadores. Realizó su tesis doctoral en la Universidad de Munich en la especialidad de Lógica y Filosofía de la Ciencia.

O corpo humano entre a Antigüidade e o Barroco
El cuerpo humano entre la Antigüedad y el Barroco

O corpo humano

entre a Antigüidade e o Barroco

Ciencia, arte e pensamento

El cuerpo humano

entre la Antigüedad y el Barroco

Ciencia, arte y pensamiento

Edición a cargo de

Irune Valderrábano

Xavier de Donato

MMXXV

Universidade de Santiago de Compostela

Esta obra atópase baixo unha licenza internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0. Calquera forma de reprodución, distribución, comunicación pública ou transformación desta obra non incluída na licenza Creative Commons BY-NC-ND 4.0 só pode ser realizada coa autorización expresa dos titulares, salvo excepción prevista pola lei. Pode acceder Vde. ao texto completo da licenza nesta ligazón: https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.gl

Exposición

O corpo humano
Igrexa da Universidade
3 a 11 de setembro de 2024



Organizada por
Instituto de Humanidades da USC, iHUs
Grupo de Investigación Síncrisis
Grupo de Investigación Discurso e Identidade

Coa colaboración de
Vicerreitoría de Estudantes e Cultura
Facultade de Filosofía

Todas as imaxes desta obra están en dominio público
ou contan para a súa reprodución coa preceptiva autorización dos propietarios,
a quen os editores agradecen as facilidades prestadas.

© Universidade de Santiago de Compostela, 2025

Deseño
Edicións USC
Deseño da imaxe de cuberta
Alejandro Merlán Casal
Maquetaxe
José María Gairí
Edita
Edicións USC
Campus Vida
www.usc.gal/publicacions
DOI: https://dx.doi.org/10.15304/op.2025.1929

Índice

13 **O corpo humano entre a Antigüidade e o Barroco: unha introdución**
El cuerpo humano entre la Antigüedad y el Barroco: una introducción
Xavier de Donato Rodríguez

39 **Corpos e ensaios**
Cuerpos y ensayos

41 Presentación - Presentación
Irune Valderrábano González

45 A orixe relixiosa e filosófica do rexeitamento ao corpo
El origen religioso y filosófico del rechazo al cuerpo
Francesc Casadesús Bordoy

58 A ciencia dos corpos: do templo ao laboratorio na construción do sexo
La ciencia de los cuerpos: del templo al laboratorio en la construcción del sexo
Enrique Latorre Ruiz

71 A «transmutación» do ser humano a través da tortura e o castigo corporal na Roma Antiga
La «transmutación» del ser humano a través de la tortura y el castigo corporal en la Roma Antigua
Jacobo Rodríguez Garrido

88 Corpo e representación da pena capital entre o Medioevo e a Modernidade. La muerte que no cesa
Cuerpo y representación de la pena capital entre el Medievo y la Modernidad. A morte que non cesa
Abel de Lorenzo Rodríguez

102 O corpo polifónico. O motete politextual do século XIV como imaxe do animal humano
El cuerpo polifónico. El motete politextual del siglo XIV como imagen del animal humano
Pablo Seoane

115 Máis aló da folla de parra. Nudez e beleza Na Antiga Grecia
Más allá de la hoja de parra. Desnudez y belleza en la Antigua Grecia
María Vanesa Mariño-Calvo e Irune Valderrábano González

129 Corpos en transición: encontros de formas humanas e animais á luz das *Metamorfoses* ovidianas
Cuerpos en transición: encuentros de formas humanas y animales a la luz de las *Metamorfosis* ovidianas
Fátima Díez-Platas

144 O corpo político: o apólogo de Menenio Agripa
El cuerpo político: el apólogo de Menenio Agripa
Pedro López Barja de Quiroga

155 A representación da deformidade do corpo na época isabelina e o seu carácter político
La representación de la deformidad del cuerpo en época isabelina y su carácter político
Cristina Mourón Figueroa

167 A materialidade do corpo
La materialidad del cuerpo
Olalla López-Costas

175 **Tras as palabras, as imaxes: o catálogo dos corpos**
Tras las palabras, las imágenes: el catálogo de los cuerpos
por Irune Valderrábano González

181 O corpo-templo e o corpo-cosmos: relixión, alquimia e arquitectura
El cuerpo-templo y el cuerpo-cosmos: religión, alquimia y arquitectura

206 A relación corpo-alma
La relación cuerpo-alma

218 O corpo torturado e doente
El cuerpo torturado y doliente

240 Corpo gozoso
Cuerpo gozoso

252 Corpo espido, corpo vestido
Cuerpo desnudo, cuerpo vestido

270 Corpo sano, corpo enfermo e corpo diseccionado
Cuerpo sano, cuerpo enfermo y cuerpo diseccionado

304 As necesidades do corpo
Las necesidades del cuerpo

330 O corpo político
El cuerpo político

340 Corpo grotesco, corpo transformado, corpo teratolóxico
Cuerpo grotesco, cuerpo transformado, cuerpo teratológico

358 Os restos e a materialidade do corpo
Los restos y la materialidad del cuerpo

Agradecementos

Agradecimientos

A exposición «O corpo humano» tivo lugar entre o 3 e o 11 de setembro de 2024 na Igrexa da Universidade, marco histórico e arquitectónico excepcional que foi espazo ideal para moito exposicións celebradas nesta universidade. Contou co apoio da Vicerreitoría de Estudantes e Cultura e a Facultade de Filosofía da USC. A organización correu a cargo de membros do recentemente creado Instituto de Humanidades da USC (iHUS) e foi financiada polos seguintes grupos de investigación de referencia competitiva: *Síncrisis, Investigación en Formas Culturais* (ED431F 2023/27), coordinado por Pedro López Barja, e *Discurso e Identidade* (ED431C 2023/15), coordinado por Laura Lojo Rodríguez. A exposición foi organizada con motivo da celebración dun seminario internacional titulado «O corpo humano entre a Antigüidade e o Barroco: ciencia, arte e pensamento» e celebrado na Facultade de Filosofía entre o 3 e o 6 de setembro de 2024. Este catálogo inclúe textos que foron redactados especialmente para a exposición, pero ademais foi a ocasión para facer un chamamento de contribucións entre os participantes no seminario. O resultado é este libro, que incorpora un total de dez ensaios breves especificamente escritos para este volume, os cales tratan diversos aspectos relacionados coa imaxe do corpo desde a Antigüidade ata o Barroco, o ámbito cronolóxico cuberto pola exposición. Este proxecto ten unha débeda considerable coa Universidade a través de varias das súas instancias. En particular, queremos agradecer o apoio da Vicerreitoría de Estudantes e Cultura e a axuda da Biblioteca da Universidade, que prestou algúns exemplares para a exposición. Queremos agradecer así mesmo a boa disposición da Biblioteca Histórica do Convento

La exposición «El cuerpo humano» tuvo lugar entre el 3 y el 11 de septiembre de 2024 en la Iglesia de la Universidad, marco histórico y arquitectónico excepcional que ha sido espacio ideal para muchas exposiciones celebradas en esta universidad. Contó con el apoyo de la Vicerrectoría de Estudiantes y Cultura y la Facultad de Filosofía de la USC. La organización corrió a cargo de miembros del recién creado Instituto de Humanidades de la USC (iHUS) y fue financiada por los siguientes grupos de investigación de referencia competitiva: *Síncrisis, Investigación en Formas Culturales* (ED431F 2023/27), coordinado por Pedro López Barja, y *Discurso e Identidad* (ED431C 2023/15), coordinado por Laura Lojo Rodríguez. La exposición fue organizada con motivo de la celebración de un seminario internacional titulado «El cuerpo humano entre la Antigüedad y el Barroco: ciencia, arte y pensamiento» y celebrado en la Facultad de Filosofía entre el 3 y el 6 de septiembre de 2024. Este catálogo incluye textos que fueron redactados especialmente para la exposición, pero además fue la ocasión para hacer un llamamiento de contribuciones entre los participantes en el seminario. El resultado es este libro, que incorpora un total de diez ensayos breves específicamente escritos para este volumen, los cuales tratan diversos aspectos relacionados con la imagen del cuerpo desde la Antigüedad hasta el Barroco, el ámbito cronológico cubierto por la exposición. Este proyecto tiene una deuda considerable con la Universidad a través de varias de sus instancias. En particular, queremos agradecer el apoyo de la Vicerrectoría de Estudiantes y Cultura y la ayuda de la Biblioteca de la Universidad, que prestó algunos ejemplares para la exposición. Queremos agradecer asimismo

de San Francisco de Santiago, que prestou un exemplar das *Metamorfoses* ovidianas de 1677, con censura nos gravados; así como a axuda do Banco de Imaxes do Museo do Prado; Patrimonio Nacional e do Parque Arqueolóxico de Ostia Antica (Roma) que nos autorizaron o uso e publicación de varias imaxes; sen esquecer a Minia Rey Román e Borja Magariños Lapido, responsables dalgunhas fotografías do catálogo, e a Alejandro Merlán Casal, debuxante dalgunha figura e creador do logo da obra. Queremos dar as grazas tamén a quen participou no comisariado da exposición que deu lugar a este libro: Fátima Díez-Platas, Carme López Calderón e os dous editores deste libro, sen esquecernos de Jacobo Rodríguez Garrido, tradutor dun texto latino do catálogo, ni dos grupos de investigación *Síncrisis* e *Discurso e Identidad*, que financian a publicación da obra. Unha mención especial merece o apoio incondicional e a colaboración inestimable da profesora Laura Lojo Rodríguez, directora do Instituto de Humanidades da USC, quen interveu de forma activa na organización do mencionado seminario e en facer que tanto a exposición como este libro fosen unha realidade. Finalmente, unhas palabras de agradecemento a Edicións USC e, moi en particular, ao seu director Juan Luís Blanco Valdés.

Irune Valderrábano González
Xavier de Donato Rodríguez
Outono de 2025

la buena disposición de la Biblioteca Histórica del Convento de San Francisco de Santiago, que prestó un ejemplar de las *Metamorfosis* ovidianas de 1677, con censura en los grabados, así como la del Banco de Imágenes del Museo del Prado; Patrimonio Nacional y del Parque Arqueológico de Ostia Antica (Roma), que nos autorizaron el uso y publicación de varias imágenes; sin olvidar a Minia Rey Román y Borja Magariños Lapido, responsables de algunas fotografías del catálogo, y a Alejandro Merlán Casal, dibujante de alguna figura y creador del logo de la obra. También agradecemos a quienes participaron en el comisariado de la exposición que dio lugar a este libro: Fátima Díez-Platas, Carme López Calderón y los dos editores de este libro, sin olvidarnos de Jacobo Rodríguez Garrido, traductor de un texto latino del catálogo, ni de los grupos de investigación *Síncrisis* e *Discurso e Identidad*, que financian la publicación de la obra. Una mención especial merece el apoyo incondicional y la colaboración inestimable de la profesora Laura Lojo Rodríguez, directora del Instituto de Humanidades de la USC, quien intervino de forma activa en la organización del mencionado seminario y en hacer que tanto la exposición como este libro fueran una realidad. Finalmente, unas palabras de agradecimiento a Edicións USC y, muy en particular, a su director Juan Luis Blanco Valdés.

Irune Valderrábano González
Xavier de Donato Rodríguez
Otoño de 2025

O corpo humano entre a antigüidade e o barroco: unha introdución

El cuerpo humano entre la antigüedad y el barroco: una introducción

Xavier de Donato Rodríguez

Esta exposición está dedicada ao corpo humano nas súas distintas vertentes e dimensións, desde a visión que del tiveron a filosofía e a arte ata a concepción científica que permitiu un estudo empírico do corpo baseado na disección de cadáveres humanos. O corpo, considerado durante séculos como sede material da alma, sufriu unha longa e ampla transformación iconográfica, desde a Antigüidade ata os nosos días. Con todo, esta exposición está centrada no corpo humano desde a Antigüidade ata o Barroco. Por iso, poderemos ver aquí imaxes provenientes da cerámica grega antiga, imaxes de santos e mártires cristiáns, imaxes que nos remiten ao simbolismo do templo, ao home-microcosmos da tradición alquímica e da cultura oriental, ao corpo de Cristo como patrón de medida, ao corpo como obxecto de estudo anatómico, como fonte de dor, tortura e mortificación, pero tamén de pracer, celebración e culpa. En tanto que sede corrupta material da alma, o corpo aparece na súa dimensión máis vulnerable, mundana e pecaminosa. Pero tamén como posibilidade de encarnación do divino. Desde a iconografía clásica que subliña o harmonioso e belo dos corpos ata a exhibición barroca do corpo martirizado e mortificado dos santos, pasando pola imaxinería medieval do corpo como símbolo do perecedoiro, esta exposición é un relato que non pretende ser exhaustivo nin dogmático, senón tan só unha amena viaxe cultural, unha mostra ampla e plural do simbolismo e a iconografía do corpo humano.

Esta exposición está dedicada al cuerpo humano en sus distintas vertientes y dimensiones, desde la visión que de él han tenido la filosofía y el arte hasta la concepción científica que permitió un estudio empírico del cuerpo basado en la disección de cadáveres humanos. El cuerpo, considerado durante siglos como sede material del alma, ha sufrido una larga y amplia transformación iconográfica, desde la Antigüedad hasta nuestros días. Sin embargo, esta exposición está centrada en el cuerpo humano desde la Antigüedad hasta el Barroco. Por ello, podremos ver aquí imágenes provenientes de la cerámica griega antigua, imágenes de santos y mártires cristianos, imágenes que nos remitien al simbolismo del templo, al hombre-microcosmos de la tradición alquímica y de la cultura oriental, al cuerpo de Cristo como patrón de medida, al cuerpo como objeto de estudio anatómico, al cuerpo como fuente de dolor, tortura y mortificación, pero también de placer, celebración y culpa. El cuerpo, en tanto que sede corrupta material del alma, aparece en su dimensión más vulnerable, mundana y pecaminosa. Pero también como posibilidad de encarnación de lo divino. Desde la iconografía clásica que subraya lo armonioso y bello de los cuerpos hasta la exhibición barroca del cuerpo martirizado y mortificado de los santos, pasando por la imaginería medieval del cuerpo como símbolo de lo perecedero, esta exposición es un relato que no pretende ser exhaustivo ni dogmático, sino tan solo un ameno viaje cultural, una muestra amplia y plural del simbolismo y la iconografía del cuerpo humano.

Tanto este libro como a propia exposición cuxo catálogo se presenta aquí é froito da colaboración interdisciplinaria de varios investigadores, que achegan as súas distintas perspectivas á análise do corpo como concepto, obxecto de estudo, metáfora e inspiración artística. Sería imposible ser exhaustivos mesmo se circunscribiramos máis o amplo ámbito cronolóxico que abrangue o libro. Deste xeito, este libro pretende ser unha pequena mostra iconográfica do corpo humano, a cal vén acompañada de ensaios e textos que achegarán os datos e conceptos necesarios para complementar adecuadamente as imaxes. O obxectivo da exposición, e polo tanto deste catálogo, non é presentar un traballo monotemático centrado nun determinado aspecto do corpo nin tampouco nun período específico da historia da arte. Ao contrario, o interese é precisamente presentar un panorama diacrónico dos modos de pensar e representar o corpo ao longo de varios séculos, desde a visión antiga, especialmente en Grecia e Roma, berces da civilización occidental, ata a eclosión moderna, nos séculos XVI e XVII, en que emerxe unha nova concepción do corpo e do ser humano, grazas ao cambio favorecido pola revolución científica e filosófica operada por Copérnico, Galileo, Newton e Descartes.

Desde os albores da civilización, o corpo humano foi obxecto tanto de representación e estudo como de atención, coidado e mesmo culto. As representacións do corpo na Antigüidade adoitaban estar idealizadas e respondían a unha codificación cultural e social moi determinada. Non se representaba tanto ao individuo como aquilo que simbolizaba ou a función que representaba. O corpo era moito máis que unha entidade física. En Mesopotamia, a imaxe do corpo vinculábase estreitamente coa cosmogonía e a función social: os relevos e figuras representaban figuras humanas xerarquizadas, cuxa corporeidade expresaba poder, divindade ou servizo ritual. O corpo humano era moldeado

Tanto este libro como la propia exposición cuyo catálogo se presenta aquí es fruto de la colaboración interdisciplinar de varios investigadores, quienes aportan sus distintas perspectivas al estudio del cuerpo como concepto, objeto de estudio, metáfora e inspiración artística. Hubiera sido imposible ser exhaustivos incluso si hubiésemos circunscrito más el amplio ámbito cronológico que cubre el libro. De este modo, este libro pretende ser una pequeña muestra iconográfica del cuerpo humano, la cual viene acompañada de ensayos y textos que aportarán los datos y conceptos necesarios para complementar adecuadamente las imágenes. El objetivo de la exposición, y por ende de este catálogo, no es presentar un trabajo monotemático centrado en un determinado aspecto del cuerpo ni tampoco en un período específico de la historia del arte. Al contrario, el interés es precisamente presentar un panorama diacrónico de los modos de pensar y representar el cuerpo a lo largo de varios siglos, desde la visión antigua, especialmente en Grecia y Roma, cunas de la civilización occidental, hasta la eclosión moderna, en los siglos XVI y XVII, en que emerge una nueva concepción del cuerpo y del ser humano, gracias al cambio favorecido por la revolución científica y filosófica operada por Copérnico, Galileo, Newton y Descartes.

Desde los albores de la civilización, el cuerpo humano ha sido objeto tanto de representación y estudio como de atención, cuidado e incluso culto. Las representaciones del cuerpo en la Antigüedad solían estar idealizadas y respondían a una codificación cultural y social muy determinada. No se representaba tanto al individuo como aquello que simbolizaba o la función que representaba. El cuerpo era mucho más que una entidad física. En Mesopotamia, la imagen del cuerpo se vinculaba estrechamente con la cosmogonía y la función social: los relieves y estatuillas representaban figuras humanas jerarquizadas, cuya corporeidad expresaba poder, divinidad o servicio ritual. El cuerpo humano

polos deuses —segundo o *Enuma Elish* a partir do sangue dun deus ou demo chamado Kingu, noutros mitos fálase de que o corpo dos homes se moldeou a partir de sangue e arxila—, e a súa representación na arte e a arquitectura reflectía unha visión xerárquica, funcional e teolóxica do humano. En Exipto, a concepción do corpo estaba profundamente ligada á idea de eternidade: as prácticas funerarias, a momificación e a arte escultórica reflectían unha preocupación pola preservación do corpo como vehículo para a vida despois da morte. O hieratismo e a estilización formal propios da arte exipcia obedecían a unha certa concepción do canon estético tanto como a unha visión da orde cósmica e social. Como ocorreu en case todas as épocas e culturas, con todo, a arte exipcia tamén reflectiu desviacións dos canons. Así, por exemplo, a figura do anano Khnumhotep, da VIª dinastía, a finais do Imperio Antigo, o caso dalgúns relevos de Karnak ou a estatua do príncipe Hemiunu da IVª dinastía, que se acha no Museo Arqueolóxico de Hildesheim, Alemaña. Podemos mesmo pensar que estas «desviacións» do canon non manifestaban tanto un problema de deformación e obesidade canto unha circunstancia máis benigna (manifestación divina no caso do anano ou indicación de alto status e boa alimentación no caso das figuras con peitos ou estómagos máis prominentes do normal). Pero estes exemplos son máis ben a excepción que a regra. Como é ben sabido, os deuses exipcios adoitábanse representar como figuras antropomórficas, a miúdo con cabezas de animais (non sempre do mesmo animal), aínda que tamén é común que teñan formas «ocultas».[1] Os animais, moito veces sacros para os exip-

[1] Ver especialmente Emily Teeter (2000): «The Body in Ancient Egyptian Texts and Representations (Plate 6)», *The Bulletin of the American Society of Papyrologists* 37 (1/4), páxs. 149-170. Pode consultarse así mesmo o libro de Robert A. Armour (2022): *Dioses y mitos del Antiguo Egipto*, Madrid: Alianza, así como o clásico de E. A. Wallis Budge (1969): *The Gods of the Egyptians*, 2 vols., New York: Dover.

era moldeado por los dioses —según el *Enuma Elish* a partir de la sangre de un dios o demonio llamado Kingu, en otros mitos se habla de que el cuerpo de los hombres se moldeó a partir de sangre y arcilla—, y su representación en el arte y la arquitectura reflejaba una visión jerárquica, funcional y teológica de lo humano. En Egipto, la concepción del cuerpo estaba profundamente ligada a la idea de eternidad: las prácticas funerarias, la momificación y el arte escultórico reflejaban una preocupación por la preservación del cuerpo como vehículo para la vida después de la muerte. El hieratismo y la estilización formal propios del arte egipcio obedecían a una cierta concepción del canon estético tanto como a una visión del orden cósmico y social. Como ha ocurrido en casi todas las épocas y culturas, no obstante, el arte egipcio también ha reflejado desviaciones de los cánones. Así, por ejemplo, la estatuilla del enano Khnumhotep, de la VIª dinastía, a finales del Imperio Antiguo, el caso de algunos relieves de Karnak o la estatua del príncipe Hemiunu de la IVª dinastía, que se halla en el Museo Arqueológico de Hildesheim, Alemania. Podemos incluso pensar que estas «desviaciones» del canon no manifestaban tanto un problema de deformación y obesidad cuanto una circunstancia más benigna (manifestación divina en el caso del enano o indicación de alto estatus y buena alimentación en el caso de las figuras con pechos o estómagos más prominentes de lo normal). Pero estos ejemplos son más bien la excepción que la regla. Como es bien sabido, los dioses egipcios se solían representar como figuras antropomórficas, a menudo con cabezas de animales (no siempre del mismo animal), aunque también es común que tengan formas «ocultas».[1] Los animales, muchas veces sagra-

[1] Véase especialmente Emily Teeter (2000): «The Body in Ancient Egyptian Texts and Representations (Plate 6)», *The Bulletin of the American Society of Papyrologists* 37 (1/4), págs. 149-170. Puede consultarse asimismo el libro de Robert A. Armour (2022): *Dioses y mitos del Antiguo Egipto*, Madrid: Alianza, así como el clásico de E. A. Wallis Budge (1969): *The Gods of the Egyptians*, 2 vols., New York: Dover.

cios, simbolizan aspectos que o deus vén representar. Así, o ibis, co seu pico longo e curvado cara abaixo, é o animal que adoita representar a Thot, deus da sabedoría e da escritura (quizá a súa asociación co ibis é unha referencia ao cálamo usado na escritura); o chacal, que roldaba polos cemiterios, é o animal que representa o deus Anubis, gardián das tumbas e guía dos defuntos. O corpo dos deuses, así como o dos faraóns, é esvelto e ben proporcionado, a miúdo mesmo lixeiramente musculado. A representación do corpo feminino (deusas e raíñas) tamén é estilizada e, a miúdo, indicativa da súa función ou importancia dentro do estado. O corpo era esencial para a supervivencia no máis aló. O sortilexio 89 do *Libro dos mortos* é unha invocación ao séquito de Osiris para lograr que a alma, separada do corpo no momento da morte, reúnase co corpo incorrupto ou «glorioso» (*sahu*), que se debe distinguir do corpo físico corruptible (*jet* ou *khet*).[2]

Esta idealización do corpo, principalmente do corpo masculino, aínda é máis evidente na arte grega. O corpo non só era unha cuestión de estética senón tamén de virtude, como ilustra perfectamente o ideal da καλοκαγαθίᾱ, é dicir, da unión entre beleza e virtude. Este ideal está representado principalmente por homes de clase alta que teñen o tempo suficiente para cultivar o seu corpo mediante o exercicio físico e a súa mente cunha adecuada educación espiritual. O corpo atlético das estatuas gregas estaba perfectamente medido consonte proporcións matemáticas. Este ideal de perfección corporal e moral era considerado polos propios gregos como un trazo identitario. Como mostra desta atención ao coidado físico do corpo, os gregos adoitaban practicar deporte espidos co prepucio ligado cunha cinta, o chamado «nó de can» ou κυνοδέσμη, como se aprecia en moito vasi-

[2] *El libro de los muertos*, edición preparada por José María Blázquez e Federico Lara Peiteado, Madrid: Editora Nacional, 1984, p. 188.

dos para los egipcios, simbolizan aspectos que el dios viene a representar. Así, el ibis, con su pico largo y curvado hacia abajo, es el animal que suele representar a Thot, dios de la sabiduría y de la escritura (quizá su asociación con el ibis es una referencia al cálamo usado en la escritura); el chacal, que merodea por los cementerios, es el animal que representa al dios Anubis, guardián de las tumbas y guía de los difuntos. El cuerpo de los dioses, así como el de los faraones, es esbelto y bien proporcionado, a menudo incluso ligeramente musculado. La representación del cuerpo femenino (diosas y reinas) también es estilizada y, a menudo, indicativa de su función o importancia dentro del estado. El cuerpo era esencial para la sobrevivencia en el más allá. El sortilegio 89 del *Libro de los muertos* es una invocación al séquito de Osiris para lograr que el alma, separada del cuerpo en el momento de la muerte, se reúna con el cuerpo incorrupto o «glorioso» (*sahu*), que se debe distinguir del cuerpo físico corruptible (*jet* o *khet*).[2]

Esta idealización del cuerpo, principalmente del cuerpo masculino, aún es más evidente en el arte griego. El cuerpo no solo era una cuestión de estética sino también de virtud, como ilustra perfectamente el ideal de la καλοκαγαθίᾱ, es decir, de la unión entre belleza y virtud. Este ideal está representado principalmente por hombres de clase alta que tienen el tiempo suficiente para cultivar su cuerpo mediante el ejercicio físico y su mente con una adecuada educación espiritual. El cuerpo atlético de las estatuas griegas estaba perfectamente medido de acuerdo con proporciones matemáticas. Este ideal de perfección corporal y moral era considerado por los propios griegos como un rasgo identitario. Como muestra de esta atención al cuidado físico del cuerpo, los griegos solían practicar deporte desnudos con el prepucio ligado con una cinta, el llamado «nudo de perro» o κυνοδέσμη, como

[2] *El libro de los muertos*, edición preparada por José María Blázquez y Federico Lara Peinado, Madrid: Editora Nacional, 1984, pág. 188.

llas.[3] Este curioso detalle pódese explicar como un resultado da preocupación pola hixiene e a estética, pero tamén polo autocontrol. Este ideal de corpo ximnástico atravesa máis ou menos a historia da arte e do pensamento gregos desde o período arcaico, como mostran as estatuas dos denominados *kuroi*, aínda que se fai moi notorio durante o período clásico. Na *Fisiognomía* falsamente atribuída a Aristóteles[4] faise unha comparación entre os temperamentos e os seus signos corporais, establecéndose así a existencia dunha mutua influencia entre os dous:

> Na miña opinión, a alma e o corpo comparten entre si as súas mutuas afeccións. O cambio do estado de ánimo transforma consigo a forma do corpo e, á súa vez, o cambio da forma do corpo conleva a transformación do estado anímico (*Fisiognomía*, 808b).

Segundo o autor deste influente texto, corpo e alma están estreita e indisolublemente relacionados ao momento de que cada un convértese en motivo da maior parte dos padecementos do outro, chegando a existir unha correspondencia entre o tipo de corpo e o tipo de temperamento que reflicte. Ao carácter valente, propio dos heroes e atletas, asocia o Pseudo-Aristóteles «o cabelo hirsuto, o porte do corpo erecto, os ósos, os costados e as extremidades do corpo vigorosos e grandes e o ventre plano e cinguido» (807a, b). Son trazos perfectamente encarnados no famoso Doríforo de Policleto que coñecemos grazas ás copias romanas en mármore. Este ideal corporal defínese tamén por oposición, concretamente por oposición ao corpo da muller, que

[3] Sobre este particular ver Frederick M. Hodges (2001): «The Ideal Prepuce in Ancient Greece and Rome: Male Xenital Aesthetics and Their Relation to Lipodermos, Circumcision, Foreskin Restoration, and the Kynodesme», *The Bulletin of The History of Medicine* 75, páxs. 375-405. Tamén se refire a isto Carmen Sánchez na obra citada en nota 5.

[4] Pseudo-Aristóteles (1999): *Fisiognomía*; Anónimo: *Fisiólogo*, introducións, traducións e notas de Teresa Martínez Manzano e Carmen Calvo Delcán, Madrid: Gredos.

se aprecia en muchas vasijas.[3] Este curioso detalle se puede explicar como un resultado de la preocupación por la higiene y la estética, pero también por el autocontrol. Este ideal de cuerpo gimnástico atraviesa más o menos la historia del arte y del pensamiento griegos desde el período arcaico, como muestran las estatuas de los denominados *kuroi*, aunque se hace muy notorio durante el período clásico. En la *Fisiognomía* falsamente atribuida a Aristóteles[4] se hace una comparación entre los temperamentos y sus signos corporales, estableciéndose así la existencia de una mutua influencia entre los dos:

> En mi opinión, el alma y el cuerpo comparten entre sí sus mutuas afecciones. El cambio del estado de ánimo transforma consigo la forma del cuerpo y, a su vez, el cambio de la forma del cuerpo conlleva la transformación del estado anímico (*Fisiognomía* 808b).

Según el autor de este influyente texto, cuerpo y alma están estrecha e indisolublemente relacionados al punto de que cada uno se convierte en motivo de la mayor parte de los padecimientos del otro, llegando a existir una correspondencia entre el tipo de cuerpo y el tipo de temperamento que refleja. Al carácter valiente, propio de los héroes y atletas, asocia el Pseudo-Aristóteles «el cabello hirsuto, el porte del cuerpo erecto, los huesos, los costados y las extremidades del cuerpo vigorosos y grandes y el vientre plano y ceñido» (807a, b). Son rasgos perfectamente encarnados en el famoso Doríforo de Policleto que conocemos gracias a las copias romanas en mármol. Este ideal corporal se define también

[3] Sobre este particular véase Frederick M. Hodges (2001): «The Ideal Prepuce in Ancient Greece and Rome: Male Genital Aesthetics and Their Relation to Lipodermos, Circumcision, Foreskin Restoration, and the Kynodesme», *The Bulletin of The History of Medicine* 75, págs. 375-405. También se refiere a esto Carmen Sánchez en la obra citada en nota 5.

[4] Pseudo-Aristóteles (1999): *Fisiognomía*; Anónimo: *Fisiólogo*, introducciones, traducciones y notas de Teresa Martínez Manzano y Carmen Calvo Delcán, Madrid: Gredos.

non necesita ser un corpo exercitado, e desde logo ao corpo do bárbaro (o estranxeiro). Como moi ben di Carmen Sánchez en La *invención del cuerpo*:[5]

> A obsesión polos músculos e pola construción esaxerada da articulación é resultado do nacemento dunha nova experiencia de vida e é produto dunha percepción alterada das persoas. A historia deste corpo grego, do corpo de ondas, é a historia de como se definen os homes gregos en relación cos demais, cos outros, cos non gregos, cos escravos e coas mulleres. E esta historia e a obsesión polo corpo muscular leva nela o xerme de todas as interpretacións do corpo na tradición occidental, estética, artística e médica e, urxida por diversas razóns, permitiu plantar a semente no pensamento relixioso da dicotomía entre corpo e alma.

Neste sentido, coa finalidade de que o corpo feminino resultase útil aos propósitos do home, o corpo de mulleres e doncelas tiña que moldearse consonte un código específico de normas e moi especialmente de normas de vestir.[6] Por unha banda, o corpo feminino pénsase en oposición ao do home, pero, por outro, ocupa un lugar de suma importancia, xa que garante a reprodución e o coidado da familia. Os ximnasios estaban reservados aos homes. E a muller, cando era de clase alta, debía manter a súa hixiene na intimidade, bañándose en pilas e usando perfumes. Un dos primeiros espidos da arte grega, o da Venus de Cnido, escultura de Praxíteles que chegou ata nós como case sempre grazas ás copias romanas, é unha representación da deusa do amor xusto antes ou despois

5 Carmen Sánchez (2015): *La invención del cuerpo. Arte y erotismo en el mundo clásico*, Madrid: Siruela, páx. 49.

6 Ver, por exemplo, Mireille M. Lee (2015): *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece*, Cambridge: Cambridge University Press, páx. 42.

por oposición, concretamente por oposición al cuerpo de la mujer, que no necesita ser un cuerpo ejercitado, y desde luego al cuerpo del bárbaro (el extranjero). Como muy bien dice Carmen Sánchez en *La invención del cuerpo*:[5]

> La obsesión por los músculos y por la construcción exagerada de la articulación es resultado del nacimiento de una nueva experiencia de vida y es producto de una percepción alterada de las personas. La historia de este cuerpo griego, del cuerpo de ondas, es la historia de cómo se definen los hombres griegos en relación con los demás, con los otros, con los no griegos, con los esclavos y con las mujeres. Y esta historia y la obsesión por el cuerpo muscular lleva en ella el germen de todas las interpretaciones del cuerpo en la tradición occidental, estética, artística y médica y, urgida por diversas razones, permitió plantar la semilla en el pensamiento religioso de la dicotomía entre cuerpo y alma.

En este sentido, con la finalidad de que el cuerpo femenino resultara útil a los propósitos del hombre, el cuerpo de mujeres y doncellas tenía que moldearse de acuerdo con un código específico de normas y muy especialmente de normas de vestir.[6] Por un lado, el cuerpo femenino se piensa en oposición al del hombre, pero, por otro, ocupa un lugar de suma importancia, ya que garantiza la reproducción y el cuidado de la familia. Los gimnasios estaban reservados a los hombres. Y la mujer, cuando era de clase alta, debía mantener su higiene en la intimidad, bañándose en pilas y usando perfumes. Uno de los primeros desnudos del arte griego, el de la Venus de Cnido, escultura de Praxíteles que ha llegado hasta nosotros como casi siempre gracias a las copias romanas, es una representación de la

5 Carmen Sánchez (2015): *La invención del cuerpo. Arte y erotismo en el mundo clásico*, Madrid: Siruela, pág. 49.

6 Véase, por ejemplo, Mireille M. Lee (2015): *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece*, Cambridge: Cambridge University Press, pág. 42.

de lavarse, e está a se tapar a pube cunha man, quizá nun xesto de pudor, quizá nun intento por reclamar a atención do espectador cara a esa zona.[7] O espido feminino, menos característico e frecuente que o masculino, podía estar asociado tanto coa representación da divindade, como neste caso, como co desexo sexual, nunha mostra máis do carácter dual propio do corpo, especialmente neste caso o da muller.

Este carácter dual do corpo maniféstase ao longo da toda a Antigüidade e está presente tamén en Roma. Por unha banda, atopamos suficientes manifestacións literarias e artísticas do importante papel que xogaban as relacións amorosas e sexuais entre os romanos, pero hai que ter en conta que isto podería ter nalgunhas ocasións un sentido máis relixioso e ritual que necesariamente licencioso ou pornográfico.[8] Como os gregos, os romanos daban moito importancia ao coidado e a hixiene do corpo. As vilas romanas estaban acondicionadas con lugares para pasear, facer exercicio e bañarse, sendo todas estas actividades centrais para o descanso e a vida cotiá. Os baños e termas públicos eran lugares concibidos fundamentalmente para socializar e coidar o corpo. Podían ser lugares non só de descanso senón tamén de reflexión. É sabido, por exemplo, que nas termas romanas podía haber pequenas bibliotecas e que, por tanto, se podía combinar o baño coa

[7] Segundo Rachel Kousser, non ten demasiado sentido que sexa un signo de pudor tendo en conta que se trata dunha deusa e dunha escultura probablemente pensada para o culto. Ver o seu artigo «The Female Nude in Classical Art: Between Voyeurism and Power», en Christine Kondoleon e Phoebe C. Segal (eds.), (2011): *Aphrodite and the Gods of Love*, Boston: Museum of Fine Arts, Boston, MFA Publications. Esta escultura foi probablemente a que iniciou a representación da chamada «Venus púdica», aínda que non é pudor moral (concepto posterior) do que aquí se trata, como ve Kousser, senón dun modo de sinalar (ou atraer) e velar (ou esconder) ao mesmo tempo. *Dieu se cache.*

[8] Sobre o amor e o sexo entre os romanos poden consultarse, entre outros, Pierre Grimal (2000): *El amor en la Antigua Roma*, Barcelona: Paidós; John R. Clarke (2003): *Roman Sex 100 B.C. to 250 A.D.*, New York: Harry N. Abrams; e Ray Laurence (2009): *Roman Passions. A History of Pleasure in Imperial Rome*, Auckland: Continuum.

diosa de la seducción justo antes o después de lavarse, y está tapándose el pubis con una mano, quizá en un gesto de pudor, quizá en un intento por reclamar la atención del espectador hacia esa zona.[7] El desnudo femenino, menos característico y frecuente que el masculino, podía estar asociado tanto con la representación de la divinidad, como en este caso, como con el deseo sexual, en una muestra más del carácter dual propio del cuerpo, especialmente en este caso el de la mujer.

Este carácter dual del cuerpo se manifiesta a lo largo de la toda la Antigüedad y está presente también en Roma. Por un lado, encontramos suficientes manifestaciones literarias y artísticas del importante papel que jugaban las relaciones amorosas y sexuales entre los romanos, pero hay que tener en cuenta que esto podría tener en algunas ocasiones un sentido más religioso y ritual que necesariamente licencioso o pornográfico.[8] Como los griegos, los romanos daban mucha importancia al cuidado y la higiene del cuerpo. Las villas romanas estaban acondicionadas con lugares para pasear, hacer ejercicio y bañarse, siendo todas estas actividades centrales para el descanso y la vida cotidiana. Los baños y termas públicos eran lugares concebidos fundamentalmente para socializar y cuidar el cuerpo. Podían ser lugares no solo de descanso sino también de reflexión. Es sabido, por ejemplo, que en las ter-

[7] Según Rachel Kousser, no tiene demasiado sentido que sea un signo de pudor teniendo en cuenta que se trata de una diosa y de una escultura probablemente pensada para el culto. Véase su artículo «The Female Nude in Classical Art: Between Voyeurism and Power», en Christine Kondoleon y Phoebe C. Segal (eds.), (2011): *Aphrodite and the Gods of Love*, Boston: Museum of Fine Arts, Boston, MFA Publications. Esta escultura fue probablemente la que inició la representación de la llamada «Venus púdica», aunque no es pudor moral (concepto posterior) de lo que aquí se trata, como ve Kousser, sino de un modo de señalar (o atraer) y velar (o esconder) al mismo tiempo. *Dieu se cache*.

[8] Sobre el amor y el sexo entre los romanos pueden consultarse, entre otros, Pierre Grimal (2000): *El amor en la Antigua Roma*, Barcelona: Paidós; John R. Clarke (2003): *Roman Sex 100 B.C. to 250 A.D.*, New York: Harry N. Abrams; y Ray Laurence (2009): *Roman Passions. A History of Pleasure in Imperial Rome*, Auckland: Continuum.

lectura. Aínda que hai mencións circunstanciais á práctica do sexo nos baños, non parece que fose algo socialmente aceptado, sendo claro que a súa función era fundamentalmente a hixiene, o coidado da saúde e a socialización. Hai que ter en conta ademais que os baños públicos romanos mantiveron unha segregación por sexos en varios períodos, aínda que sabemos que nalgúns momentos houbo tamén baños mixtos.[9] En xeral, podemos afirmar en definitiva que o corpo entre os romanos non era entendido só como unha fonte de pracer, senón tamén como un ámbito regulado por normas sociais que marcaban límites precisos para a consideración do que era permisible e digno tanto no ámbito público como privado. Con todo, o lendario gusto dos romanos polos banquetes e os praceres e coidados do corpo é notorio en numerosos aspectos da vida cotiá, tal e como reflicten amplamente os frescos pompeianos e innumerables textos e inscricións. Lembremos, por exemplo, o soado epitafio a Tiberio Claudio Segundo (do século I d.C.): «*balnea vina Venus corrumpunt corpora nostra sede vitam faciunt*» (os baños, o viño, Venus corrompen os nosos corpos, pero proporciónannos a vida).

É claro que esta dualidade da carnalidade do corpo, entendida como fonte tanto de pracer lexítimo como de excesos que podían poñer en risco a saúde e o decoro, marcou profundamente a cultura romana. Coa progresiva expansión do cristianismo e a transformación política e social que supuxo o ocaso do Imperio, aquela concepción —herdeira da estética e a ética grecolatinas— comezou a refacerse baixo novos parámetros espirituais. O ideal de harmonía física e virtude cívica viuse cada vez máis atravesado por un discurso teolóxico que interpretaba o corpo á luz da salvación da alma. Durante un tempo, coexistiron prácticas, costumas romanas podía haber pequeñas bibliotecas y que, por tanto, se podía combinar el baño con la lectura. Aunque hay menciones circunstanciales a la práctica del sexo en los baños, no parece que fuera algo socialmente aceptado, siendo claro que su función era fundamentalmente la higiene, el cuidado de la salud y la socialización. Hay que tener en cuenta además que los baños públicos romanos mantuvieron una segregación por sexos en varios períodos, aunque sabemos que en algunos momentos hubo también baños mixtos.[9] En general, podemos afirmar en definitiva que el cuerpo entre los romanos no era entendido solo como una fuente de placer, sino también como un ámbito regulado por normas sociales que marcaban límites precisos para la consideración de lo que era permisible y digno tanto en el ámbito público como privado. No obstante, el legendario gusto de los romanos por los banquetes y los placeres y cuidados del cuerpo es notorio en numerosos aspectos de la vida cotidiana, tal y como reflejan ampliamente los frescos pompeyanos e innumerables textos e inscripciones. Recordemos, por ejemplo, el célebre epitafio a Tiberio Claudio Segundo (del siglo I d.C.): «*balnea vina Venus corrumpunt corpora nostra sed vitam faciunt*» (los baños, el vino, Venus corrompen nuestros cuerpos, pero nos proporcionan la vida).

Es claro que esta dualidad de la carnalidad del cuerpo, entendida como fuente tanto de placer legítimo como de excesos que podían poner en riesgo la salud y el decoro, marcó profundamente la cultura romana. Con la progresiva expansión del cristianismo y la transformación política y social que supuso el ocaso del Imperio, aquella concepción —heredera de la estética y la ética grecolatinas— comenzó a reconfigurarse bajo nuevos parámetros espirituales. El ideal de armonía física y virtud cívica se vio cada vez más atravesado por un discurso teológico

[9] Sobre os baños públicos e privados entre os romanos ver especialmente Garrett G. Fagan (2000): *Bathing in Public in the Roman World*, Ann Arbor: University of Michigan Press.

[9] Sobre los baños públicos y privados entre los romanos véase especialmente Garrett G. Fagan (2000): *Bathing in Public in the Roman World*, Ann Arbor: University of Michigan Press.

mes e representacións nas que o legado clásico mesturábase cos valores ascéticos e simbólicos do cristianismo nacente. Con todo, aos poucos, a noción do corpo como medida terreal e expresión de perfección humana cedeu protagonismo á súa consideración como templo sacro, pero tamén como carne corruptible e obxecto de vixilancia moral.[10]

A mesma dualidade do corporal que advertimos na época romana maniféstase con maior notoriedade na Idade Media. Como viron Jacques Le Goff e Nicolas Truong en *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, o corpo medieval parece estar atravesado por unha tensión entre o rexeitamento e a exaltación, a humillación e a veneración.[11] Por unha banda, o corpo considérase fonte de pecado e hai que reprimilo,[12] pero por outro di Santo Pablo que o corpo é o templo do Espírito Santo (1 *Corintios* 6.19). Na Idade Media asístese a un afundimento das prácticas corporais, así como a unha supresión ou relegación dos que foran os lugares do corpo no mundo antigo (termas, ximnasios, teatros), pero ao mesmo tempo o corpo ocupa paradoxalmente un lugar central. Entre os relixiosos, e baixo a influencia dos santos pais, impónse a vida monástica e ascética, se mortifica o corpo, xaxúase, lóitase contra as tentacións. Aos laicos impónselles a copulación no seo do matrimonio, convertido nun dos sacramentos. O

[10] Este cambio non se produciu no baleiro: nutríuse de tradicións filosóficas como o estoicismo e o platonismo, reelaboradas polo cristianismo para articular un ideal ascético e espiritual. Sobre este proceso de transformación, ver o libro de Peter Brown (1988): *The Body and Society: Men, Women, and Sexual Renunciation in Early Christianity*, Princeton: Princeton University Press. Ver tamén o libro de Aline Rousselle (1989): *Porneia. Del dominio del cuerpo a la privación sensorial*, Barcelona: Península.

[11] Jacques Le Goff e Nicolas Truong (2005): *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Barcelona: Paidós, páx. 14.

[12] Como di Vito Fumagalli (1990: 11): «*Solitudo carnis*: la soledad del cuerpo, la tristeza del hombre al ver humillada una parte de sí mismo, cual si viviera en la "mala compañía" de su propia carne. Voces autorizadas se elevaron para proclamar la inferioridad de ésta, su nimiedad, su peso, su carácter ajeno al espíritu y su enemistad con él.» (en v. Fumagalli (1990): *Solitudo carnis. El cuerpo en la Edad Media*, Madrid: Nerea, páx. 11).

que interpretaba el cuerpo a la luz de la salvación del alma. Durante un tiempo, coexistieron prácticas, costumbres y representaciones en las que el legado clásico se mezclaba con los valores ascéticos y simbólicos del cristianismo naciente. Sin embargo, poco a poco, la noción del cuerpo como medida terrenal y expresión de perfección humana cedió protagonismo a su consideración como templo sagrado, pero también como carne corruptible y objeto de vigilancia moral.[10]

La misma dualidad de lo corporal que hemos advertido en la época romana se manifiesta con mayor notoriedad en la Edad Media. Como vieron Jacques Le Goff y Nicolas Truong en *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, el cuerpo medieval parece estar atravesado por una tensión entre el rechazo y la exaltación, la humillación y la veneración.[11] Por un lado, el cuerpo se considera fuente de pecado y hay que reprimirlo,[12] pero por otro dice San Pablo que el cuerpo es el templo del Espíritu Santo (1 *Corintios* 6:19). En la Edad Media se asiste a un hundimiento de las prácticas corporales, así como a una supresión o relegación de los que habían sido los lugares del cuerpo en el mundo antiguo (termas, gimnasios, teatros), pero al mismo tiempo el cuerpo ocupa paradójicamente un lugar central. Entre los religiosos, y bajo la influencia de los santos padres, se impone la vida monástica y ascética, se mortifica el cuerpo, se ayuna, se lucha contra las tentaciones. A los laicos se les impone

[10] Este cambio no se produjo en el vacío: se nutrió de tradiciones filosóficas como el estoicismo y el platonismo, reelaboradas por el cristianismo para articular un ideal ascético y espiritual. Sobre este proceso de transformación, véase el libro de Peter Brown (1988): *The Body and Society: Men, Women, and Sexual Renunciation in Early Christianity*, Princeton: Princeton University Press. Véase también el libro de Aline Rousselle (1989): *Porneia. Del dominio del cuerpo a la privación sensorial*, Barcelona: Península.

[11] Jacques Le Goff y Nicolas Truong (2005): *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Barcelona: Paidós, pág. 14.

[12] Como dice Vito Fumagalli: «*Solitudo carnis*: la soledad del cuerpo, la tristeza del hombre al ver humillada una parte de sí mismo, cual si viviera en la "mala compañía" de su propia carne. Voces autorizadas se elevaron para proclamar la inferioridad de ésta, su nimiedad, su peso, su carácter ajeno al espíritu y su enemistad con él» (en v. Fumagalli (1990): *Solitudo carnis. El cuerpo en la Edad Media*, Madrid: Nerea, pág. 11).

pecado orixinal asóciase maioritariamente co desexo carnal. A represión da gula vai da man da represión do pracer sexual. Con todo, todos os extremos atopan tarde ou cedo os seus opostos. Cada coresma ten o seu entroido. A risa, temida e mesmo odiada por algúns monxes, é un fenómeno social que atopa os seus leitos nas sátiras e nas festas e mesmo termina sendo aceptada pola propia igrexa en moito prácticas, como no chamado *risus paschalis* ou risa pascual.[13] Tamén houbo teólogos e importantes homes de igrexa que condenaron a representación dos seres monstruosos e fabulosos na arte cristiá, pero iso non foi suficiente para desbotar a enorme cantidade de literatura e iconografía deste tipo que existe na Idade Media.[14] A Idade Media é tamén a gran Idade da fabulación, da superstición, das bruxas, da imaxinería teratolóxica e dos libros de marabillas. Tamén é a Idade das grandes festas colectivas pagás onde se dá renda solta aos corpos e as súas necesidades. E tamén é unha época onde podemos atopar representacións explicitamente sexuais ata nas propias igrexas.[15] É sen dúbida a época do

[13] Sobre a risa na Idade Media ver Jacques Le Goff (1999): «La risa en la Edad Media», en *Una historia cultural del humor: desde la antigüidad a nuestros días*, Madrid, Sequitur, páxs. 41-54, e sobre todo o clásico de Mikhail Bakhtin (1968): *Rabelais and His World*, Bloomington : Indiana University Press. Sobre o fenómeno da risa pascual ver e Hans Fluck (1934): «Der Risus Paschalis: ein Beitrag zur Religiösen Volkskunde», *Archiv für Religionswissenschaft* 31, páxs. 188-212, e máis modernamente o libro de Maria Caterina Jacobelli (1991): *Risus paschalis. O fundamento teolóxico do pracer sexual*, Barcelona: Planeta. Para aspectos máis particulares, como o das parodias sacras, a risa feminina ou o humor en certos textos medievais, ver o libro de Albrecht Classen (ed.), (2010): *Laughter in the Middle Ages and Early Modern Times. Epistemology of a Fundamental Human Behavior, its Meaning, and Consequences*, Berlin: de Gruyter.

[14] Probablemente o mellor estudo sexa aínda o de Claude Kappler (1986): *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid: Akal.

[15] En capiteis, canecillos e gárgolas podemos atopar imaxes grotescas que hoxe poderiamos considerar eróticas e mesmo pornográficas, pero que entón non o eran propiamente. Así, por exemplo, na colexiata románica de San Pedro de Cervatos, en Cantabria, e noutros exemplos da arquitectura románica hispánica, nas chamadas *sheela na gigs* da Inglaterra e a Irlanda medievais, en diversas igrexas románicas do territorio francés, como

la copulación en el seno del matrimonio, convertido en uno de los sacramentos. El pecado original se asocia mayoritariamente con el deseo carnal. La represión de la gula va de la mano de la represión del placer sexual. Sin embargo, todos los extremos encuentran tarde o temprano sus opuestos. Cada cuaresma tiene su carnaval. La risa, temida e incluso odiada por algunos monjes, es un fenómeno social que encuentra sus cauces en las sátiras y en las fiestas e incluso termina siendo aceptada por la propia iglesia en muchas prácticas, como en el llamado *risus paschalis* o risa pascual.[13] También hubo teólogos e importantes hombres de iglesia que condenaron la representación de los seres monstruosos y fabulosos en el arte cristiano, pero ello no fue suficiente para domeñar la enorme cantidad de literatura e iconografía de este tipo que existe en la Edad Media.[14] La Edad Media es también la gran Edad de la fabulación, de la superstición, de las brujas, de la imaginería teratológica y de los libros de maravillas. También es la Edad de las grandes fiestas colectivas paganas donde se da rienda suelta a los cuerpos y sus necesidades. Y también es una época donde podemos encontrar representaciones explícitamente sexuales hasta en las propias iglesias.[15] Es sin duda la

[13] Sobre la risa en la Edad Media véase Jacques Le Goff (1999): «La risa en la Edad Media», en *Una historia cultural del humor: desde la antigüedad a nuestros días*, Madrid, Sequitur, págs. 41-54, y sobre todo el clásico de Mikhail Bakhtin (1968): *Rabelais and His World*, Bloomington : Indiana University Press. Sobre el fenómeno de la risa pascual véase e Hans Fluck (1934): «Der Risus Paschalis: ein Beitrag zur Religiösen Volkskunde», *Archiv für Religionswissenschaft* 31, págs. 188-212, y más modernamente el libro de Maria Caterina Jacobelli (1991): *Risus paschalis. El fundamento teológico del placer sexual*, Barcelona: Planeta. Para aspectos más particulares, como el de las parodias sacras, la risa femenina o el humor en ciertos textos medievales, véase el libro de Albrecht Classen (ed.), (2010): *Laughter in the Middle Ages and Early Modern Times. Epistemology of a Fundamental Human Behavior, its Meaning, and Consequences*, Berlin: de Gruyter.

[14] Probablemente el mejor estudio sea todavía el de Claude Kappler (1986): *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid: Akal.

[15] En capiteles, canecillos y gárgolas podemos encontrar imágenes grotescas que hoy podríamos considerar eróticas e incluso pornográficas, pero que entonces no lo eran propiamente. Así, por ejemplo, en la colegiata románica de San Pedro de Cervatos, en

amor cristián e do amor cortés, pero tamén é unha época na que a sensualidade se manifesta como unha parte da vida:

> Os homes e as mulleres da Idade Media —pregúntanse Le Goff e Truong— coñecían o erotismo, a pesar do anacronismo do termo, xa que a palabra [...] non adoptará o seu sentido contemporáneo ata o século XVIII? É difícil dubidalo, pois son moitas as cancións e fábulas, as esculturas e miniaturas que desbordan de figuras obscenas, posicións turbadoras, combates corpo a corpo desatados.[16]

A Idade Media non resolveu ben estas contradicións, que nacían dunha filosofía dualista. Dominar, regulamentar o corpo convértese en algo esencial, non só no ámbito relixioso, senón tamén no civil. O auxe das cidades e as cortes europeas supoñen a entrada de leis e códigos de boas maneiras que regulan e dominan o corporal. Con todo, o corpo é tamén obxecto de estudo e de coidado. Non se rexeita ao enfermo, asísteselle. Os hospitais medievais non só curan aos enfermos, cóidanos, alivian as súas dores e reconfórtanos tanto no corporal como no espiritual. Non só asisten aos enfermos, incluí-

ocorre en Saint-Martin de Lugaignac, na Gironda, ou no curioso exemplo, probablemente lúdico, da figura que realiza unha autofelación aos pés da estatua do arcebispo Konrad von Hochstaden na torre do vello Concello de Colonia. Conxecturouse que estas figuras poden ter principalmente un efecto apotropaico ademais de festivo, ou simplemente que se trata de amoestacións para os pecadores. En datas máis recentes, sinalouse, máis acertadamente, que podían ter un carácter de celebración da fertilidade, a concepción, o parto e a reprodución e mesmo, nalgunhas ocasións un sentido político. Son, en definitiva, exemplos de como o sexual se concibía doutro xeito en época medieval. Véxase, por exemplo, o estudo de Isabel Mellén (2024): *El sexo en tiempos del Románico*, Barcelona: Crítica. Pode consultarse tamén o libro de Anthony Weir e James Jerman (1986): *Images of Lust: Sexual Carvings on Medieval Churches*, London: B. T. Batsford Ltd. Sobre o sexo na Idade Media poden consultarse o libro de Joyce E. Salisbury (ed.) (1991): *Sex in the Middle Ages. A Book of Essays*, London: Routledge, e, sobre todo, o de Katherine Harvey (2023): *Los fuegos de la lujuria. Una historia del sexo en la Edad Media*, Barcelona: Ático de los Libros.

[16] Le Goff e Truong: *op.cit.*, páx. 83.

época del amor cristiano y del amor cortés, pero también es una época en la que la sensualidad se manifiesta como una parte de la vida:

> Los hombres y las mujeres de la Edad Media —se preguntan Le Goff y Truong— ¿conocían el erotismo, a pesar del anacronismo del término, ya que la palabra […] no adoptará su sentido contemporáneo hasta el siglo XVIII? Es difícil dudarlo, pues son muchas las canciones y fábulas, las esculturas y miniaturas que desbordan de figuras obscenas, posiciones turbadoras, combates cuerpo a cuerpo desatados.[16]

La Edad Media no resolvió bien estas contradicciones, que nacían de una filosofía dualista. Dominar, reglamentar el cuerpo se convierte en algo esencial, no solo en el ámbito religioso, sino también en el civil. El auge de las ciudades y las cortes europeas suponen la entrada de leyes y códigos de buenas maneras que regimentan y domeñan lo corporal. Sin embargo, el cuerpo es también objeto de estudio y de cuidado. No se rechaza al enfermo, se le asiste. Los hospitales medievales no solo curan a los enfermos, los cui-

Cantabria, y en otros ejemplos de la arquitectura románica hispánica, en las llamadas *sheela na gigs* de la Inglaterra y la Irlanda medievales, en diversas iglesias románicas del territorio francés, como ocurre en Saint-Martin de Lugaignac, en la Gironda, o en el curioso ejemplo, probablemente lúdico, de la figura que realiza una autofelación a los pies de la estatua del arzobispo Konrad von Hochstaden en la torre del viejo Ayuntamiento de Colonia. Se ha conjeturado que estas figuras pueden tener principalmente un efecto apotropaico además de festivo, o simplemente que se trata de amonestaciones para los pecadores. En fechas más recientes, se ha señalado, más acertadamente, que podían tener un carácter de celebración de la fertilidad, la concepción, el parto y la reproducción e incluso, en algunas ocasiones un sentido político. Son, en definitiva, ejemplos de cómo lo sexual se concebía de otro modo en época medieval. Véase, por ejemplo, el estudio de Isabel Mellén (2024): *El sexo en tiempos del Románico*, Barcelona: Crítica. Puede consultarse también el libro de Anthony Weir y James Jerman (1986): *Images of Lust: Sexual Carvings on Medieval Churches*, London: B. T. Batsford Ltd. Sobre el sexo en la Edad Media pueden consultarse el libro de Joyce E. Salisbury (ed.), (1991): *Sex in the Middle Ages. A Book of Essays*, London: Routledge, y, sobre todo, el de Katherine Harvey (2023): *Los fuegos de la lujuria. Una historia del sexo en la Edad Media*, Barcelona: Ático de los Libros.

[16] Le Goff y Truong: *op.cit.*, pág. 83.

dos os máis pobres, senón tamén a viaxeiros e peregrinos. Son lugares de consolo e repouso ademais de curación.[17] Son nun principio creacións do clero, pero logo tamén de nobres, gremios e confrarías. As diseccións de cadáveres para o estudo converteranse cada vez en algo máis normal a partir do século xiii. O anatomista italiano Mondino de Luzzi é considerado un dos primeiros en normalizar esta práctica a principios do século xiv e en introducila no ensino universitario.[18] A morte, tan común polas fames negras, as guerras e, sobre todo, a peste bubónica, non é realmente un tabú: os seres humanos están por desgraza demasiado familiarizados con ela. A esperanza de vida en pleno século xiii en Europa é de 30-35 anos. Ademais, a morte iguala todos os estamentos sociais, como vemos nas representacións das danzas da morte. Como na roda da fortuna, na que tan pronto un está arriba como abaixo, a morte non fai distincións entre clases. Estes ensinos están xa moi asumidas na Idade Media tardía e no Renacemento. Así, a morte visita o rico avaricioso no cadro do Bosco da Galería Nacional de Washington, ou axexa ao nobre e ao relixioso nas danzas da morte de Holbein o Mozo, ou atopa a súa apoteose no *Triunfo da Morte*, de Brueghel o Vello. Pero todo isto non debe aterrar ao crente, pois para o bo cristián a morte non é máis que un nacemento a unha nova vida. A propia morte de Xesucristo, que se fixo corpo para morrer e logo resucitar, encarna precisamente o lugar central do corpo no drama da salvación segundo a doutrina cristiá. Phili-

[17] Sobre os hospitais medievais pode consultarse principalmente o capítulo 3 do libro de Guenter B. Risse (1999): *Mending Bodies, Saving Souls. A History of Hospitals*, Oxford: Oxford University Press. Sobre o desenvolvemento desta institución ao longo do Renacemento ver John Henderson (2006): *The Renaissance hospital: healing the body and healing the soul*, London: Yale University Press.

[18] Sobre a importancia desta figura ver Charles A. Oyinbo e Tarimobo M. Otobo (2025): «Mondino De Luzzi: A Reformer in Anatomy Education - A Reflection and Contribution to Medical Education», *International Journal of Life Sciences Research* 13 (1), páxs. 27-31.

dan, alivian sus dolores y los reconfortan tanto en lo corporal como en lo espiritual. No solo asisten a los enfermos, incluidos los más pobres, sino también a viajeros y peregrinos. Son lugares de consuelo y reposo además de curación.[17] Son en un principio creaciones del clero, pero luego también de nobles, gremios y cofradías. Las disecciones de cadáveres para el estudio se convertirán cada vez en algo más normal a partir del siglo xiii. El anatomista italiano Mondino de Luzzi es considerado uno de los primeros en normalizar esta práctica a principios del siglo xiv y en introducirla en la enseñanza universitaria.[18] La muerte, tan común por las hambrunas, las guerras y, sobre todo, la peste bubónica, no es realmente un tabú: los seres humanos están por desgracia demasiado familiarizados con ella. La esperanza de vida en pleno siglo xiii en Europa es de 30-35 años. Además, la muerte iguala todos los estamentos sociales, como vemos en las representaciones de las danzas de la muerte. Como en la rueda de la fortuna, en la que tan pronto uno está arriba como abajo, la muerte no hace distingos entre clases. Estas enseñanzas están ya muy asumidas en la Edad Media tardía y en el Renacimiento. Así, la muerte visita al rico avariento en el cuadro del Bosco de la Galería Nacional de Washington, o acecha al noble y al religioso en las danzas de la muerte de Holbein el Joven, o encuentra su apoteosis en el *Triunfo de la Muerte*, de Brueghel el Viejo. Pero todo esto no debe aterrar al creyente, pues para el buen cristiano la muerte no es más que un nacimiento a una nueva vida. La propia muerte de Jesucristo, que se ha hecho cuerpo para morir y luego resu-

[17] Sobre los hospitales medievales puede consultarse principalmente el capítulo 3 del libro de Guenter B. Risse (1999): *Mending Bodies, Saving Souls. A History of Hospitals*, Oxford: Oxford University Press. Sobre el desarrollo de esta institución a lo largo del Renacimiento véase John Henderson (2006): *The Renaissance hospital: healing the body and healing the soul*, London: Yale University Press.

[18] Sobre la importancia de esta figura véase Charles A. Oyinbo y Tarimobo M. Otobo (2025): «Mondino De Luzzi: A Reformer in Anatomy Education - A Reflection and Contribution to Medical Education», *International Journal of Life Sciences Research* 13 (1), págs. 27-31.

ppe Ariès explicou moi ben como a morte converteuse, xusto nesta época, na segunda metade da Idade Media, no lugar onde os homes cobraron plena consciencia de si mesmos.[19]

Pero esta consciencia da propia morte e da individualidade estaba ligada a un amor e paixón pola vida que é difícil entender hoxe desde a nosa perspectiva. A dor era algo máis aceptable entón porque se consideraba parte necesaria da vida e, en moito ocasións, unha forma de achegarse a Deus e á redención. O corpo podíase azoutar, lacerar e atormentar co xaxún, mesmo xorde unha sorte de culto ao corpo sufrinte de Cristo que os penitentes tratan de imitar ,[20] pero con todo condénase totalmente o suicidio, un dos peores pecados que poidan existir. Desde o século VI existe a prohibición de enterrar cristiamente ás persoas que atentan contra a súa propia vida e o XVI Concilio de Toledo (693) ditou a excomuñón dos suicidas. Por unha banda, pois, a penitencia física, a mortificación do corpo, é un medio para expiar a culpa e purificar a alma, pero por outro enténdese que atentar contra a propia vida é un acto de infinita soberbia, pois implica rexeitar o don divino da existencia e a esperanza da salvación. De feito, cando non existe a necesidade de expiar unha culpa a través da penitencia ou non se escolleu unha vida de santo anacoreta como medio de achegamento a Deus, a Igrexa non ve ben que o individuo castigue o seu corpo gratuitamente, coa simple intención de infrinxirse dor. A penitencia é un sacramento ao que corresponde un claro sentido espiritual. De ningún xeito concitar, encarna precisamente el lugar central del cuerpo en el drama de la salvación según la doctrina cristiana. Philippe Ariès ha explicado muy bien cómo la muerte se convirtió, justo en esta época, en la segunda mitad de la Edad Media, en el lugar donde los hombres cobraron plena consciencia de sí mismos.[19]

Pero esta consciencia de la propia muerte y de la individualidad estaba ligada a un amor y pasión por la vida que es difícil entender hoy desde nuestra perspectiva. El dolor era algo más aceptable entonces porque se consideraba parte necesaria de la vida y, en muchas ocasiones, una forma de acercarse a Dios y a la redención. El cuerpo se podía azotar, lacerar y atormentar con el ayuno, incluso surge una suerte de culto al cuerpo sufriente de Cristo que los penitentes tratan de imitar, [20] pero sin embargo se condena totalmente el suicidio, uno de los peores pecados que puedan existir. Desde el siglo VI existe la prohibición de enterrar cristianamente a las personas que atentan contra su propia vida y el XVI Concilio de Toledo (693) ha dictado la excomunión de los suicidas. Por un lado, pues, la penitencia física, la mortificación del cuerpo, es un medio para expiar la culpa y purificar el alma, pero por otro se entiende que atentar contra la propia vida es un acto de infinita soberbia, pues implica rechazar el don divino de la existencia y la esperanza de la salvación. De hecho, cuando no existe la necesidad de expiar una culpa a través de la penitencia o no se ha escogido una vida de santo anacoreta como medio de acercamiento a Dios, la Iglesia no ve bien que el individuo castigue su cuerpo gratuitamente, con la sim-

[19] Philippe Ariès (2000): *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, Barcelona: Cantil, (orixinalmente publicado en 1975), páx. 56.

[20] Lembremos non só o uso do cilicio e outras formas de mortificación coñecidas desde o cristianismo primitivo, senón tamén o xurdimento do movemento dos lacerantes nos séculos XIII e XIV, que finalmente a Igrexa chegou a condenar a principios do XV. Patrick Vandermeersch estudou amplamente esta cultura da mortificación e de culto á Paixón no seu libro P. Vandermeersch (2004): *Carne de la Pasión. Flagelantes y disciplinantes: contexto histórico-psicológico*, Madrid: Trotta.

[19] Philippe Ariès (2000): *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, Barcelona: Acantilado (originalmente publicado en 1975), pág. 56.

[20] Recordemos no solo el uso del cilicio y otras formas de mortificación conocidas desde el cristianismo primitivo, sino también el surgimiento del movimiento de los lacerantes en los siglos XIII y XIV, que finalmente la Iglesia llegó a condenar a principios del XV. Patrick Vandermeersch ha estudiado ampliamente esta cultura de la mortificación y de culto a la Pasión en su libro P. Vandermeersch (2004): *Carne de la Pasión. Flagelantes y disciplinantes: contexto histórico-psicológico*, Madrid: Trotta.

cíbella como unha sorte de autodestrución ou autocompracencia na propia dor. E novamente isto explícase pola concepción do corpo como templo e imaxe divina.

A partir do século xv xorde unha nova concepción que fai posible unha nova forma de entender o corpo e todo o que lle rodea. Non se trata só de como se pasa a representar o corpo, senón que se trata dunha nova maneira de concibilo e estudalo. Como indica un dos máximos estudosos da historia do concepto de corpo, Georges Vigarello, non se trata xa dun corpo influído polos astros, as forzas ocultas ou visto como un elemento de pecado:

> Os mecanismos dese corpo se «desencantan», sometidos á nova visión da física, explicados pola lei das causas e os efectos. Non por iso desaparecen definitivamente as crenzas, as da medicina popular, as dos feiticeiros rurais, as dos corpos dominados polo impensable. Non por iso, desaparecen, nin moitísimo menos as referencias sacras. [...] Pero co Renacemento avívase un conflito cultural no que o corpo se singulariza, especificando os seus funcionamentos que só polo corpo mesmo explícanse. [...] A iso engádese un intenso traballo da modernidade nas fronteiras do eu, as pulsións e os desexos. É o control das boas maneiras e da sociabilidade, trátase de limar as violencias, de vixiar os propios xestos no *universo do íntimo*. A forma de moverse, as maneiras, a sexualidade, os xogos e o espazo próximo transfórmanse. [...] Unha dobre tensión atravesa de feito a visión que do corpo se ten desde o Renacemento ata a Ilustración, prefigurando en certo xeito as visións actuais: por unha banda, trátase de reforzar as imposicións colectivas; por outra, de aumentar as liberdades individuais.[21]

[21] Georges Vigarello (2005): Introdución a *Historia del cuerpo*, vol. 1, Taurus, Madrid, páxs. 23-25.

ple intención de infringirse dolor. La penitencia es un sacramento al que corresponde un claro sentido espiritual. En modo alguno se la concibe como una suerte de autodestrucción o autocomplacencia en el propio dolor. Y nuevamente esto se explica por la concepción del cuerpo como templo e imagen divina.

A partir del siglo xv surge una nueva concepción que hace posible una nueva forma de entender el cuerpo y todo lo que le rodea. No se trata solo de cómo se pasa a representar el cuerpo, sino que se trata de una nueva manera de concebirlo y estudiarlo. Como indica uno de los máximos estudiosos de la historia del concepto de cuerpo, Georges Vigarello, no se trata ya de un cuerpo influido por los astros, las fuerzas ocultas o visto como un elemento de pecado:

> Los mecanismos de ese cuerpo se «desencantan», sometidos a la nueva visión de la física, explicados por la ley de las causas y los efectos. No por ello desaparecen definitivamente las creencias, las de la medicina popular, las de los hechiceros rurales, las de los cuerpos dominados por lo impensable. No por ello, desaparecen, ni muchísimo menos las referencias sagradas. […] Pero con el Renacimiento se aviva un conflicto cultural en el que el cuerpo se singulariza, especificando sus funcionamientos que sólo por el cuerpo mismo se explican. […] A ello se añade un intenso trabajo de la modernidad en las fronteras del yo, las pulsiones y los deseos. Es el control de las buenas maneras y de la sociabilidad, se trata de limar las violencias, de vigilar los propios gestos en el *universo de lo íntimo*. La forma de moverse, las maneras, la sexualidad, los juegos y el espacio próximo se transforman. […] Una doble tensión atraviesa de hecho la visión que del cuerpo se tiene desde el Renacimiento hasta la Ilustración, prefigurando en cierto modo las visiones actuales: por una parte, se trata de reforzar las imposiciones colectivas; por otra, de aumentar las libertades individuales.[21]

[21] Georges Vigarello (2005): Introducción a *Historia del cuerpo*, vol. 1, Taurus, Madrid, págs. 23-25.

Os retratos, que cada vez se fan máis frecuentes, comezan a reflectir o rostro e figúraa seres humanos de carne e óso, representados na súa privacidade ou a súa cotiándade, a súa dignidade civil e as súas imperfeccións. Unha imaxe moi diferente do corpo é a que emerxe nas pinturas e esculturas renacentistas de Masaccio, Mantegna, Leonardo, Miguel Ángel ou Brueghel. O corpo represéntase dunha maneira máis realista e concorde cos novos libros de anatomía. A propia anatomía deu un paso transcendental nestes precisos momentos coa obra de Andrea Vesalio, Johann Dryander, Giulio Cessare Casseri ou Bartolomeo Eustachi. O mundo ten agora unha imaxe científica do corpo. A partir do século xv opérase un cambio no retrato e na representación do corpo, que é obra principalmente de artistas italianos e flamencos. Este cambio non se produciu ao azar. Correspóndese cun movemento que foi preparado previamente por filósofos do século xiv como Marsilio de Padua, Ockham ou Nicolás de Cusa, personalidades que se achan no tránsito do Medievo á Idade Moderna e sen os cales sería moi difícil imaxinar como serían posibles o Humanismo renacentista e a Idade Moderna. Como viu Tzvetan Todorov,[22] estes e outros pensadores foron fundamentais para que ocorrese un cambio radical na visión do mundo: pásase dunha concepción teocéntrica e na que o individuo só ten sentido no marco dunha cosmovisión xerárquica e pechada a unha visión na que se descobre a particularidade do individuo como suxeito cognoscente e libre, situándoselle nun marco aberto e desteoloxizado. Con Marsilio de Padua separáronse definitivamente o poder terreal e o relixioso e con Ockham achandouse o camiño para a irrupción do pensamento científico. O relixioso pasa a ser un aspecto máis da esfera íntima, como pon de manifesto o xurdimento

[22] T. Todorov (2004): *Éloge de l'individu: Essai sur a peinture flamande da Renaissance*, Points Essais, Paris (hai tradución ao español en Galaxia Gutenberg).

Los retratos, que cada vez se hacen más frecuentes, comienzan a reflejar el rostro y la figura seres humanos de carne y hueso, representados en su privacidad o su cotidianidad, su dignidad civil y sus imperfecciones. Una imagen muy diferente del cuerpo es la que emerge en las pinturas y esculturas renacentistas de Masaccio, Mantegna, Leonardo, Miguel Ángel o Brueghel. El cuerpo se representa de una manera más realista y concorde con los nuevos libros de anatomía. La propia anatomía ha dado un paso trascendental en estos precisos momentos con la obra de Andrea Vesalio, Johann Dryander, Giulio Cessare Casseri o Bartolomeo Eustachi. El mundo tiene ahora una imagen científica del cuerpo. A partir del siglo xv se opera un cambio en el retrato y en la representación del cuerpo, que es obra principalmente de artistas italianos y flamencos. Este cambio no se ha producido al azar. Se corresponde con un movimiento que ha sido preparado previamente por filósofos del siglo xiv como Marsilio de Padua, Ockham o Nicolás de Cusa, personalidades que se hallan en el tránsito del Medievo a la Edad Moderna y sin los cuales sería muy difícil imaginar cómo habrían sido posibles el Humanismo renacentista y la Edad Moderna. Como ha visto Tzvetan Todorov,[22] estos y otros pensadores fueron fundamentales para que ocurriera un cambio radical en la visión del mundo: se pasa de una concepción teocéntrica y en la que el individuo solo tiene sentido en el marco de una cosmovisión jerárquica y cerrada a una visión en la que se descubre la particularidad del individuo como sujeto cognoscente y libre, situándosele en un marco abierto y desteologizado. Con Marsilio de Padua se han separado definitivamente el poder terrenal y el religioso y con Ockham se ha allanado el camino para la irrupción del pensamiento científico. Lo religioso pasa a ser un aspecto más de la esfera íntima,

[22] T. Todorov (2004): *Éloge de l›individu: Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris: Points Essais (hay traducción al español en Galaxia Gutenberg bajo el título de *Elogio del individio: Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*).

dos movementos místicos e a reforma protestante que comeza a crecer a partir do século xv. Neste clima totalmente novo era de esperar que se producise un cambio na representación do corpo. Segundo Todorov, os pintores flamencos do século xv como Robert Campin ou Jan van Eyck resultaron fundamentais neste proceso. Neste contexto, Todorov sinala que, no famoso retablo da Adoración do Cordeiro Místico de vanos Eyck, obra terminada en 1432 e que se atopa na Catedral de San Bavón en Gante, unha representación de Adán e Eva nos paneis superiores dos extremos é moi reveladora. Ambas as representan a seres humanos normais, como poderían selo os propios espectadores do retablo. A imaxe de Adán, en particular, ten un pé que parece sobresaír e botarse a andar. Podemos consideralo unha exhortación ao espectador co fin de achegalo á obra e ao propio misterio da Redención. Pero isto non é todo, a figura de Adán, como nota Todorov, ten a pel do rostro e das mans pintadas cunha tonalidade máis escura. Isto parece indicar que o pintor foi extremadamente fiel aos seus modelos ao pintar a pel desas zonas máis escuras, revelando que estaban expostas ao sol, mentres que a cor esbrancuxada do resto do corpo está a indicar que esas partes estaban cubertas.[23]

Esta nova forma de representación máis naturalista do corpo convive con restos da imaxinación medieval en pintores xeniais como Grünewald ou O Greco, que deforman as figuras, resaltan os factores expresivos e emocionais e sitúan ao corpo nun marco espiritual ou místico, afastado da concepción científico-humanística. Estes casos, con todo, son tanto máis rechamantes como discordantes con respecto ao novo paradigma que para ese entón estableceuse. Máis avanzada a época moderna, durante o período barroco, os artistas aprenderan as leccións dos mestres renacentistas e lanzáronse a reflectir o dinamismo do corpo

[23] Ibid., páxs. 161-163.

como pone de manifiesto el surgimiento de los movimientos místicos y la reforma protestante que comienza a crecer a partir del siglo xv. En este clima totalmente nuevo era de esperar que se produjese un cambio en la representación del cuerpo. Según Todorov, los pintores flamencos del siglo xv como Robert Campin o Jan van Eyck resultaron fundamentales en este proceso. En este contexto, Todorov señala que, en el famoso retablo de la Adoración del Cordero Místico de los van Eyck, obra terminada en 1432 y que se encuentra en la Catedral de San Bavón en Gante, una representación de Adán y Eva en los paneles superiores de los extremos es muy reveladora. Ambas representan a seres humanos normales, como podrían serlo los propios espectadores del retablo. La imagen de Adán, en particular, tiene un pie que parece sobresalir y echarse a andar. Podemos considerarlo una exhortación al espectador con el fin de acercarlo a la obra y al propio misterio de la Redención. Pero esto no es todo, la figura de Adán, como nota Todorov, tiene la piel del rostro y de las manos pintadas con una tonalidad más oscura. Esto parece indicar que el pintor fue extremadamente fiel a sus modelos al pintar la piel de esas zonas más oscuras, revelando que estaban expuestas al sol, mientras que el color blanquecino del resto del cuerpo está indicando que esas partes estaban cubiertas.[23]

Esta nueva forma de representación más naturalista del cuerpo convive con restos de la imaginación medieval en pintores geniales como Grünewald o El Greco, que deforman las figuras, resaltan los factores expresivos y emocionales y sitúan al cuerpo en un marco espiritual o místico, alejado de la concepción científico-humanística. Estos casos, sin embargo, son tanto más llamativos como discordantes con respecto al nuevo paradigma que para ese entonces se ha establecido. Más avanzada la época moderna, durante el período barroco, los artistas habían aprendido las lecciones de los maestros rena-

[23] Ibid., págs. 161-163.

humano, as súas paixóns e trazos emocionais, a súa realidade física e, a miúdo, as súas contradicións. Así, por exemplo, é claro en Rubens o papel que xoga o corpo como obxecto de desexo, como encarnación da luxuria e o pracer sensual, pero tamén como espello dunha aspiración máis digna e máis nobre. A partir do século XIX popularizouse o adxectivo *rubenesque* (ou «rubenesco») para referirse á exaltación da carne, especialmente a do corpo feminino, como signo de fertilidade, boa saúde e atracción sexual. En efecto, moi afastado dos canons estéticos de hoxe, Rubens non ten problema ningún á hora de representar uns corpos entrados en carnes, aínda que tampouco de modo excesivo: a redondez e a fermosura da carne nos seus cadros indica benestar, saúde e status social. Con todo, dependendo do contexto, o pintor tamén pode moralizar co aspecto corporal dos seus personaxes. Así, os seus Silenos presentan corpos grosos que encarnan a molicie e o exceso, especialmente a glotonería e a ebriedade, pero nun sentido que, por unha banda, reflicte a súa condición de divindade, gardián dos bosques e as fontes, compañeiro de Dionisio, asociado coa sabedoría e a creatividade, pero por outro, tamén encarna o exceso, o desequilibrio humoral e a preguiza. Isto último queda subliñado moito veces polo ton xocoso da escena, na que os personaxes do cadro adoitan facer mofa del. Así na soada versión do *Sileno ebrio* da Alte Pinakothek de Múnic, unha das varias versións deste motivo na obra do pintor. Rubens, que coñecía e gustaba de ler aos estoicos, opoñía estes vicios á temperanza e a moderación enxalzada polos antigos pensadores gregos e romanos. Comparar por exemplo o corpo de Sileno co de Séneca na representación que da morte deste fixo Rubens anos antes, no que en realidade é unha copia dunha estatua helenística de mármore negro tida erroneamente como retrato do filósofo de Córdoba. Séneca, aínda que próximo entón aos setenta

centistas y se lanzaron a reflejar el dinamismo del cuerpo humano, sus pasiones y rasgos emocionales, su realidad física y, a menudo, sus contradicciones. Así, por ejemplo, es claro en Rubens el papel que juega el cuerpo como objeto de deseo, como encarnación de la lujuria y el placer sensual, pero también como espejo de una aspiración más digna y noble. A partir del siglo XIX se popularizó el adjetivo *rubenesque* (o «rubenesco») para referirse a la exaltación de la carne, especialmente la del cuerpo femenino, como signo de fertilidad, buena salud y atracción sexual. En efecto, muy alejado de los cánones estéticos de hoy, Rubens no tiene problema alguno a la hora de representar unos cuerpos entrados en carnes, aunque tampoco de modo excesivo: la redondez y lo lustroso de la carne en sus cuadros indica bienestar, salud y estatus social. Sin embargo, dependiendo del contexto, el pintor también puede moralizar con el aspecto corporal de sus personajes. Así, sus Silenos presentan cuerpos gruesos que encarnan la molicie y el exceso, especialmente la glotonería y la ebriedad, pero en un sentido que, por un lado, refleja su condición de divinidad, guardián de los bosques y las fuentes, compañero de Dionisio, asociado con la sabiduría y la creatividad, pero por otro, también encarna el exceso, el desequilibrio humoral y la pereza. Esto último queda subrayado muchas veces por el tono jocoso de la escena, en la que los personajes del cuadro suelen hacer mofa de él. Así en la célebre versión del *Sileno ebrio* de la Alte Pinakothek de Munich, una de las varias versiones de este motivo en la obra del pintor. Rubens, que conocía y gustaba de leer a los estoicos, oponía estos vicios a la templanza y la moderación ensalzada por los antiguos pensadores griegos y romanos. Compárese por ejemplo el cuerpo de Sileno con el de Séneca en la representación que de la muerte de éste hizo Rubens años antes, en lo que en realidad es una copia de una estatua helenística de mármol negro tenida erróneamente como retrato del filósofo de Córdoba. Séneca, aunque

anos, mostra un corpo musculado e ben proporcionado, que contrasta, mesmo na tonalidade da pel, coas diversas representacións de sátiros e bacanais do artista. No seu texto *De imitatione statuarum*, Rubens contrasta o ideal corporal dos antigos gregos e romanos coa relaxación dos costumes da súa propia época:

> *Causa precipua qua nostri aevi homines differunt ab antiquis, est ignavia et inexercitatum vivendi genus; quippe esse, bibere, nulla exercitandi corporis cura. Igitur prominent depressum ventris onus, semper assidua repletum ingluvie, crura enervia et brachia otii sui conscia. Contra antiquituis omnes quotidie in palaestris et gymnasiis exercebantur violenter, ut vere dicam, nimis ad sudorem, ad lassitudinem extremam usque.*[24]

É claro que hai unha certa intención moralizante onda unha imaxe do corpo que reflicte tanto o pensamento antigo (especialmente a través da teoría dos humores) como os coñecementos médicos e dietéticos da época.[25] Así, Rubens insiste en que un corpo san, tal e como vían os antigos, dependía dunha dieta adecuada e da práctica moderada do exercicio físico. Non hai contradición, con todo, co anteriormente dito. Esta ambigüidade no modo de entender o corpo é cultural e reflicte distintos modos de entender o corpóreo e a parte sensitiva da

[24] «A principal causa que diferencia aos homes da nosa época dos de outrora é a preguiza e un estilo de vida sen exercicio; pois comen, beben e non se preocupan por exercitar o corpo. En consecuencia, son notorios o peso do ventre caído, sempre cheo a causa da constante glotonería, as pernas débiles e os brazos conscientes da súa ociosidade. A diferenza dos antigos, todos exercitábanse duramente e a diario nos ximnasios, en verdade, ata o punto de suar excesivamente, ata a fatiga extrema.» A tradución é nosa. O texto completo en latín está recollido en Andreas Thielemann (2018): «Stone and Flesh in Rubens' Treatise De Imitatione Statuarum», en Cordula van Wyhe (ed.), (2018): *Rubens and the Human Body*, Turnhout: Brepols, páxs. 41-101.

[25] Ver Katerina Georgoulia: «Rubens and Early Modern Dietetics», en Cordula van Wyhe (ed.) (2018): *op. cit.*, páxs. 269-290, así como a súa tese de doutoramento: K. Georgoulia (2014): *The Physicality of Rubens' Human Bodies: Visuality and Medicine in Early Modern Europe*, New York: University of York.

cercano entonces a los setenta años, muestra un cuerpo musculado y bien proporcionado, que contrasta, incluso en la tonalidad de la piel, con las diversas representaciones de sátiros y bacanales del artista. En su texto *De imitatione statuarum*, Rubens contrasta el ideal corporal de los antiguos griegos y romanos con la relajación de las costumbres de su propia época:

> *Causa precipua qua nostri aevi homines differunt ab antiquis, est ignavia et inexercitatum vivendi genus; quippe esse, bibere, nulla exercitandi corporis cura. Igitur prominent depressum ventris onus, semper assidua repletum ingluvie, crura enervia et brachia otii sui conscia. Contra antiquituis omnes quotidie in palaestris et gymnasiis exercebantur violenter, ut vere dicam, nimis ad sudorem, ad lassitudinem extremam usque*.[24]

Es claro que hay una cierta intención moralizante junto a una imagen del cuerpo que refleja tanto el pensamiento antiguo (especialmente a través de la teoría de los humores) como los conocimientos médicos y dietéticos de la época.[25] Así, Rubens insiste en que un cuerpo sano, tal y como veían los antiguos, dependía de una dieta adecuada y de la práctica moderada del ejercicio físico. No hay contradicción, sin embargo, con lo anteriormente dicho. Esta ambigüedad en el modo de entender el cuerpo es cultural y

[24] «La principal causa que diferencia a los hombres de nuestra época de los de antaño es la pereza y un estilo de vida sin ejercicio; pues comen, beben y no se preocupan por ejercitar el cuerpo. En consecuencia, son notorios el peso del vientre caído, siempre lleno a causa de la constante glotonería, las piernas débiles y los brazos conscientes de su ociosidad. A diferencia de los antiguos, todos se ejercitaban duramente y a diario en los gimnasios, a decir verdad, hasta el punto de sudar excesivamente, hasta la fatiga extrema.» La traducción es nuestra. El texto completo en latín está recogido en Andreas Thielemann: «Stone and Flesh in Rubens' Treatise *De Imitatione Statuarum*», en Cordula van Wyhe (ed.), (2018): *Rubens and the Human Body*, Turnhout: Brepols, págs. 41-101.

[25] Véase Katerina Georgoulia: «Rubens and Early Modern Dietetics», en Cordula van Wyhe (ed.): *op. cit.*, págs. 269-290, así como su tesis doctoral: K. Georgoulia (2014): *The Physicality of Rubens' Human Bodies: Visuality and Medicine in Early Modern Europe*, University of York.

alma. De feito, é característico de Rubens o pintar a carne humana, tanto a masculina como a feminina, cunha calidade substancial uniforme. Como dixo Svetlana Alpers, o corpo en Rubens é materia, non superficie.[26]

Rubens é indubidablemente un dos artistas barrocos que mellor reflectiu o corpo humano no seu exuberancia e dinamismo, a súa sensualidade e a súa enerxía vital. O dramatismo da acción, as paixóns, a interacción dos corpos, que se entrecruzan, abrázanse, agárranse, loitan ou ámanse. Todo isto é Rubens. En todas estas cousas, Rubens móstrase inconfundiblemente como un fillo do seu tempo. A arte do período barroco representa o corpo como nun escenario de teatro, no curso dunha acción ou movemento. O corpo humano deixou de ser unha forma estática, bela e idealizada para converterse nun vehículo de expresión emocional e dramatismo. O corpo é concibido agora como un organismo vivo, cheo de tensións, enerxías e pulsións. Non deixa de ter tamén, polo menos en ocasións, un importante aspecto simbólico e espiritual, como ocorre, por exemplo, na arte relixiosa de Bernini ou Rembrandt.[27] Pero mesmo nestes casos, a figura humana aparécesenos con toda a súa vulnerabilidade, coa súa expresividade máis individual e emotiva.

O Barroco salienta en definitiva a corporeidade tanxible, a musculatura en acción e pon en xogo a interacción entre luz e sombra para crear relevo e buscar efectos dramáticos. A procura da emoción nas escenas relixiosas é algo que corre parello coa Contrarreforma: hai

[26] Svetlana Alpers: *La creación de Rubens*, Madrid: La Balsa de la Medusa, 2001, páx. 148.

[27] Falando precisamente de Bernini, Bryan S. Turner subliña: «[a]quí temos un efecto e un afecto sensuais, combinados no servizo espiritual da Igrexa. Na arte barroca relixiosa, o orgasmo do corpo introdúcese na escena fronte ás igrexas estériles do Norte, da Europa protestante. Era unha espiritualización do corpo sensual ao servizo do desenvolvemento espiritual e do control político» (en B.S. Turner (1994): «Los avances recientes en la teoría del cuerpo», *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 68: Monográfico sobre *Perspectivas en Sociología del Cuerpo*, páx. 33).

refleja distintos modos de entender lo corpóreo y la parte sensitiva del alma. De hecho, es característico de Rubens el pintar la carne humana, tanto la masculina como la femenina, con una cualidad substancial uniforme. Como ha dicho Svetlana Alpers, el cuerpo en Rubens es materia, no superficie.[26]

Rubens es indudablemente uno de los artistas barrocos que mejor ha reflejado el cuerpo humano en su exuberancia y dinamismo, su sensualidad y su energía vital. El dramatismo de la acción, las pasiones, la interacción de los cuerpos, que se entrecruzan, se abrazan, se agarran, luchan o se aman. Todo esto es Rubens. En todas estas cosas, Rubens se muestra inconfundiblemente como un hijo de su tiempo. El arte del período barroco representa al cuerpo como en un escenario de teatro, en el curso de una acción o movimiento. El cuerpo humano ha dejado de ser una forma estática, bella e idealizada para convertirse en un vehículo de expresión emocional y dramatismo. El cuerpo es concebido ahora como un organismo vivo, lleno de tensiones, energías y pulsiones. No deja de tener también, al menos en ocasiones, un importante aspecto simbólico y espiritual, como ocurre, por ejemplo, en el arte religioso de Bernini o Rembrandt.[27] Pero incluso en estos casos, la figura humana se nos aparece con toda su vulnerabilidad, con su expresividad más individual y emotiva.

El Barroco enfatiza en definitiva la corporeidad tangible, la musculatura en acción y pone en juego la interacción entre luz y sombra para

[26] Svetlana Alpers (2001): *La creación de Rubens*, Madrid: La Balsa de la Medusa, pág. 148.

[27] Hablando precisamente de Bernini, Bryan S. Turner subraya: «[a]quí tenemos un efecto y un afecto sensuales, combinados en el servicio espiritual de la Iglesia. En el arte barroco religioso, el orgasmo del cuerpo se introduce en escena contra las iglesias estériles del Norte, de la Europa protestante. Era una espiritualización del cuerpo sensual al servicio del desarrollo espiritual y del control político» (en B.S. Turner (1994): «Los avances recientes en la teoría del cuerpo», *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, No. 68: Monográfico sobre *Perspectivas en Sociología del Cuerpo*, pág. 33).

que apelar ao espectador poñéndolle diante da dor do martirio ou da éxtase mística. Doutra banda, os avances médicos e anatómicos desta época, como os de Harvey, Willis ou Malpighi, puxeron de manifesto que o corpo é un sistema complexo rexido por leis físicas e mecanismos observables, o que levou a pensadores como Descartes a concibilo como unha máquina de precisión, capaz de funcionar de maneira autónoma e susceptible de ser estudada cos métodos da ciencia.[28] Segundo Descartes, moito das funcións corporais son automáticas e involuntarias e non requiren a intervención da alma. As partes do corpo, os seus distintos órganos, xa foran en gran medida identificados polos anatomistas. Pero, segundo Descartes, hai tamén no corpo partes «invisibles» que interveñen no movemento dos seus membros. Descartes fala dos famosos «espíritos animais» constituídos por partes sutil do sangue:

> A máquina do noso corpo está composta de tal modo que todos os cambios que afectan o movemento dos espíritos poden facer abrir algúns poros do cerebro máis que outros; e, reciprocamente, que, cando algún destes poros está algo máis ou menos aberto que de costume, pola acción dos nervios que serven aos sentidos, algo cambia no movemento dos espíritos e fai que sexan conducidos aos músculos que serven para mover o corpo, tal e como se move normalmente con ocasión dunha acción semellante. De xeito que todos os movementos que facemos sen que a nosa vontade contribúa a iso (como sucede a miúdo cando respiramos, andamos, comemos e, en fin, realizamos todas as accións que temos en común cos animais) dependen só da conformación dos nosos membros e do curso que os espíritos excitados pola calor do corazón seguen

crear relieve y buscar efectos dramáticos. La búsqueda de la emoción en las escenas religiosas es algo que corre parejo con la Contrarreforma: hay que apelar al espectador poniéndole delante del dolor del martirio o del éxtasis místico. Por otro lado, los avances médicos y anatómicos de esta época, como los de Harvey, Willis o Malpighi, han puesto de manifiesto que el cuerpo es un sistema complejo regido por leyes físicas y mecanismos observables, lo que llevó a pensadores como Descartes a concebirlo como una máquina de precisión, capaz de funcionar de manera autónoma y susceptible de ser estudiada con los métodos de la ciencia.[28] Según Descartes, muchas de las funciones corporales son automáticas e involuntarias y no requieren la intervención del alma. Las partes del cuerpo, sus distintos órganos, ya habían sido en gran medida identificados por los anatomistas. Pero, según Descartes, hay también en el cuerpo partes «invisibles» que intervienen en el movimiento de sus miembros. Descartes habla de los famosos «espíritus animales» constituidos por partes sutilísimas de la sangre:

> La máquina de nuestro cuerpo está compuesta de tal modo que todos los cambios que afectan al movimiento de los espíritus pueden hacer abrir algunos poros del cerebro más que otros; y, recíprocamente, que, cuando alguno de estos poros está algo más o menos abierto que de costumbre, por la acción de los nervios que sirven a los sentidos, algo cambia en el movimiento de los espíritus y hace que sean conducidos a los músculos que sirven para mover el cuerpo, tal y como se mueve normalmente con ocasión de una acción semejante. De suerte que todos los movimientos que hacemos sin que nuestra voluntad contribuya a ello (como sucede a menudo cuando respiramos, andamos, comemos y, en fin, realizamos

[28] Ao principio do *Tratado do home,* Descartes déixao ben claro: «*Je suppose que le corps n'est autre chose qu'une statue ou machine de terre, que Dieu forme tout exprès, pour a rendre a plus semblable à nous qu'il est posible*» (en Descartes (1677): *L'homme et a formation du foetus*, Paris: Girard, páx. 1).

[28] Al principio del *Tratado del hombre*, Descartes lo deja bien claro: «*Je suppose que le corps n'est autre chose qu'une statue ou machine de terre, que Dieu forme tout exprès, pour la rendre la plus semblable à nous qu'il est posible*» (Descartes (1677): *L'homme et la formation du foetus*, Paris: Girard, pág. 1).

> naturalmente no cerebro, os nervios e os músculos: da mesma maneira que o movemento dun reloxo prodúcese pola soa forza do seu resorte e a figura das súas rodas.[29]

As paixóns son percepcións e sentimentos da alma provocados por estímulos externos ou internos e que se activan e manteñen polos espíritos animais. A información viaxa a través dos nervios por unha acción mecánica e transmítese ao cerebro, que se comunica coa alma a través a glándula pineal. Este mecanicismo do corpo foi levado ata o extremo polo médico e filósofo tamén francés Julien Offray da Mettrie, quen nun famoso ensaio de 1748 presentaba a idea máis consecuente do «home-máquina», no marco dunha concepción que xa non é dualista como a de Descartes, senón completamente materialista. E aínda debemos lembrar, para completar este percorrido, a achega fundamental de Spinoza, quen, rompendo co dualismo cartesiano, formulou unha doutrina monista na que corpo e mente son atributos dunha mesma substancia e na que os afectos son tidos por parte esencial da natureza humana. Segundo Spinoza hai que distinguir entre as paixóns e os afectos activos que potencian a nosa liberdade e poder de actuar. O home non se reduce a un mero escravo das súas paixóns, nin simplemente domínaas coa súa recta razón, máis ben transforma o seu entendemento destas paixóns en vontade consciente de acción. E ninguén determinou enteiramente *quid corpus possit.*[30]

Ata chegar a este punto, a mirada de Occidente cara ao corpo mostrouse como cambiante. Pasouse de concibir o corpo como obxecto de admiración e orde cósmica a consideralo como obxecto de mortificación e represión, pero tamén de vehículo para a salvación

> todas las acciones que tenemos en común con los animales) dependen sólo de la conformación de nuestros miembros y del curso que los espíritus excitados por el calor del corazón siguen naturalmente en el cerebro, los nervios y los músculos: de la misma manera que el movimiento de un reloj se produce por la sola fuerza de su resorte y la figura de sus ruedas.[29]

Las pasiones son percepciones y sentimientos del alma provocados por estímulos externos o internos y que se activan y mantienen por los espíritus animales. La información viaja a través de los niervos por una acción mecánica y se transmite al cerebro, que se comunica con el alma a través la glándula pineal. Este mecanicismo del cuerpo fue llevado hasta el extremo por el médico y filósofo también francés Julien Offray de La Mettrie, quien en un famoso ensayo de 1748 presentaba la idea más consecuente del «hombre-máquina», en el marco de una concepción que ya no es dualista como la de Descartes, sino completamente materialista. Y aún debemos recordar, para completar este recorrido, la aportación fundamental de Spinoza, quien, rompiendo con el dualismo cartesiano, formuló una doctrina monista en la que cuerpo y mente son atributos de una misma substancia y en la que los afectos son tenidos por parte esencial de la naturaleza humana. Según Spinoza hay que distinguir entre las pasiones y los afectos activos que potencian nuestra libertad y poder de actuar. El hombre no se reduce a un mero esclavo de sus pasiones, ni simplemente las domina con su recta razón, más bien transforma su entendimiento de estas pasiones en voluntad consciente de acción. Y nadie ha determinado enteramente *quid corpus possit*.[30]

[29] René Descartes (1997): *Las pasiones del alma*, art. XVI, estudo preliminar e notas de José Antonio Martínez Martínez, Madrid: Tecnos, páx. 82.

[30] Spinoza (2020): *Ética*, parte III, prop. 2, escolio, edición e tradución de Pedro Lomba, Madrid: Trotta, páx. 188.

[29] René Descartes (1997): *Las pasiones del alma*, art. XVI, estudio preliminar y notas de José Antonio Martínez Martínez, Madrid: Tecnos, pág. 82.

[30] Spinoza (2020): *Ética*, parte III, prop. 2, escolio, edición y traducción de Pedro Lomba, Madrid: Trotta, pág. 188.

e, finalmente, a ser obxecto de estudo por parte de artistas e científicos no Renacemento. Cada época proxectou nel as súas propias tensións e aspiracións, cada época fixo do corpo o seu propio construto ou sistema simbólico:[31] a harmonía idealizada da Grecia clásica, a sensualidade regrada de Roma, a espiritualidade ambivalente da Idade Media, o humanismo anatómico do Renacemento e a exuberancia dramática do Barroco. Todas estas miradas, distintas pero interconectadas, configuraron un legado visual e conceptual que aínda hoxe inflúe na forma en que entendemos e representamos o corpo humano. Da vital importancia que tivo o corpo durante todos estes séculos dá conta o uso metafórico do concepto de corpo a través das épocas. Así, fálase do home como microcosmos, imaxe que aparece entre os gregos repetidamente, pero que tamén adquire unha importancia fundamental durante a Idade Media, véndose no

[31] Sobre este aspecto do corpo como constructo social resultaron de gran influencia os estudos da antropóloga Mary Douglas (1978) en *Símbolos naturales* (Madrid: Alianza Universidad), obra orixinalmente publicado en 1970) e do sociólogo Bryan S. Turner, principalmente en B.S. Turner (1984): The *Body and Society: Explorations in Social Theory* (Oxford: Blackwell) e B.S. Turner (1992): *Regulating Bodies: Essays in Medical Sociology* (London: Routledge). Segundo Turner, todos os axentes humanos están suxeitos a procesos que lles son comúns e que, aínda que teñen fundamentos orgánicos, fisiolóxicos e biolóxicos, son necesariamente sociais no seu carácter último, aínda que a socioloxía haxa en gran medida relegado ao esquecemento a dimensión corporal da axencia humana (*Regulating Bodies*, páxs. 35-36). E Mary Douglas di: «O corpo social condiciona o xeito no que percibimos o corpo físico. A experiencia física do corpo, sempre modificada polas categorías sociais a través das cales o coñecemos, mantén a súa vez unha determinada visión da sociedade. Existe entón, un continuo intercambio entre os dous tipos de experiencia, de modo que cada un deles ven a reforzar as categorías doutro. Como resultado desa interacción, o corpo en si constitúe un medio de expresión suxeto a moitas limitacións. As formas que adopta en movemento e reposo expresan en moitos aspectos a presión social. O coidado que lle otorgamos no que atinxe ao aseo, a alimentación, ou a terapia, as teorías sobre as súas necesidades con respecto ao soño e ao exercicio, ou ás distintas etapas polas que ten que pasar, o dolor que e capaz de resistir, a súa esperanza de vida, etc., ou sexa, todas as categorías culturais por medio das cales percíbese deben estar perfectamente de acordo coas categorías por medio das cales percibimos a sociedade xa que estas derívanse da idea que do corpo elaborou a cultura.» (en *Símbolos naturales*, cap. 5, páx. 89).

Hasta llegar a este punto, la mirada de Occidente hacia el cuerpo se ha mostrado cambiante. Se ha pasado de concebir el cuerpo como objeto de admiración y orden cósmico a considerarlo como objeto de mortificación y represión, pero también de vehículo para la salvación y, finalmente, a ser objeto de estudio por parte de artistas y científicos en el Renacimiento. Cada época ha proyectado en él sus propias tensiones y aspiraciones, cada época ha hecho del cuerpo su propio constructo o sistema simbólico:[31] la armonía idealizada de la Grecia clásica, la sensualidad reglada de Roma, la espiritualidad ambivalente de la Edad Media, el humanismo anatómico del Renacimiento y la exuberancia dramática del Barroco. Todas estas miradas, distintas pero interconectadas, han configurado un legado visual y conceptual que todavía hoy influye en la forma en que entendemos y representamos el cuerpo humano. De la vital importancia que ha tenido

[31] Sobre este aspecto del cuerpo como constructo social han resultado de gran influencia los estudios de la antropóloga Mary Douglas (1978): *Símbolos naturales* (Madrid: Alianza Universidad; originalmente publicado en 1970) y del sociólogo Bryan S. Turner, principalmente en B.S. Turner (1984): *The Body and Society: Explorations in Social Theory* (Oxford: Blackwell) y B.S. Turner (1992): *Regulating Bodies: Essays in Medical Sociology* (London: Routledge). Según Turner, todos los agentes humanos están sujetos a procesos que les son comunes y que, aunque tienen fundamentos orgánicos, fisiológicos y biológicos, son necesariamente sociales en su carácter último, aunque la sociología haya en gran medida relegado al olvido la dimensión corporal de la agencia humana (*Regulating Bodies*, págs. 35-36). Y Mary Douglas dice: «El cuerpo social condiciona el modo en que percibimos el cuerpo físico. La experiencia física del cuerpo, modificada siempre por las categorías sociales a través de las cuales lo conocemos, mantiene a su vez una determinada visión de la sociedad. Existe pues un continuo intercambio entre los dos tipos de experiencia de modo que cada uno de ellos viene a reforzar las categorías del otro. Como resultado de esa interacción, el cuerpo en sí constituye un medio de expresión sujeto a muchas limitaciones. Las formas que adopta en movimiento y en reposo expresan en muchos aspectos la presión social. El cuidado que le otorgamos en lo que atañe al aseo, la alimentación, o la terapia, las teorías sobre sus necesidades con respecto al sueño y al ejercicio, o las distintas etapas por las que ha de pasar, el dolor que es capaz de resistir, su esperanza de vida, etc., es decir, todas las categorías culturales por medio de las cuales se le percibe deben estar perfectamente de acuerdo con las categorías por medio de las cuales percibimos la sociedad ya que éstas se derivan de la idea que del cuerpo ha elaborado la cultura.» (en *Símbolos naturales*, cap. 5, pág. 89).

corpo humano non só unha imaxe da creación, senón tamén de Dios. Este creou ao home ao seu xeito, pero o home contén dalgún modo a todas as criaturas por ser «a máis perfecta».[32] Esta idea do home-microcosmos pódese atopar en moito pensadores e escritores tanto antigos como medievais, renacentistas e barrocos (así, en Platón, Aristóteles, os estoicos, os neoplatónicos, Filón de Alexandría, Orixes, o papa Greogorio o Grande, Escoto Erígena, Remigio de Auxerre, Bernardo Silvestre, santa Hildegarda, Hugo e Godofredo de Santo Víctor, San Buenaventura, Nicolás de Cusa, Cornelio Agripa, Paracelso, Calvino, Leibniz). Lembremos que, desde Aristóteles, o pensamento occidental concibe ao ser humano como un todo orgánico, no que a alma é a forma do corpo. O home non é soamente corpo nin soamente alma, senón unha unidade orgánica na que a alma dá vida ao corpo e ás súas funcións.[33] Así será ata Descartes incluído, no que o dualismo corpo-alma perpetúase e para quen a persoa humana é a unión substancial destas dúas entidades, unha material e outra espiritual ou pensante.

Pero o home, creado a imaxe de Dios, non é unha unión substancial individual, illada e distinta sen máis, senón que reflicte en certo xeito todo o universo ou macrocosmos. Esta é a idea do home como microcosmos, que non só planea sobre a teoloxía cristiá, senón que tamén está presente de forma moi notoria entre os alquimistas e os pensadores doutras culturas distintas á Occidental, como o hinduismo[34] ou o zoroastrismo,[35] sen esquecer aos místicos e

[32] Ver Santo Tomás: *Summa theologica* I, 91, 1.

[33] Para o concepto de corpo como microcosmos en Santo Tomás, así como nos seus antecedentes, ver o artigo de Marcos F. Manzanedo (1979): «O home como «Microcosmos» segundo santo Tomás», *Angelicum* 56 (1), páxs. 62-92.

[34] Ver Grace E. Cairns (2005): *Man As Microcosm In Tantric Hinduism*, New Dehli: Manohar Publ.

[35] Sobre esta cuestión, pode consultarse o libro de D. Agostini e S. Thrope (2020): *The Bundahišn: The Zoroastrian Book of Creation.* Oxford: Oxford University Press. Ver tamén Amir Ahmadi (2021): «Divine procreation of the world in Zoroastrian Pahlavi texts», *Bulletin of SOAS*, 84 (3), páx. 443–467.

el cuerpo durante todos estos siglos da cuenta el uso metafórico del concepto de cuerpo a través de las épocas. Así, se habla del hombre como microcosmos, imagen que aparece entre los griegos repetidamente, pero que también adquiere una importancia fundamental durante, la Edad Media, viéndose en el cuerpo humano no solo una imagen de la creación, sino también de Dios. Este creó al hombre a su imagen y semejanza, pero el hombre contiene de algún modo a todas las criaturas por ser «la más perfecta».[32] Esta idea del hombre-microcosmos se puede encontrar en muchos pensadores y escritores tanto antiguos como medievales, renacentistas y barrocos (así, en Platón, Aristóteles, los estoicos, los neoplatónicos, Filón de Alejandría, Orígenes, el papa Greogorio el Grande, Escoto Erígena, Remigio de Auxerre, Bernardo Silvestre, santa Hildegarda, Hugo y Godofredo de San Víctor, San Buenaventura, Nicolás de Cusa, Cornelio Agripa, Paracelso, Calvino, Leibniz). Recordemos que, desde Aristóteles, el pensamiento occidental concibe al ser humano como un todo orgánico, en el que el alma es la forma del cuerpo. El hombre no es solamente cuerpo ni solamente alma, sino una unidad orgánica en la que el alma da vida al cuerpo y a sus funciones.[33] Así será hasta Descartes incluido, en el que el dualismo cuerpo-alma se perpetúa y para quien la persona humana es la unión substancial de estas dos entidades, una material y otra espiritual o pensante.

Pero el hombre, creado a imagen de Dios, no es una unión substancial individual, aislada y distinta sin más, sino que refleja en cierto modo todo el universo o macrocosmos. Esta es la idea del hombre como microcosmos, que no solo planea sobre la teología cristiana, sino que también está presente de forma muy notoria entre los alquimistas y los pensadores de otras culturas

[32] Véase Santo Tomás: *Summa theologica* I, 91, 1.

[33] Para el concepto de cuerpo como microcosmos en Santo Tomás, así como en sus antecedentes, véase el artículo de Marcos F. Manzanedo (1979): «El hombre como "Microcosmos" según santo Tomás», *Angelicum* 56 (1), págs. 62-92.

pensadores árabes e hebreos.[36] Como di Ernst Cassirer ao comentar a idea do home-microcosmos en Nicolás de Cusa:

> O *regnum gratiae* e o *regnum naturae* xa non se opoñen como estraños e irreconciliables, senón que un sucede ao outro e ambos apuntan ao branco común: Deus. Cúmplese así plenamente a unión non só do home e Deus, senón tamén de Dios e toda a creación; a distancia que media entre ambos desaparece, pois o espírito da humanidade, a humanitas, como creador e criatura ao mesmo tempo, está colocado entre o principio creador e a creación, entre Deus e as criaturas.[37]

A metáfora, ou quizá mellor *as* metáforas, do corpo foron enormemente frutíferas.[38] Aí está, por exemplo, a metáfora do corpo político ou

[36] Pensar en Ibn Arabi e en Maimónides, respectivamente. Sobre o caso de Maimónides, ver o capítulo 2 do libro de David Gillis (2015): *Reading Maimonides' Mishneh Torah*, Liverpool: Liverpool University Press. Para a idea do microcosmos na mística sufí, ver Pierre Lory: «Macrocosm and Microcosm in Sufi Thought», en Christian Lange e Alexander Knysh (eds.), (2023): *Handbook of Sufi Sutfies, vol. 2: Sufi Cosmology*, Leiden/Boston: Brill, páxs. 234-249. Sobre a idea no esoterismo xiíta, ver Mohammad Ali Amir-Moezzi (dir.), (2016): *L'Ésotérisme shi'ite, ses racines et ses prolongements/Shi'i Esotericism: Its Roots and Developments*, Turnhout: Brepols. Sobre os referentes occidentais na Idade Media pódese consultar Ruth Finckh (1999): *Minor Mundus Homo. Studien zur Mikrokosmos-Idee in der mittelalterlichen Literatur*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. Ver tamén o artigo de Rudolf Allers (1944): «MICROCOSMUS: From Anaximandrus to Paracelsus», *Traditio* 2, páxs. 319-407. Rudolf Allers ve unha certa vinculación entre o concepto de microcosmos e o do humanismo en sentido amplo.

[37] Ernst Cassirer (1951): *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*, Buenos Aires: Emecé, páx. 61.

[38] Para un repaso polas principais metáforas corporais principalmente no ámbito do político e o relixioso, ver o capítulo 4 de Jacques Le Goff e Nicolas Truong: *op. cit.*, páxs. 129-144. Como o expresa Bryan S. Turner: «*the human body has been a persistent and prominent source of metaphors for social and political relations throughout human history. Various parts of the body have conveniently represented different social functions. [...] The dominant political concerns and anxieties of society tend to be translated into disrupted, disjointed and disturbed images of the body.*» (Bryan S. Turner: «Introduction. The Turn of the Body», en Bryan S. Turner (ed.), (2012): *Routledge Handbook of Body Studies*, New York: Routledge, páx. 4.)

distintas a la Occidental, como el hinduismo[34] o el zoroastrismo,[35] sin olvidar a los místicos y pensadores árabes y hebreos.[36] Como dice Ernst Cassirer al comentar la idea del hombre-microcosmos en Nicolás de Cusa:

> El *regnum gratiae* y el *regnum naturae* ya no se oponen como extraños e irreconciliables, sino que uno sucede al otro y ambos apuntan al blanco común: Dios. Cúmplese así plenamente la unión no sólo del hombre y Dios, sino también de Dios y toda la creación; la distancia que media entre ambos desaparece, pues el espíritu de la humanidad, la humanitas, como creador y criatura al mismo tiempo, está colocado entre el principio creador y la creación, entre Dios y las criaturas.[37]

La metáfora, o quizá mejor *las* metáforas, del cuerpo han sido enormemente fructíferas.[38] Ahí

[34] Véase Grace E. Cairns (2005): *Man As Microcosm In Tantric Hinduism*, New Dehli: Manohar Publ.

[35] Sobre esta cuestión, puede consultarse el libro de D. Agostini y S. Thrope (2020): *The Bundahišn: The Zoroastrian Book of Creation*. Oxford: Oxford University Press. Véase también Amir Ahmadi (2021): «Divine procreation of the world in Zoroastrian Pahlavi texts», *Bulletin of SOAS*, 84 (3), págs. 443–467.

[36] Piénsese en Ibn Arabi y en Maimónides, respectivamente. Sobre el caso de Maimónides, véase el capítulo 2 del libro de David Gillis (2015): *Reading Maimonides' Mishneh Torah*, Liverpool: Liverpool University Press. Para la idea del microcosmos en la mística sufí, véase Pierre Lory (2023): «Macrocosm and Microcosm in Sufi Thought», en Christian Lange y Alexander Knysh (eds.), (2023): *Handbook of Sufi Sutfies, vol. 2: Sufi Cosmology*, Leiden/Boston: Brill, págs. 234-249. Sobre la idea en el esoterismo chií, véase Mohammad Ali Amir-Moezzi (dir.), (2016): *L'Ésotérisme shi'ite, ses racines et ses prolongements/Shi'i Esotericism: Its Roots and Developments*, Turnhout: Brepols. Sobre los referentes occidentales en la Edad Media se puede consultar Ruth Finckh (1999): *Minor Mundus Homo. Studien zur Mikrokosmos-Idee in der mittelalterlichen Literatur*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. Véase también el artículo de Rudolf Allers (1944): «MICROCOSMUS: From Anaximandrus to Paracelsus», *Traditio* 2, págs. 319-407. Rudolf Allers ve una cierta vinculación entre el concepto de microcosmos y el del humanismo en sentido amplio.

[37] Ernst Cassirer (1951): *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*, Buenos Aires: Emecé, pág. 61.

[38] Para un repaso por las principales metáforas corporales principalmente en el ámbito de lo político y lo religioso, véase el capítulo 4 de Jacques Le Goff y Nicolas Truong: *op. cit.*, pp. 129-144. Como lo expresa Bryan S. Turner: «*the human body has*

corpo do estado, que aparece xa na Antigüidade e que continúa a través da Idade Media ata o *Leviatán* de Hobbes. A imaxe teolóxica, de orixe paulino, do corpo místico de Cristo para describir a comunidade da igrexa cristiá católica, con Cristo-Deus como a súa cabeza divina e o Papa como cabeza terreal (cada crente é, por tanto, parte deste corpo místico na fe e no bautismo), transfírese á estrutura do poder secular na figura do soberano. É o rei como representante de Cristo no estado. A analoxía rei-cabeza do estado está en múltiples tratados medievais e a analoxía é transferida a outros elementos centrais da anatomía, como o corazón ou o sangue.[39] Ernst Kantorowicz falou dun «dobre corpo» do rei para referirse, por unha banda, ao corpo físico mortal e, por outro, ao corpo político inmutable e eterno.[40] A metáfora do corpo como templo ou como casa, onde se compara os membros do corpo coas distintas partes do edificio, é común desde a antigüidade —vímola na carta de Santo Pablo aos corintios— e aparece tamén, como imos ver, no *Ma'aseh Tobiyyah* que o médico xudeu Tobías Cohn publicou en Venecia en 1708.[41]

está, por ejemplo, la metáfora del cuerpo político o cuerpo del estado, que aparece ya en la Antigüedad y que continúa a través de la Edad Media hasta el *Leviatán* de Hobbes. La imagen teológica, de origen paulino, del cuerpo místico de Cristo para describir la comunidad de la iglesia cristiana católica, con Cristo-Dios como su cabeza divina y el Papa como cabeza terrenal (cada creyente es, por tanto, parte de este cuerpo místico en la fe y en el bautismo), se transfiere a la estructura del poder secular en la figura del soberano. Es el rey como representante de Cristo en el estado. La analogía rey-cabeza del estado está en múltiples tratados medievales y la analogía es transferida a otros elementos centrales de la anatomía, como el corazón o la sangre.[39] Ernst Kantorowicz habló de un «doble cuerpo» del rey para referirse, por un lado, al cuerpo físico mortal y, por otro, al cuerpo político inmutable y eterno.[40] La metáfora del cuerpo como templo

[39] O corpo místico de Cristo é a Igrexa na súa totalidade formada polos crentes pasados, presentes e futuros, pero orixinalmente, en época carolingia, a expresión «corpo místico» designaba á eucaristía. Como conta o cardeal Henri de Lubac (2009): *Corpus Mysticum. L'Eucharistie et l'Église au moyen âge*, Paris: Lles Éditions du Cerf(libro orixinalmente publicado en 1944), no século XII prodúcese unha transmutación de significado e «corpo místico» pasa a designar á Igrexa, mentres que a eucaristía pasa a denominarse «corpus verum» ou «corpus Christi». Sobre a idea do corpo místico de Cristo ver o libro de Yung Suk Kim (2008): *Christ's Body In Corinth: The Politics of a Metaphor*, Minneapolis: Fortress Press, que se interroga pola posibilidade dunha interpretación da metáfora nun sentido holístico e intercultural. Ver tamén o capítulo 5 «A realeza politicéntrica: *corpus mysticum*», da obra de Ernst H. Kantorowicz mencionada en n. 35. Ao redor do 1200 falábase dos *dous corpos* de Cristo: o corpo humano material que recibiu da Virxe e o corpo místico formado pola comunidade de la Iglesia.

[40] Ernst H. Kantorowicz (1957): *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton: Princeton University Press (hai traducción española en Akal).

[41] Sobre esta obra ver Étienne Lepicard (2008): «An Alternative to the Cosmic and Mechanic Metaphors for the Human Body? The House Illustration in *Ma'aseh Tuviyah* (1708)», *Me-*

been a persistent and prominent source of metaphors for social and political relations throughout human history. Various parts of the body have conveniently represented different social functions. […] The dominant political concerns and anxieties of society tend to be translated into disrupted, disjointed and disturbed images of the body.» (Bryan S. Turner: «Introduction. The Turn of the Body», en Bryan S. Turner (ed.), (2012): *Routledge Handbook of Body Studies*, New York: Routledge, pág. 4.)

[39] El cuerpo místico de Cristo es la Iglesia en su totalidad formada por los creyentes pasados, presentes y futuros, pero originalmente, en época carolingia, la expresión "cuerpo místico" designaba a la eucaristía. Como cuenta el cardenal Henri de Lubac (en H. de Lubac (2009): *Corpus Mysticum. L'Eucharistie et l'Église au moyen âge*, Paris: Les Éditions du Cerf; originalmente publicado en 1944), en el siglo XII se produce una transmutación de significado y «cuerpo místico» pasa a designar a la Iglesia, mientras que la eucaristía pasa a denominarse «corpus verum» o «corpus Christi». Sobre la idea del cuerpo místico de Cristo véase el libro de Yung Suk Kim (2008): *Christ's Body In Corinth: The Politics of a Metaphor*, Minneapolis: Fortress Press, que se interroga por la posibilidad de una interpretación de la metáfora en un sentido holístico e intercultural. Véase también el capítulo 5 «La realeza politicéntrica: *corpus mysticum*», de la obra de Ernst H. Kantorowicz mencionada en n. 39. En torno al 1200 se hablaba de los *dos cuerpos* de Cristo: el cuerpo humano material que recibió de la Virgen y el cuerpo místico formado por la comunidad de la Iglesia.

[40] Ernst H. Kantorowicz (1957): *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton: Princeton University Press (hay traducción española en Akal bajo el título de *Los dos cuerpos del rey: Un estudio de teología política medieval*).

Todas estas ideas, metáforas e imaxes percorren a iconografía, a arte e o pensamento occidentais, e non só occidentais, a través das épocas que constitúen o obxecto de atención deste libro e catálogo. Algunhas delas aparecerán nos estudos recolleitos neste libro, así como no catálogo de imaxes que constituíron o corpus da exposición sobre o corpo humano celebrada en setembro na Igrexa da Universidade de Santiago de Compostela. Espero que este libro-catálogo sirva como digno colofón desta actividade.

dical History 52, páxs. 93–105. Sobre a función e importancia da metáfora do corpo como templo se pode consultar o artigo de LaReina Hingson (2022): «The Body as the Amorne of God», *Interpreter: A Journal of Latter-day Saint Faith and Scholarship*, 52, páxs. 205–230.

o como casa, donde se compara los miembros del cuerpo con las distintas partes del edificio, es común desde la antigüedad —la hemos visto en la carta de San Pablo a los corintios— y aparece también, como vamos a ver, en el *Ma'aseh Tobiyyah* que el médico judío Tobías Cohn publicó en Venecia en 1708.[41]

Todas estas ideas, metáforas e imágenes recorren la iconografía, el arte y el pensamiento occidentales, y no solo occidentales, a través de las épocas que constituyen el objeto de atención de este libro y catálogo. Algunas de ellas aparecerán en los estudios recogidos en este libro, así como en el catálogo de imágenes que constituyeron el corpus de la exposición sobre el cuerpo humano celebrada en septiembre en la Iglesia de la Universidad de Santiago de Compostela. Espero que este libro-catálogo sirva como digno colofón de esta actividad.

[41] Sobre esta obra véase Étienne Lepicard (2008): «An Alternative to the Cosmic and Mechanic Metaphors for the Human Body? The House Illustration in *Ma'aseh Tuviyah* (1708)», *Medical History* 52 págs. 93–105. Sobre la función e importancia de la metáfora del cuerpo como templo se puede consultar el artículo de LaReina Hingson (2022): «The Body as the Temple of God», *Interpreter: A Journal of Latter-day Saint Faith and Scholarship*, 52, págs. 205–230.

CORPOS E ENSAIOS
CUERPOS Y ENSAYOS

Presentación

Presentación

Irune Valderrábano

Como reflexionar sobre o corpo humano a través da imaxe? Que discurso albergan ou ocultan as figuras corpóreas representadas en obras artísticas, científicas e literarias de diversas culturas? Fálannos dun corpo unívoco e único, masa e carcasa da alma humana, ou nos lembran as variedades, diversidades e multiplicidades dese concepto material e abstracto ao que chamamos «corpo»? A nosa conclusión tras escoitar as rigorosas e magníficas disertacións expostas no seminario «O corpo humano entre a Antigüidade e o Barroco: ciencia, arte e pensamento» celebrado os días 4 ao 6 de setembro de 2024 en Santiago de Compostela, oriéntase de modo inequívoco cara á consideración dos matices e diversidades do corpo ou, para ser máis precisos, dos corpos humanos. Esta complexidade provocou, xa desde o deseño do seminario de investigación e da exposición adxunta, a clara determinación por presentar, na medida das nosas posibilidades, o corpo humano como unha idea múltiple e dispar, necesitada de aproximacións diversas. Así, consideramos imprescindible contemplar os corpos desde o ámbito da filosofía, a historia, a medicina, a arte ou a arqueoloxía, de modo que a imaxe no seu conxunto non fose unha senón varias. Neste empeño, os ensaios aquí presentados pensan os corpos desde ámbitos en aparencia distantes, pero en estreito diálogo.

A dualidade do ser humano, na súa materialidade (corpo) e inmaterialidade (alma) é analizada por Francesc Casadesús Bordoy a partir da cultura filosófica da antiga Grecia. Os espectros da Odisea homérica, almas desexosas de volver á vida mortal, atopan o seu reverso na inmor-

¿Cómo reflexionar sobre el cuerpo humano a través de la imagen? ¿Qué discurso albergan u ocultan las figuras corpóreas representadas en obras artísticas, científicas y literarias de diversas culturas? ¿Nos hablan de un cuerpo unívoco y único, masa y carcasa del alma humana, o nos recuerdan las variedades, diversidades y multiplicidades de ese concepto material y abstracto al que llamamos «cuerpo»? Nuestra conclusión tras disfrutar de las rigurosas y magníficas disertaciones expuestas en el seminario «El cuerpo humano entre la Antigüedad y el Barroco: ciencia, arte y pensamiento» celebrado los días 4 a 6 de septiembre de 2024 en Santiago de Compostela, se orienta de modo inequívoco hacia la consideración de los matices y diversidades del cuerpo o, para ser más precisos, de los cuerpos humanos. Esta complejidad provocó, ya desde el diseño del seminario de investigación y de la exposición adjunta, la clara determinación por presentar, en la medida de nuestras posibilidades, el cuerpo humano como una idea múltiple y dispar, necesitada de aproximaciones diversas. Así, consideramos imprescindible contemplar los cuerpos desde el ámbito de la filosofía, la historia, la medicina, el arte o la arqueología, de modo que la imagen en su conjunto no fuera una sino varias. En este empeño, los ensayos aquí presentados piensan los cuerpos desde ámbitos en apariencia distantes, pero en estrecho diálogo.

La dualidad del ser humano, en su materialidad (cuerpo) e inmaterialidad (alma) es analizada por Francesc Casadesús Bordoy a partir de la cultura filosófica de la antigua Grecia. Los espectros de la *Odisea* homérica, almas deseosas de volver a la vida mortal, encuentran su

talidade pitagórica da alma e as súas transmigracións. A inmortalidade da alma convértea en divina, segundo os órficos, cuxas doutrinas observan ao corpo como tomba da alma, describindo un binomio (corpo-alma) obxecto das meditacións de Sócrates e Platón.

Situada no ámbito corporal, a filosofía da ciencia evidencia a influencia dos discursos científicos na concepción da idea do corpo. O ensaio de Enrique Latorre Ruiz estuda a construción da noción de sexo na tradición médica occidental e mostra o peso das prácticas discursivas e sociais na elaboración das súas categorías. Desde o paradigma do sexo único, que contempla o sexo feminino como a versión incompleta do masculino, ata o modelo de dimorfismo sexual e a súa fronteira esencial entre sexos, a materialidade do corpo pensouse e pénsase desde a política, a epistemoloxía e a ontología.

O corpo entendido como materia e disposición política e social resulta obvio na práctica de castigos e torturas, segundo mostran os escritos de Jacobo Rodríguez Garrido e Abel de Lorenzo Rodríguez. O primeiro ilústranos sobre o uso do corpo na antiga Roma como marcador das relacións de poder a través dos actos punitivos. As leis romanas impedían a aplicación do castigo corporal sobre os cidadáns, subliñando, así, a distancia entre persoas escravizadas e cidadáns. Con todo, a expansión da violencia física en forma de castigos e torturas cara aos novos sectores sociais de status inferior manifesta a degradación do estatuto cívico romano. Na pena de morte, expresión máxima da violencia punitiva, o corpo do condenado evidencia a súa vulnerabilidade mentres que, como observa Abel de Lorenzo nalgúns textos medievais, os espectadores do horror experimentan o deleite na execución. Ante un público numeroso, Hugo Despenser o Mozo, François Ravaillac ou os mártires cristiáns sofren brutais tormentos que esnaquizan e mortifican os seus corpos en imaxes difundidas por toda Europa.

reverso en la inmortalidad pitagórica del alma y sus transmigraciones. La inmortalidad del alma la convierte en divina, según los órficos, cuyas doctrinas observan al cuerpo como tumba del alma, describiendo un binomio (cuerpo-alma) objeto de las meditaciones de Sócrates y Platón.

Situada en el ámbito corporal, la filosofía de la ciencia evidencia la influencia de los discursos científicos en la concepción de la idea del cuerpo. El ensayo de Enrique Latorre Ruiz estudia la construcción de la noción de sexo en la tradición médica occidental y muestra el peso de las prácticas discursivas y sociales en la elaboración de sus categorías. Desde el paradigma del sexo único, que contempla el sexo femenino como la versión incompleta del masculino, hasta el modelo de dimorfismo sexual y su frontera esencial entre sexos, la materialidad del cuerpo se ha pensado y se piensa desde la política, la epistemología y la ontología.

El cuerpo entendido como materia y disposición política y social resulta obvio en la práctica de castigos y torturas, según muestran los escritos de Jacobo Rodríguez Garrido y Abel de Lorenzo Rodríguez. El primero nos ilustra sobre el uso del cuerpo en la antigua Roma como marcador de las relaciones de poder a través de los actos punitivos. Las leyes romanas impedían la aplicación del castigo corporal sobre los ciudadanos, subrayando, así, la distancia entre personas esclavizadas y ciudadanas. Sin embargo, la expansión de la violencia física en forma de castigos y torturas hacia nuevos sectores sociales de estatus inferior manifiesta la degradación del estatuto cívico romano. En la pena de muerte, expresión máxima de la violencia punitiva, el cuerpo del condenado evidencia su vulnerabilidad mientras que, como observa Abel de Lorenzo en algunos textos medievales, los espectadores del horror experimentan el deleite en la ejecución. Ante un público numeroso, Hugo Despenser el Joven, François Ravaillac o los mártires cristianos sufren brutales tormentos que despedazan y mortifican sus cuerpos en imágenes difundidas por toda Europa.

A idea do corpo fragmentado atopa o seu eco na música, concretamente, no motete *polifónico* do século xiv. Pablo Seoane mostra que os corpos, como os motetes, articúlanse desde unha inspiración polifónica. Na música, diferentes voces, textos e idiomas, retan a composición monofónica e achéganse a unha pluralidade afectiva. En ocasións, esta diversidade aproxímase á monstruosidade exhibida polos motetes cuxos textos evocan seres híbridos, múltiples ou divididos. Con todo, o carácter monstruoso destas pezas musicais é intrínseco á súa composición. Do mesmo xeito, os corpos híbridos e partidos do imaxinario medieval expresan a representación do corpo como un obxecto plural, en continua modificación e cambio.

A pluralidade dos corpos vincúlase directamente coas súas formas de exhibición. O diálogo entre a nudez e a vestimenta resulta evidente nas fontes textuais e iconográficas da cultura grega. Como observan M.ª Vanesa Mariño-Calvo e Irune Valderrábano, a beleza corpórea da mocidade grega adoptaba representacións diverxentes en función do xénero. A escultura masculina do *kuros* mostra o seu corpo novo e atlético, espido, tal e como o exhibían nos ximnasios frecuentados por mozos e filósofos. Os corpos femininos, con todo, cóbrense con peplos e *himationes* nas estatuas das korai. A moza non manifesta a súa excelencia a través da nudez senón mostrando os seus vestidos, evidencia da súa habilidade no tear e, por conseguinte, do seu prefiguración como «boa esposa».

Fátima Díez-Platas recupera a reflexión sobre os corpos híbridos e cambiantes a través das *Metamorfoses* de Ovidio. A obra do poeta latino entendida como «o poema dos corpos», en palabras da autora, permítenos explorar a corporeidade animal, vexetal e mineral mediante as transformacións das figuras mitolóxicas grecorromanas. Loureiros, arañas ou cervos conforman as naturezas resultantes dos

La idea del cuerpo fragmentado encuentra su eco en la música, concretamente, en el motete *politextual* del siglo xiv. Pablo Seoane muestra que los cuerpos, como los motetes, se articulan desde una inspiración polifónica. En la música, diferentes voces, textos e incluso idiomas, retan la composición monofónica y se acercan a una pluralidad afectiva. En ocasiones, esta diversidad se aproxima a la monstruosidad exhibida por los motetes cuyos textos evocan seres híbridos, múltiples o divididos. Sin embargo, el carácter monstruoso de estas piezas musicales es intrínseco a su composición. Del mismo modo, los cuerpos híbridos y troceados del imaginario medieval expresan la representación del cuerpo como un objeto plural, en continua modificación y cambio.

La pluralidad de los cuerpos se vincula directamente con sus formas de exhibición. El diálogo entre la desnudez y la vestimenta resulta evidente en las fuentes textuales e iconográficas de la cultura griega. Como observan M.ª Vanesa Mariño-Calvo e Irune Valderrábano, la belleza corpórea de la juventud griega adoptaba representaciones divergentes en función del género. La escultura masculina del *kuros* muestra su cuerpo joven y atlético, desnudo, tal y como lo exhibían en los gimnasios frecuentados por jóvenes y filósofos. Los cuerpos femeninos, sin embargo, se cubren con peplos e *himationes* en las estatuas de las *korai*. La joven no manifiesta su excelencia a través de la desnudez sino mostrando sus vestidos, evidencia de su habilidad en el telar y, por consiguiente, de su prefiguración como «buena esposa».

Fátima Díez-Platas recupera la reflexión sobre los cuerpos híbridos y cambiantes a través de las *Metamorfosis* de Ovidio. La obra del poeta latino entendida como «el poema de los cuerpos», en palabras de la autora, nos permite explorar la corporeidad animal, vegetal y mineral mediante las transformaciones de las figuras mitológicas grecorromanas. Laureles, arañas o ciervos conforman las naturalezas resultantes de

castigos divinos; tránsitos recolleitos por textos e imaxes da Antigüidade, o Medievo ou a Idade Moderna que dialogan entre a metamorfose e a hibridación.

A compartimentación do corpo é de novo observada no ensaio sobre Menenio Agripa de Pedro López Barja. Membros corporais e órganos vitais toman a palabra no relato de Tito Livio nun conato de rebelión contra o preguiceiro ventre. O discurso corpóreo transfórmase en argumentación política grazas á habilidade oratoria de Menenio, quen aplaca a ira dos plebeyos romanos. O apólogo evoca a colaboración necesaria dos estamentos sociais romanos, do mesmo xeito que mans e estómago deben actuar en harmonía en pos do benestar do corpo. A metáfora corporal convértese aquí en metáfora política do equilibrio entre plebeyos e senadores.

O motivo corpóreo e o político únense de novo no concepto e valoración da discapacidade física. Cristina Mourón Figueroa estuda a consideración da deformación corporal na época isabelina a través das representacións teatrais e literarias de Ricardo III de Inglaterra. A historiografía Tudor e os testemuños da época subliñan a descrición do seu corpo contrahecho e amolado, ademais de asignarlle calidades negativas como a malicia ou a cólera. Tachado de usurpador e asasino, Ricardo encarna a metáfora isabelina do 'corpo político', corpo monstruoso incapacitado para o goberno.

O último ensaio do libro dedícase á materialidade do corpo: restos humanos que nos achegan ao noso pasado. Olalla López-Costas condúcenos ás terras galegas do período pre-antibiótico, desde a Antigüidade ata o Barroco, onde observamos a morte prematura de mulleres embarazadas e nenos pequenos. Os xacementos das necrópoles da zona tamén nos falan das enfermidades dos corpos, a súa alimentación e tamén da súa contaminación, produto, como hoxe en día, da acción humana.

los castigos divinos; tránsitos recogidos por textos e imágenes de la Antigüedad, el Medievo o la Edad Moderna que dialogan entre la metamorfosis y la hibridación.

De nuevo la compartimentación del cuerpo es observada en el ensayo sobre Menenio Agripa de Pedro López Barja. Miembros corporales y órganos vitales toman la palabra en el relato de Tito Livio en un conato de rebelión contra el perezoso vientre. El discurso corpóreo se transforma en argumentación política gracias a la habilidad oratoria de Menenio, quien aplaca la ira de los plebeyos romanos. El apólogo evoca la colaboración necesaria de los estamentos sociales romanos, del mismo modo que manos y estómago deben actuar en armonía en pos del bienestar del cuerpo. La metáfora corporal se convierte aquí en metáfora política del equilibrio entre plebeyos y senadores.

El motivo corpóreo y el político se unen de nuevo en el concepto y valoración de la discapacidad física. Cristina Mourón Figueroa estudia la consideración de la deformación corporal en la época isabelina a través de las representaciones teatrales y literarias de Ricardo III de Inglaterra. La historiografía Tudor y los testimonios de la época subrayan la descripción de su cuerpo contrahecho y jorobado, además de asignarle cualidades negativas como la malicia o la cólera. Tildado de usurpador y asesino, Ricardo encarna la metáfora isabelina del 'cuerpo político', cuerpo monstruoso incapacitado para el gobierno.

El último ensayo del libro se dedica a la materialidad del cuerpo: restos humanos que nos acercan a nuestro pasado. Olalla López-Costas nos conduce a las tierras gallegas del periodo pre-antibiótico, desde la Antigüedad hasta el Barroco, donde observamos la muerte prematura de mujeres embarazadas y niños pequeños. Los yacimientos de las necrópolis de la zona también nos hablan de las enfermedades de los cuerpos, su alimentación e, incluso, de su contaminación, producto, como hoy en día, de la acción humana.

A orixe relixiosa e filosófica do rexeitamento ao corpo

El origen religioso y filosófico del rechazo al cuerpo

Francesc Casadesús Bordoy

A concepción dual do ser humano que presupón que está constituído por dous partes, unha material, o corpo, e outra inmaterial, a alma, fortaleceuse a partir do momento en que na antiga Grecia se introduciu a noción de inmortalidade desta última. Con anterioridade a esta radical innovación, corpo e alma formaban unha unidade vital inseparable. De feito, morrer entendíase como a desaparición abrupta da alma do corpo, a cal, tras abandonalo, esvaecía como fume para mergullarse nas lúgubres profundidades do Hades. As almas eran o principio existencial, o hálito vital, que mantiñan a robustez e firmeza dos corpos. Ao abandonalos para penetrar nesa tenebrosa morada, deambulaban nela como espectrais «almas en pena», devecendo pola súa vida anterior cando moraban nos corpos humanos. Homero, no libro undécimo da *Odisea*, realizou unha descrición maxistral dese mundo de ultratumba que condicionou durante séculos a idea que se tivo da alma. Nese relato canónico, para expresar a desolación que sentían as almas por estar afastadas por sempre xamais dos seus corpos e o desexo por retornar á vida terreal, Homero (Odisea, XI, 489-491) puxo en boca da alma de Aquiles unha frase lapidaria: «preferiría vivir como un servo dun home pobre, sen medios de vida, antes que ser o rei dos mortos». Segundo esta concepción arcaica, as almas sen os seus corpos perden o seu sentido de existir lanzadas a un mundo de desesperanza, tal e como o expresou Dante (*Divina Comedia, Inferno*, 3, 9) ao mencionar a inscrición que se atopaba nas portas do Inferno: «*Lasciate ogne speranza, voi ch'entrate*». A única posibilidade de que as exánimes almas

La concepción dual del ser humano que presupone que está constituido por dos partes, una material, el cuerpo, y otra inmaterial, el alma, se fortaleció a partir del momento en que en la antigua Grecia se introdujo la noción de inmortalidad de esta última. Con anterioridad a esta radical innovación, cuerpo y alma formaban una unidad vital inseparable. De hecho, morir se entendía como la desaparición abrupta del alma del cuerpo, la cual, tras abandonarlo, se desvanecía como un humo para sumergirse en las lúgubres profundidades del Hades. Las almas eran el principio existencial, el hálito vital, que mantenían la robustez y firmeza de los cuerpos. Al abandonarlos, para adentrarse en esa tenebrosa morada, deambulaban en ella como espectrales «almas en pena», añorantes de su vida anterior cuando moraban en los cuerpos humanos. Homero, en el libro undécimo de la *Odisea*, realizó una descripción magistral de ese mundo de ultratumba que condicionó durante siglos la idea que se tuvo del alma. En ese relato canónico, para expresar la desolación que sentían las almas por estar apartadas por siempre más de sus cuerpos y la añoranza por retornar a la vida terrenal, Homero (*Odisea*, XI, 489-491) puso en boca del alma de Aquiles una frase lapidaria: «preferiría vivir como un siervo de un hombre pobre, sin medios de vida, antes que ser el rey de los muertos». Según esta concepción arcaica, las almas sin sus cuerpos pierden su sentido de existir arrojadas a un mundo de desesperanza tal como lo expresó Dante (*Divina Comedia*, *Infierno*, 3, 9) al mencionar la inscripción que se encontraba en las puertas del Infierno: «*Lasciate ogne speranza, voi ch'entrate*». La única posibilidad

puidesen recuperar algo da súa anterior vitalidade era que volvesen alimentarse da materia da que formaron parte. Este é o motivo polo que Odiseo, por consello da meiga Circe, para poder penetrar no Hades realizou un cruento sacrificio de animais, ao cheiro de cuxa sangue correron en multitude as almas desde as abismais tebras infernais, desexosas de beber dela e recuperar momentaneamente algo do seu pasado vigor. Perante este sombrío panorama, foi Pitágoras quen introduciu a nova noción de inmortalidade da alma, cos seus correspondentes metempsícosis, chamada a xerar en Occidente un xiro copernicano na súa relación co corpo. Unha idea que o filósofo de Samos debeu de aprender nas súas viaxes cara a Oriente, pero que finalmente, ao regresar a Grecia, presentou como propia. As fontes antigas coinciden de maneira unánime en resaltar as consecuencias que para a alma supuxo ese cambio radical de status. Así, por exemplo, sintetizounas Porfirio (*Vida Pitagórica*, 19):

> O que dixo (sc. Pitágoras) aos seus discípulos ningún home o pode afirmar porque (sc. os pitagóricos) mantiñan un silencio excepcional. Con todo, os seguintes feitos convertéronse en universalmente coñecidos: primeiro, que (sc. Pitágoras) afirmou que a alma é inmortal; segundo, que emigra a outras especies de seres vivos; terceiro, que os acontecementos pasados se repiten nun proceso cíclico e que nada é novo en sentido absoluto e, finalmente, que se debe considerar que todas as cousas que posúen alma son do mesmo parentesco. Cóntase que Pitágoras foi o primeiro en introducir en Grecia estas opinións.

Porfirio destacou que a noción de inmortalidade das almas conlevaba que estas, ao morrer os corpos, transmigraban a outros, nun sucesivo e inacabable proceso cíclico. Destas transmigracións participa o conxunto dos seres de tal maneira que, ao compartir alternativa e

de que las exánimes almas pudieran recuperar algo de su anterior vitalidad era que volvieran a alimentarse de la materia de la que formaron parte. Este es el motivo por el que Odiseo, por consejo de la maga Circe, para poder penetrar en el Hades realizó un cruento sacrificio de animales, al olor de cuya sangre corrieron en tropel las almas desde las abismales tinieblas infernales, deseosas de beber de ella y recuperar momentáneamente algo de su pasado vigor.

Ante este sombrío panorama, fue Pitágoras quien introdujo la novedosa noción de inmortalidad del alma, con sus correspondientes metempsícosis, llamada a generar en Occidente un giro copernicano en su relación con el cuerpo. Una idea que el filósofo de Samos debió de haber aprendido en sus viajes hacia Oriente, pero que finalmente, al regresar a Grecia, presentó como propia. Las fuentes antiguas coinciden de manera unánime en resaltar las consecuencias que para el alma supuso ese cambio radical de estatus. Así, por ejemplo, las sintetizó Porfirio (*Vida Pitagórica*, 19):

> Lo que dijo (sc. Pitágoras) a sus discípulos ningún hombre lo puede afirmar porque (sc. los pitagóricos) mantenían un silencio excepcional. Sin embargo, los siguientes hechos se convirtieron en universalmente conocidos: primero, que (sc. Pitágoras) afirmó que el alma es inmortal; segundo, que emigra a otras especies de seres vivos; tercero, que los acontecimientos pasados se repiten en un proceso cíclico y que nada es nuevo en sentido absoluto y, finalmente, que se ha de considerar que todas las cosas que poseen alma son del mismo parentesco. Se cuenta que Pitágoras fue el primero en introducir en Grecia estas opiniones.

Porfirio destacó que la noción de inmortalidad de las almas conllevaba que estas, al morir los cuerpos, transmigraban a otros, en un sucesivo e inacabable proceso cíclico. De estas transmigraciones participa el conjunto de los seres de tal manera que, al compartir alternativa y suce-

sucesivamente as almas, todos eles conforman unha comunidade anímica entrelazada e emparentada entre si. Este estreito vínculo comporta que todos os seres, humanos ou animais, deben ser considerados membros dunha mesma familia. Por mor desta familiaridade, Pitágoras foi moi esixente ao impoñer entre os seus seguidores a prohibición de exercer violencia sobre calquera ser vivo e prescribir unha dieta basicamente vexetariana aos seus seguidores. Un testemuño atribuído a Xenófanes relata que Pitágoras impediu que se golpease a un can, cun argumento que tiña que causar a perplexidade de quen o escoitaba:

> Unha vez que (sc. Pitágoras) pasaba diante dun cachorro que era maltratado, contan que se compadeceu e dixo esta frase (sc. ao amo): «detente e non o golpees, pois é a alma dun home amigo que recoñecín ao oírlle oubear» (Dióxenes Laercio, VIII, 36).

A relevancia deste testemuño é notable porque, se se ten en conta que o transmisor, Dióxenes Laercio, atribuíu a súa autoría a Xenófanes, trataríase dunha das informacións máis antigas que nos chegaron sobre Pitágoras e, por tanto, confirmaría que a metempsicosis era un ensino que se impartía desde o primeiro pitagorismo (Burkert 1972: 120). A anécdota presupón que a acción protectora do can por parte de Pitágoras estivo motivada pola súa crenza na transmigración dunha alma que fora humana nunha anterior vida e que, na súa nova existencia, reaparecera nun corpo dun animal. Un feito sorprendente que rompía coa concepción tradicional que ata este momento en Grecia se tiña da alma. A declaración de que a alma é inmortal e que ao morrer transmigra a outros seres vivos, polo cal todos eses seres deben ser respectados, acabou infundindo a Pitágoras a aureola de ser un personaxe sobrehumano, case divino. Así mesmo, as fontes antigas deixan ben claro

sivamente las almas, todos ellos conforman una comunidad anímica entrelazada y emparentada entre sí. Este estrecho vínculo comporta que todos los seres, humanos o animales, deben ser considerados miembros de una misma familia. A causa de esta familiaridad, Pitágoras fue muy exigente al imponer entre sus seguidores la prohibición de ejercer violencia sobre cualquier ser vivo y prescribir una dieta básicamente vegetariana a sus seguidores. Un testimonio atribuido a Jenófanes relata que Pitágoras impidió que se golpeara a un perro, con un argumento que tenía que causar la perplejidad de quienes lo escuchaban:

> Una vez que (sc. Pitágoras) pasaba delante de un cachorro que era maltratado, cuentan que se compadeció y dijo esta frase (sc. al amo): "detente y no lo golpees, pues es el alma de un hombre amigo que he reconocido al oírle aullar"» (Diógenes Laercio, VIII, 36).

La relevancia de este testimonio es notable porque, si se tiene en cuenta que el transmisor, Diógenes Laercio, atribuyó su autoría a Jenófanes, se trataría de una de las informaciones más antiguas que nos han llegado sobre Pitágoras y, por tanto, confirmaría que la metempsicosis era una enseñanza que se impartía desde el primer pitagorismo (Burkert 1972: 120). La anécdota presupone que la acción protectora del can por parte de Pitágoras estuvo motivada por su creencia en la transmigración de un alma que había sido humana en una anterior vida y que, en su nueva existencia, había reaparecido en un cuerpo de un animal. Un hecho sorprendente que rompía con la concepción tradicional que hasta este momento en Grecia se tenía del alma.

La declaración de que el alma es inmortal y que al morir transmigra a otros seres vivos, por lo cual todos esos seres deben ser respetados, acabó infundiendo a Pitágoras la aureola de ser un personaje sobrehumano, casi divino. Asimismo. las fuentes antiguas dejan bien claro que

que Pitágoras foi consecuente coa súa doutrina pois, para demostrala, presumía de que podía rememorar as reencarnacións anteriores da súa alma, o que provocou que fose considerado un personaxe excepcional que posuía extraordinarios coñecementos. Así o testemuña outro testemuño atribuído nesta ocasión a Empédocles:

> Había entre aqueles homes un home inmensamente sabio (sc. Pitágoras) que posuíu a máis gran riqueza de entendemento, e foi reitor dunha multitude de obras extremadamente sabias e conseguira unha grandísima riqueza da intelixencia. Pois cada vez que se estendía con todo o seu coñecemento vía facilmente cada un de todos os seres existentes durante dez ou vinte xeracións de homes (Porfirio, *Vida pitagórica*, 30-31).

Todo indica, por tanto, que Pitágoras foi o primeiro en Grecia en postular a noción de inmortalidade da alma. Esta afirmación supuxo un cambio radical respecto á concepción arcaica, representada polas descricións homéricas. A partir deste intre, de maneira lenta, pero progresiva, a alma erixiuse no centro de atención do pensamento filosófico e adquiriu protagonismo en relación co corpo, que quedou relegado a un segundo plano como un simple receptáculo das almas que se reencarnaban nel. Con todo, para que este cambio afianzásese foi decisivo que unha doutrina mistérica como o orfismo complementase a concepción pitagórica con diversas achegas de carácter moral e relixioso (Casadesús 2013: 153-176). En efecto, a doutrina órfica partía dun principio teolóxico incuestionable: se a alma é inmortal (*athanatos*) é necesariamente tamén divina, pois só os deuses posúen o privilexio de gozar da inmortalidade. Sabemos por Homero (*Ilíada*, v, 440-443) que, en efecto, a condición de ser inmortais era a principal característica que distinguía aos deuses dos humanos. Así llo lembrou Apolo ao heroe Diomedes que se enfrontaba con el:

Pitágoras fue consecuente con su doctrina pues, para demostrarla, presumía de que podía rememorar las reencarnaciones anteriores de su alma, lo que provocó que fuera considerado un personaje excepcional que poseía extraordinarios conocimientos. Así lo atestigua otro testimonio atribuido en esta ocasión a Empédocles:

> Había entre aquellos hombres un hombre inmensamente sabio (sc. Pitágoras) que poseyó la más gran riqueza de entendimiento, y fue rector de una multitud de obras extremadamente sabias y había conseguido una grandísima riqueza de la inteligencia. Pues cada vez que se extendía con todo su conocimiento veía fácilmente cada uno de todos los seres existentes durante diez o veinte generaciones de hombres (Porfirio, *Vida pitagórica*, 30-31).

Todo indica, por tanto, que Pitágoras fue el primero en Grecia en postular la noción de inmortalidad del alma. Esta afirmación supuso un cambio radical respecto a la concepción arcaica, representada por las descripciones homéricas. A partir de este momento, de manera lenta, pero progresiva, el alma se erigió en el centro de atención del pensamiento filosófico y adquirió el protagonismo en relación con el cuerpo que quedó relegado a un segundo plano como un simple receptáculo de las almas que se reencarnaban en él.

Sin embargo, para que este cambio se afianzara fue decisivo que una doctrina mistérica como el orfismo complementara la concepción pitagórica con diversas aportaciones de carácter moral y religioso (Casadesús 2013:153-176). En efecto, la doctrina órfica partía de un principio teológico incuestionable: si el alma es inmortal (*athanatos*) es necesariamente también divina, pues solo los dioses poseen el privilegio de gozar de la inmortalidad. Sabemos por Homero (*Ilíada*, v, 440-443) que, en efecto, la condición de ser inmortales era la principal característica que distinguía a los dioses de los humanos. Así se lo recordó Apolo al héroe Diomedes que se

«Reflexiona, Tidida, e reprégate! non pretendas ter designios iguais aos deuses, nunca se parecerán a raza dos deuses inmortais e a dos homes, que andan a niveis de chan». Con estas despectivas palabras, Apolo lembraba desde o seu celeste e inmortal superioridade que o heroe aqueo non era máis que un ser miserable que arrastraba como un verme o seu corpo mortal sobre a terra. As palabras de Apolo non facían máis que lembrar a Diomedes a súa condición de «humano», palabra formada a partir de *humus*, «terra», e en consecuencia forzáballe a recoñecer a súa «humilde» condición en comparación cos deuses inmortais e todopoderosos. De feito, son moitos os relatos en diversas culturas que explican a orixe dos homes a partir da natureza terreal do seu corpo, sexa porque, como ocorre na tradición cristiá, fose creado a partir do barro ou, como relatan os mitos de autoctonía, os propios homes nacesen directamente da terra (*gegeneis*). Así pois, a innovadora postulación da inmortalidade da alma tivo como primeira e máis obvia consecuencia o feito de confrontar ao ser humano con dúas realidades non só distintas, senón radicalmente opostas: dun lado o seu parte mortal e material, o corpo e, doutra, a súa alma inmortal e divina. Para explicar a tensión que provocaba este novo escenario que forzaba a convivisen unidos dous compoñentes opostos e mesmo antagónicos, o orfismo recorreu a un mito etiolóxico: o que explicaba a morte de Dioniso Zagreo a mans dos Titáns, ao que devoraron cando aínda era un infante, medorentos de que o neno deus acabase sucedendo a Zeus no goberno do Olimpo, substitución ao que eles mesmos aspiraban. Como castigo a esta ignominiosa afronta, Zeus fulminou aos Titáns co seu raio. Das súas cinzas carbonizadas orixináronse os homes que, debido á súa procedencia, están compostos dunha dobre natureza, unha malvada e mortal, a titánica, e outra inmortal e boa, a dionisíaca (Macías; Porres 2011: 155-185):

enfrentaba con él: «¡Reflexiona, Tidida, y repliégate! no pretendas tener designios iguales a los dioses, nunca se parecerán la raza de los dioses inmortales y la de los hombres, que andan a ras de suelo». Con estas despectivas palabras, Apolo recordaba desde su celeste e inmortal superioridad que el héroe aqueo no era más que un ser miserable que arrastraba como un gusano su cuerpo mortal sobre la tierra. Las palabras de Apolo no hacían más que recordar a Diomedes su condición de «humano», palabra formada a partir de *humus*, «tierra», y en consecuencia le forzaba a reconocer su «humilde» condición en comparación con los dioses inmortales y todopoderosos. De hecho, son muchos los relatos en diversas culturas que explican el origen de los hombres a partir de la naturaleza terrena de su cuerpo, sea porque, como ocurre en la tradición cristiana, hubiera sido creado a partir del barro o, como relatan los mitos de autoctonía, los propios hombres hubieran nacido directamente de la tierra (*gegeneis*).

Así pues, la innovadora postulación de la inmortalidad del alma tuvo como primera y más obvia consecuencia el hecho de confrontar al ser humano con dos realidades no solo distintas, sino radicalmente opuestas: de un lado su parte mortal y material, el cuerpo y, de otra, su alma inmortal y divina. Para explicar la tensión que provocaba este novedoso escenario que forzaba a convivieran unidos dos componentes opuestos e incluso antagónicos, el orfismo recurrió a un mito etiológico: el que explicaba la muerte de Dioniso Zagreo a manos de los Titanes, al que devoraron cuando aún era un infante, temerosos de que el niño dios acabara sucediendo a Zeus en el gobierno del Olimpo, relevo al que ellos mismos aspiraban. Como castigo a esta ignominiosa afrenta, Zeus fulminó a los Titanes con su rayo. De sus cenizas carbonizadas se originaron los hombres que, debido a su procedencia, están compuestos de una doble naturaleza, una malvada y mortal, la titánica, y otra inmortal y buena, la dionisíaca (Macías; Porres 2011: 155-185):

> (sc. Os Titáns) desmembraron a Dioniso e comeron as súas carnes. Irritado contra eles, Zeus os fulminou e do residuo dos vapores que se elevaron deles constituíu a materia da que viñeron os homes. [...] En efecto, somos unha parte de Dioniso se é verdade que a nosa orixe derívase do sublimado dos Titáns, que comeran as súas carnes (Olimpiodoro, *Comentarios ao Fedón*, I, 3).

A partir deste mito antropoxenético, o orfismo estableceu os seus principios básicos doutrinais. O primeiro é que, como resultado do crime cometido polos seus antepasados, os Titáns, os seres humanos nacen cun «pecado orixinal» que, como castigo, condena ás almas inmortais a vivir atrapadas neste mundo mortal e terreal, coma se fose unha prisión:

> Todos os homes somos do sangue dos Titáns, así que, como aqueles son inimigos dos deuses e loitaron contra eles, tampouco nós somos amigos seus, senón que somos mortificados por eles e nacemos para ser castigados, permanecendo baixo custodia na vida durante tanto tempo como cada un vive, e os que morremos tras ser xa suficientemente castigados vémonos liberados e escapamos. O lugar que chamamos mundo é un cárcere penoso e sufocante preparada polos deuses (Dión Crisóstomo, *Discursos*, 30, 10).

A vida terreal para os homes é, en definitiva, a cadea polo deicidio cometido polos seus devanceiros e que necesariamente deben expiar. Así o suxeriu Aristóteles (*Fr.* 60 Rose):

> Como din os que pronuncian as iniciacións (sc. os órficos), todos estamos xustamente, por natureza, constituídos para un castigo. Pois os máis antigos din que isto é divino, afirmar que a alma paga un castigo e que nós vivimos como castigo de certas grandes faltas.

Entender a vida como a penalización dunhas «grandes faltas», en alusión ao violento asasi-

> (sc. Los Titanes) desmembraron a Dioniso y comieron sus carnes. Irritado contra ellos, Zeus los fulminó y del residuo de los vapores que se elevaron de ellos constituyó la materia de la que vinieron los hombres. […] En efecto, somos una parte de Dioniso si es verdad que nuestro origen se deriva del sublimado de los Titanes, que habían comido sus carnes (Olimpiodoro, *Comentarios al Fedón*, I, 3)

A partir de este mito antropogenético, el orfismo estableció sus principios básicos doctrinales. El primero es que, como resultado del crimen cometido por sus antepasados, los Titanes, los seres humanos nacen con un «pecado original» que, como castigo, condena a las almas inmortales a vivir atrapadas en este mundo mortal y terrenal, como si fuera una prisión:

> Todos los hombres somos de la sangre de los Titanes, así que, como aquellos son enemigos de los dioses y lucharon contra ellos, tampoco nosotros somos amigos suyos, sino que somos mortificados por ellos y nacemos para ser castigados, permaneciendo bajo custodia en la vida durante tanto tiempo como cada uno vive, y los que morimos tras haber sido ya suficientemente castigados nos vemos liberados y escapamos. El lugar que llamamos mundo es una cárcel penosa y sofocante preparada por los dioses (Dión Crisóstomo, *Discursos* 30, 10).

La vida terrenal para los hombres es, en definitiva, una condena por el deicidio cometido por sus ancestros y que necesariamente deben expiar. Así lo sugirió Aristóteles (*Fr.* 60 Rose):

> Como dicen los que pronuncian las iniciaciones (sc. los órficos) todos estamos justamente, por naturaleza, constituidos para un castigo. Pues los más antiguos dicen que esto es divino, afirmar que el alma paga un castigo y que nosotros vivimos como castigo de ciertas grandes faltas.

nato do deus Dioniso, levou aos órficos a entender que a punición consistía en que a alma estivese encerrada no corpo, coma se tratásese dun cadáver sepulto nunha tumba. Un testemuño atribuído ao pitagórico Filolao (44 B 14., Diels/Kranz) así o confirma: «Os antigos teólogos e adiviños testemuñan que, por causa dalgúns castigos, a alma está unida ao corpo, coma se estivese enterrada nese corpo». Unha imaxe claustrofobica que suxería que, en realidade, para a alma a vida terreal significaba en realidade a súa morte. Así o expresou literalmente Sócrates no seu diálogo con Calicles no *Gorgias*, apelando a uns versos de Eurípides:

> Non me estrañaría que Eurípides dixese a verdade nestes versos: quen sabe se vivir é morrer e morrer é vivir?, e que quizá en realidade nós esteamos mortos. En efecto, oín dicir a un sabio que nós agora estamos mortos, que o noso corpo é unha tumba (σῶμά ἐστιν ἡμῖν σῆμα) e que a parte da alma na que se atopan as paixóns é de tal natureza que se deixa seducir e cambia subitamente dun lado a outro (Platón, *Gorgias*, 492e).

Neste texto, Sócrates expuxo a estridente paradoxo de que para a alma o seu paso pola vida terreal agrilloada nun corpo que a subxuga e forza a padecer unha asfixiante clausura, máis que vida é, en realidade, morte. A metáfora de que o corpo é tómbaa da alma, coñecida como *soma-sema*, constituíuse así no símbolo da opresión á que a alma inmortal vese sometida. Así mesmo, debido a esta transformación na función do corpo como un simple contedor, leste comezou a ser considerado como o máis prexudicial e nocivo inimigo da alma. De feito, neste texto, ao mencionar parte da alma na que se atopan as paixóns, Sócrates aludía á tripartición da alma en apetitiva, fogosa e intelectiva, para suxerir que, sobre todo as dúas primeiras están subxugadas ao poder tiránico que o corpo impón sobre elas. No *Crátilo* Sócrates incidiu

Entender la vida como la penalización de unas «grandes faltas», en alusión al violento asesinato del dios Dioniso, llevó a los órficos a entender que la punición consistía en que el alma estuviera encerrada en el cuerpo, como si se tratara de un cadáver sepultado en una tumba. Un testimonio atribuido al pitagórico Filolao (44 B 14., Diels/Kranz) así lo confirma: «Los antiguos teólogos y adivinos atestiguan que, por causa de algunos castigos, el alma está unida al cuerpo, como si estuviese enterrada en ese cuerpo». Una imagen claustrofóbica que sugería que, en realidad, para el alma la vida terrenal significaba en realidad su muerte. Así lo expresó literalmente Sócrates en su diálogo con Calicles en el *Gorgias* apelando a unos versos de Eurípides:

> No me extrañaría que Eurípides dijera la verdad en estos versos: ¿quién sabe si vivir es morir y morir es vivir?, y que quizá en realidad nosotros estemos muertos. En efecto, he oído decir a un sabio que nosotros ahora estamos muertos, que nuestro cuerpo es una tumba (σῶμά ἐστιν ἡμῖν σῆμα) y que la parte del alma en la que se encuentran las pasiones es de tal naturaleza que se deja seducir y cambia súbitamente de un lado a otro (Platón, *Gorgias*, 492e).

En este texto, Sócrates planteó la estridente paradoja de que para el alma su paso por la vida terrenal aherrojada en un cuerpo que la subyuga y fuerza a padecer una asfixiante clausura, más que vida es, en realidad, muerte. La metáfora de que el cuerpo es la tumba del alma, conocida como *soma-sema*, se constituyó así en el símbolo de la opresión a la que el alma inmortal se ve sometida. Asimismo, debido a esta transformación en la función del cuerpo como un simple contenedor, este comenzó a ser considerado como el más perjudicial y nocivo enemigo del alma. De hecho, en este texto, al mencionar la parte del alma en el que se encuentran las pasiones, Sócrates aludía a la tripartición del alma en apetitiva, fogosa e intelectiva, para sugerir que, sobre todo las dos primeras están sojuzgadas por el poder tiránico que el cuerpo impone sobre ellas.

na teoría órfica de que o corpo é unha tumba para a alma nun texto moi ilustrativo que, pola riqueza da terminoloxía utilizada, merece ser comentado cun certo detalle:

> Algúns din que isto (sc. o corpo, *soma*) é a tumba (*sema*) da alma, coma se esta estivese enterrada no momento presente e, debido a que por medio desta a alma indica (*semainei*) as cousas que indica, tamén isto denomínase correctamente «sinal» (*sema*). E paréceme que foron sobre todo os seguidores de Orfeo os que puxeron este nome, porque pagando a alma un castigo polo que debe pagalo, teno como un recinto, mentres se preserva (*soxetai*), a imaxe dun cárcere. E, en efecto, o corpo é a salvación (*soma*) da alma, como este chámase, ata que pagase o que debe, e non é necesario cambiar nin unha letra (Platón, *Crátilo*, 400b-c).

En primeiro lugar, débese destacar que a crenza de que o corpo (*soma*) é a tumba (*sema*) da alma foi atribuída por Sócrates sen ambaxes aos seguidores de Orfeo. En segundo lugar, a pasaxe ofrece diversas explicacións, algunhas con pretensións etimolóxicas, que apuntan á recepción que esta metáfora tivo na filosofía socrático-platónica. Deste xeito, suxírese que o corpo é a tumba (*sema*) da alma porque este «indica» (*semainei*) que dentro de si encerra unha alma. É dicir, suxírese que o significado de sema como «tumba» ten unha orixe metonímico posto que esta palabra en realidade en lingua grega significaba «sinal», é dicir, referíase a calquera marca distintiva que puidese ser utilizada para indicar (*semainei*) a presenza dunha tumba que contiña un cadáver no seu interior. Os versos da *Odisea* nos que a alma de Elpenor, morto ao caer de caluga polas escaleiras ao abandonar a casa de Circe, suplica a Odiseo que enterre o seu corpo, confirman o sentido de sema suxerido por Sócrates:

En el *Crátilo* Sócrates incidió en la teoría órfica de que el cuerpo es una tumba para el alma en un texto muy ilustrativo que, por la riqueza de la terminología utilizada, merece ser comentado con un cierto detalle:

> Algunos dicen que esto (sc. el cuerpo, *soma*) es la tumba (*sema*) del alma, como si esta estuviera enterrada en el momento presente y, puesto que por medio de este el alma indica (*semainei*) las cosas que indica, también esto se denomina correctamente «señal» (*sema*). Y me parece que fueron sobre todo los seguidores de Orfeo los que pusieron este nombre porque pagando el alma un castigo por lo que debe pagarlo, lo tiene como un recinto, mientras se preserva (*soxetai*), a imagen de una cárcel. Y, en efecto, el cuerpo es la salvación (*soma*) del alma, como este se llama, hasta que haya pagado lo que debe, y no es necesario cambiar ni una letra (Platón, *Crátilo*, 400b-c).

En primer lugar, se debe destacar que la creencia de que el cuerpo (*soma*) es la tumba (*sema*) del alma fue atribuida por Sócrates sin ambages a los seguidores de Orfeo. En segundo lugar, el pasaje ofrece diversas explicaciones, algunas con pretensiones etimológicas, que apuntan a la recepción que esta metáfora tuvo en la filosofía socrático-platónica. De este modo, se sugiere que el cuerpo es la tumba (*sema*) del alma porque este «indica» (*semainei*) que dentro de sí encierra un alma. Es decir, se sugiere que el significado de *sema* como «tumba» tiene un origen metonímico puesto que esta palabra en realidad en lengua griega significaba «señal", es decir, se refería a cualquier marca distintiva que pudiera ser utilizada para indicar (*semainei*) la presencia de una tumba que contenía un cadáver en su interior. Los versos de la *Odisea* en los que el alma de Elpenor, muerto al caer desnucado por las escaleras al abandonar la casa de Circe, suplica a Odiseo que entierre su cuerpo, confirman el sentido de *sema* sugerido por Sócrates:

> (sc. alma de Elpenor a Odiseo) Pídoche, soberano, que che acordes de min alí, que non te afastes deixándome sen chorar nin sepultar, non sexa que me converta para ti nunha maldición dos deuses. Así e todo, entérrame coas miñas armas, todas cantas teña, nunha tumba (σῆμα) sobre a ribeira do canoso mar para que informe de min, desgraciado quen virá no futuro. Cúmpreme isto e crava na miña tumba o remo co que eu remaba cando estaba vivo, cando estaba entre os meus compañeiros (Homero, *Odisea*, XI, 71-78).

A alma de Elpenor suplicou a Odiseo que sinalizase a súa tumba co seu remo para que este fóra o signo que mostrase a quen pasase diante ela que alí estaba sepultado o seu corpo. Analogamente, entre os órficos o corpo na súa función de tumba era tamén el mesmo un sinal visible para todos de que albergaba no seu interior unha alma que como castigo debía expiar a súa pena. A causa inicial dese castigo tiña que ser o asasinato de Dioniso cometido polos Titáns. Con todo, tras esta explicación da significación da metáfora, Sócrates suxeriu outra sutil interpretación etimolóxica alternativa á proposta polos órficos. Así considerou que a palabra soma estaría relacionada máis ben co verbo *soxo*, «salvar», dando a entender con iso que a alma se atopa encerrada no corpo coma se tratásese dun cárcere para mantela a salvo e protexela mentres cumpre o seu castigo (Bernabé 1995: 210-214). A pesar de que a maioría de estudosos non atoparon diferenzas entre a analoxía da tumba e a do cárcere (Casadio 1991: 124), o que, en definitiva, farían Sócrates e Platón é modificar a imaxe do corpo-tomba pola do corpo-prisión porque a consideraban máis adecuada como recinto penal no que cumprir o castigo. A consideración do corpo como un cárcere resultaba, en definitiva, máis idónea, porque encaixaba mellor coa nova concepción socrático-platónica resultado da reelaboración das anteriores propostas pitagóricas e órficas.

> (sc. alma de Elpenor a Odiseo) Te pido, soberano, que te acuerdes de mí allí, que no te alejes dejándome sin llorar ni sepultar, no sea que me convierta para ti en una maldición de los dioses. Antes bien, entiérrame con mis armas, todas cuantas tenga, en una tumba (σῆμα) sobre la ribera del canoso mar para que informe de mí, desgraciado quienes vendrán en el futuro. Cúmpleme esto y clava en mi tumba el remo con el que yo remaba cuando estaba vivo, cuando estaba entre mis compañeros (Homero, *Odisea*, XI, 71-78).

El alma de Elpenor suplicó a Odiseo que señalizara su tumba con su remo para que este fuera el signo que mostrara a quien pasara ante ella que allí estaba sepultado su cuerpo. Análogamente, entre los órficos el cuerpo en su función de tumba, era también él mismo una señal visible para todos de que albergaba en su interior un alma que como castigo debía expiar su pena. La causa inicial de ese castigo tenía que ser el asesinato de Dioniso cometido por los Titanes. Sin embargo, tras esta explicación de la significación de la metáfora, Sócrates sugirió otra sutil interpretación etimológica alternativa a la propuesta por los órficos. Así consideró que la palabra *soma* estaría relacionada más bien con el verbo *soxo*, «salvar», dando a entender con ello que el alma se encuentra encerrada en el cuerpo como si se tratara de una cárcel para mantenerla a salvo y protegerla mientras cumple su castigo (Bernabé 1995: 210-214). A pesar de que la mayoría de estudiosos no han encontrado diferencias entre la analogía de la tumba y la de la cárcel (Casadio 1991: 124), lo que, en definitiva, habrían hecho Sócrates y Platón es modificar la imagen del cuerpo-tumba por la del cuerpo-prisión porque la consideraban más adecuada como recinto penitenciario en el que cumplir el castigo. La consideración del cuerpo como una cárcel resultaba, en definitiva, más idónea porque encajaba mejor con la nueva concepción socrático-platónica resultado de la reelaboración de las anteriores propuestas pitagóricas y órficas. Así, en el

Así, no *Fedón*, Sócrates, ao argumentar en contra da posibilidade de cometer suicidio como vía para liberar a alma da súa reclusión corporal, postulou que «os homes estamos nun cárcere e un non debe liberarse nin escaparse dela, [...] os deuses coidan de nós e nós somos unha posesión dos deuses» (Platón, *Fedón*, 62b). Sócrates e Platón, para confeccionar a súa propia concepción da alma inmortal, inspiráronse na radical disensión entre o corpo e a alma que establecera o orfismo. Con todo, a identificación órfica do corpo cunha tumba resultáballes insatisfactoria porque presupoñía que a alma é un cadáver que xace nel, inerte, sen ningunha conexión posible co mundo circundante. Así mesmo, como o propio Sócrates describiu ao final do *Fedón*, e pormenorizou mesmo con maior detalle no mito escatolóxico co que conclúe o *Gorgias*, as almas son xulgadas no Máis Aló por tres Xuíces, Minos, Radamantis e Éaco. En función das súas sentenzas, asociadas ao modo de vida que levasen as almas na súa existencia anterior, estas, como castigo, se reencarnan en diversos tipos de corpos para padecer confinados neles unha nova vida terreal. Por este motivo, canto máis purificadas chegasen as almas ao momento crítico do seu xuízo gozarían dun mellor destino, incluído o da súa liberación definitiva do ciclo das reencarnacións, que as que non se houbesen purificado suficientemente. Por esta razón, desde a perspectiva da filosofía socrático-platónica resultaba moito máis consecuente que as almas penasen as súas culpas nun corpo-prisión que non nun corpo-tomba. En calquera caso, a reelaboración por parte de Sócrates e Platón das teorías órfico-pitagóricas afianzou o rexeitamento ao corpo ao estar fundamentado no contexto máis amplo do seu pensamento filosófico. En realidade, foron Sócrates e Platón, e non o orfismo-pitagorismo, quen divulgou e universalizaron a tensa rivalidade entre a alma e o corpo. Pola súa causa, a superioridade espiritual e intelectiva da alma sobre o corpo alcan-

Fedón, Sócrates, al argumentar en contra de la posibilidad de cometer suicidio como vía para liberar alma de su reclusión corporal, postuló que «los hombres estamos en una cárcel y uno no debe liberarse ni escaparse de ella, […] los dioses cuidan de nosotros y nosotros somos una posesión de los dioses» (Platón, *Fedón*, 62b).

Sócrates y Platón, para confeccionar su propia concepción del alma inmortal, se inspiraron en la radical disensión entre el cuerpo y el alma que había establecido el orfismo. Sin embargo, la identificación órfica del cuerpo con una tumba les resultaba insatisfactoria porque presuponía que el alma es un cadáver que yace en él, inerte, sin ninguna conexión posible con el mundo circundante. Asimismo, como el propio Sócrates describió al final del *Fedón*, y pormenorizó incluso con mayor detalle en el mito escatológico con el que concluye el *Gorgias*, las almas son juzgadas en el Más Allá por tres Jueces, Minos, Radamantis y Éaco. En función de sus sentencias, asociadas al modo de vida que hubieran llevado las almas en su existencia anterior, estas, como castigo, se reencarnan en diversos tipos de cuerpos para padecer confinados en ellos una nueva vida terrenal. Por este motivo, cuanto más purificadas llegasen las almas al momento crítico de su juicio gozarían de un mejor destino, incluido el de su liberación definitiva del ciclo de las reencarnaciones, que las que no se hubieran purificado suficientemente. Por esta razón, desde la perspectiva de la filosofía socrático-platónica resultaba mucho más consecuente que las almas penaran sus culpas en un cuerpo-prisión que no en un cuerpo-tumba.

En cualquier caso, la reelaboración por parte de Sócrates y Platón de las teorías órfico-pitagóricas afianzó el rechazo al cuerpo al estar fundamentado en el contexto más amplio de su pensamiento filosófico. En realidad, fueron Sócrates y Platón, y no el orfismo-pitagorismo, quienes divulgaron y universalizaron la tensa rivalidad entre el alma y el cuerpo. Por su causa la superioridad espiritual e intelectiva del alma sobre el

zou unha grande proxección que foi, á súa vez, determinante para o seu desenvolvemento posterior ao ser asumida polo cristianismo. Respecto diso, a achega da filosofía socrático-platónica foi partir do convencemento de que o corpo somete á alma a todo tipo de afeccións que a limitan e impiden que se realice no seu grao máis pleno como entidade divina que é. De feito, a alma, ao ser inmortal, só pode alcanzar a súa plenitude ao desligarse do corpo tras a morte. Por este motivo, como queda moi claramente exposto por Sócrates no *Fedón*, a morte representa a liberación definitiva das almas que se enfrontan a ela convenientemente purificadas pola filosofía. Con todo, mentres permanece enclaustrada na súa vida terrea todo o que lle sucede alma está mediatizado polo corpo que a somete a todo tipo de padecementos e congoxas. O obxectivo principal da filosofía socrático-platónica é impedir que a alma sexa arruinada polo corpo. A única maneira de contrarrestar o flaxelo corporal é que a alma adquira consciencia da penosa realidade que a circunda mediante a práctica da filosofía:

> Coñecen os amantes do saber que cando a filosofía apodérase da súa alma está sinxelamente encadeada e apresada no corpo e obrigada a examinar a realidade a través deste como a través dunha prisión e non ela por si mesma, senón dando voltas nunha completa ignorancia e observando que o terrible da prisión é por mor do desexo [...]. Coñecen entón os amantes do saber que, ao apoderarse a filosofía da súa alma, anímaa suavemente e tenta liberala, mostrándolle que o exame a través dos ollos está cheo de engano e de engano tamén o dos oídos e o de todos os sentidos... (Platón, *Fedón*, 82e-83a).

O corpo é o causante de que a alma se vexa sumida no erro e a falsidade, porque a súa percepción do mundo exterior prodúcese a través del mediante os sentidos. Así mesmo, a esta

cuerpo alcanzó una gran proyección que fue, a su vez, determinante para su desarrollo posterior al ser asumida por el cristianismo. Al respecto, la aportación de la filosofía socrático-platónica fue partir del convencimiento de que el cuerpo somete al alma a todo tipo de afecciones que la limitan e impiden que se realice en su grado más pleno como entidad divina que es. De hecho, el alma, al ser inmortal, solo puede alcanzar su plenitud al desligarse del cuerpo tras la muerte. Por este motivo, como queda muy claramente expuesto por Sócrates en el *Fedón*, la muerte representa la liberación definitiva de las almas que se enfrentan a ella convenientemente purificadas por la filosofía. Sin embargo, mientras permanece enclaustrada en su vida terrena todo lo que le sucede alma está mediatizado por el cuerpo que la somete a todo tipo de padecimientos y congojas. El objetivo principal de la filosofía socrático-platónica es impedir que el alma sea arruinada por el cuerpo. La única manera de contrarrestar el flagelo corporal es que el alma adquiera consciencia de la penosa realidad que la circunda mediante la práctica de la filosofía:

> Conocen los amantes del saber que cuando la filosofía se apodera de su alma está sencillamente encadenada y apresada en el cuerpo y obligada a examinar la realidad a través de este como a través de una prisión y no ella por sí misma, sino dando vueltas en una completa ignorancia y observando que lo terrible de la prisión es a causa del deseo […]. Conocen entonces los amantes del saber que, al apoderarse la filosofía de su alma, la anima suavemente e intenta liberarla, mostrándole que el examen a través de los ojos está lleno de engaño y de engaño también el de los oídos y el de todos los sentidos…(Platón, *Fedón*, 82e-83a).

El cuerpo es el causante de que el alma se vea sumida en el error y la falsedad, porque su percepción del mundo exterior se produce a través de él mediante los sentidos. Asimismo, a esta imposibilidad de alcanzar el verdadero cono-

imposibilidade de alcanzar o verdadeiro coñecemento por mor das trabas físico-corporais engádese o condicionante de que a alma se ve arrastrada polo corpo para satisfacer os seus insaciables desexos, praceres e paixóns. Platón, como xa se comentou, presentou a Sócrates dividindo a alma en tres partes, a intelectiva, a pasional e a apetitiva e recorreu a diversas imaxes para explicar o obstáculo que representa o corpo para ela. Así, no *Fedro* describiu graficamente a tensión que se produce entre a alma e o corpo mediante o mito do carro alado. Nese relato a razón representada polo auriga pugna por dominar aos cabalos, un dos cales, o que representa os desexos e as paixóns corporais é indócil, tende a alporizarse e a desobedecer as ordes do seu amo. Na República recorreu ao mito da caverna para explicar o submundo de opresiva escuridade e ignorancia no que están mergulladas as almas, á espera de poder liberarse das súas cadeas e conseguir saír ao exterior e contemplar a luz do Sol que simboliza a verdade e o mundo divino ao que ansían por retornar, tras o seu claustrofobico paso polo mundo terreal encarceradas nun corpo. Sócrates e Platón concentraron todos os seus esforzos epistemolóxicos, éticos e políticos para tentar orientar ás almas no seu camiño cara á salvación. Entenderon que para conseguilo a única vía era a filosófica, porque tan só o coñecemento da verdade podería purificar a alma das faltas orixinarias cometidas e das acumuladas nas súas anteriores vidas (Casadesús 2016: 191). Neste contexto, a polémica proposta do filósofo como gobernante da *polis* xustifícase como a única solución posible para que as almas dos cidadáns puidesen ser educadas na vía filosófica correcta que as guiase cara á súa liberación definitiva. Baixo a decisiva influencia destas ideas, arraigou na mentalidade occidental a crenza de que o corpo é a fonte de todos os males que padece a alma. As almas de feito veñen ser anxos caídos que estrañan recupe-

cimiento a causa de las trabas físico-corporales se añade el condicionante de que el alma se ve arrastrada por el cuerpo a satisfacer sus insaciables deseos, placeres y pasiones. Platón, como ya se ha comentado, presentó a Sócrates dividiendo el alma en tres partes, la intelectiva, la pasional y la apetitiva y recurrió a diversas imágenes para explicar el obstáculo que representa el cuerpo para ella. Así, en el *Fedro* describió gráficamente la tensión que se produce entre el alma y el cuerpo mediante el mito del carro alado. En ese relato la razón representada por el auriga pugna por dominar a los caballos, uno de los cuales, el que representa los deseos y las pasiones corporales es indócil, tiende a encabritarse y a desobedecer las órdenes de su amo. En la *República* recurrió al mito de la caverna para explicar el submundo de opresiva oscuridad e ignorancia en el que están sumergidas las almas, a la espera de poder liberarse de sus cadenas y conseguir salir al exterior y contemplar la luz del Sol que simboliza la verdad y el mundo divino al que ansían por retornar, tras su claustrofóbico paso por el mundo terrenal encarceladas en un cuerpo.

Sócrates y Platón concentraron todos sus esfuerzos epistemológicos, éticos y políticos para intentar orientar a las almas en su camino hacia la salvación. Entendieron que para conseguirlo la única vía era la filosófica, porque tan solo el conocimiento de la verdad podría purificar el alma de las faltas originarias cometidas y de las acumuladas en sus anteriores vidas (Casadesús 2016: 191). En este contexto, la polémica propuesta del filósofo como gobernante de la polis se justifica como la única solución posible para que las almas de los ciudadanos pudieran ser educadas en la vía filosófica correcta que las guiase hacia su liberación definitiva.

Bajo la decisiva influencia de estas ideas, arraigó en la mentalidad occidental la creencia de que el cuerpo es la fuente de todos los males que padece el alma. Las almas de hecho vienen a ser ángeles caídos que añoran recuperar su plena

rar a súa plena condición divina liberándose definitivamente do ciclo das reencarnacións e da súa opresivo e transitorio paso polos corpos que as someten a todo tipo de afeccións. O mundo terreal é para elas un *lacrimarum vallis* transitorio do que necesariamente teñen que evadirse. Con todo, a vía socrático-platónica para alcanzar a súa salvación eterna estaba ao alcance de moi poucos privilexiados: os que dedicados á filosofía consagraban a súa vida a purificarse dos padecementos aos que a sometía o corpo. Esta entrega esixía que as almas se refuxiasen no seu parte racional, desprezando a tiranía á que as sometía o corpo en forma de pracenteiros desexos ou excitadoras paixóns. Esta imposición do intelecto sobre as fermosas apetencias do corpo condicionou a visión hostil coa que, en xeral, leste foi considerado ao longo da historia de Occidente, tanto desde unha perspectiva filosófica e moral como relixiosa. Unha aversión ao corpo que se orixinou a partir da postulación da inmortalidade e divindade da alma nos círculos pitagóricos e órficos, consolidouse pola determinante transposición realizada pola filosofía socrático-platónica, e culminouse ao ser acollida pola maioría de filósofos neoplatónicos coa súa correspondente proxección no cristianismo.

condición divina liberándose definitivamente del ciclo de las reencarnaciones y de su opresivo y transitorio paso por los cuerpos que las someten a todo tipo de afecciones. El mundo terrenal es para ellas un *lacrimarum vallis* transitorio del que necesariamente tienen que evadirse. Sin embargo, la vía socrático-platónica para alcanzar su salvación eterna estaba al alcance de muy pocos privilegiados: los que dedicados a la filosofía consagraban su vida a purificarse de los padecimientos a los que la sometía el cuerpo. Esta entrega exigía que las almas se refugiaran en su parte racional, despreciando la tiranía a la que las sometía el cuerpo en forma de placenteros deseos o excitadoras pasiones. Esta imposición del intelecto sobre las veleidosas apetencias del cuerpo ha condicionado la visión hostil con la que, en general, este ha sido considerado a lo largo de la historia de Occidente, tanto desde una perspectiva filosófica y moral como religiosa. Una aversión al cuerpo que se originó a partir de la postulación de la inmortalidad y divinidad del alma en los círculos pitagóricos y órficos, se consolidó por la determinante transposición realizada por la filosofía socrático-platónica, y se culminó al ser acogida por la mayoría de filósofos neoplatónicos con su correspondiente proyección en el cristianismo.

Bibliografía

Bernabé, A. (1995): «Una etimología platónica σῶμα-σῆμα», *Philologus*, 139, págs. 204-237.

Burkert, W. (1972): *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, Cambridge, Massachusetts: Ed. Harvard University Press.

Casadesús, F. (2013): «On the Origin of the Orphic-Pythagorean Notion of the Immortality of the Soul» en Cornelli, G.; Mckirahan; Macris, C. (eds.): *On Pythagorism*, Berlín/Boston: Ed. De Gruyter, págs. 153-176

Casadesús, F. (2016): «Liberar el alma del cuerpo-prisión: La función de la verdadera filosofía», *Archai,* 17, págs. 173-197.

Casadio, G. (1991): «La metempsicosi tra Orfeo e Pitagora», en Borgeaud, Ph. (ed.): *Orphisme et Orphée, en l'honneur de Jean Rudhardt*, Ginebra: Ed. Droz, págs. 119-155.

Macías, S.; Porres, S. (2011) «El origen del hombre en el mito central del orfismo» en Bernabé, A., Pérez de Tudela, J. (eds.): *Mitos sobre el origen del hombre*, Madrid: Ediciones Círculo de Bellas Artes, págs. 155-185.

A ciencia dos corpos: do templo ao laboratorio na construción do sexo

La ciencia de los cuerpos: del templo al laboratorio en la construcción del sexo

Enrique Latorre Ruiz

O estrano é que o corpo non é máis que eses modelos nos que o pecharon os diferentes sistemas, e á vez todo o contrario: a súa alternativa radical, a diferenza irredutible que os nega.

Jean Baudrillard (1980: 134)

Lo extraño es que el cuerpo no es más que esos modelos en los que lo han encerrado los diferentes sistemas, y a la vez todo lo contrario: su alternativa radical, la diferencia irreductible que los niega.

Jean Baudrillard (1980: 134)

Na historia da ciencia, poucas entidades foron tan escrutadas, descompostas e clasificadas como o corpo humano. Pero o que en moitos casos se presenta hoxe como un dato evidente en forma de atributo ou propiedade, a saber, a diferenza entre corpos masculinos e femininos, o dimorfismo sexual, é en realidade, o resultado dunha complexa operación histórica na que os saberes médicos e científicos non só describen o corpo, senón que o producen nas súas formas máis íntimas. Este capítulo examina como se construíu a idea de sexo na tradición médica occidental e como esa construción foi transformando a nosa forma de entender que é un corpo, que pode un corpo e que se espera del. O que aquí se propón non é unha historia da anatomía, senón unha xenealoxía crítica dos modos en que a ciencia deu forma, lugar e sentido aos corpos sexuados.

Movéndose entre o asombro ante os misterios do corpo e a ambición de coñecelo a través das máis variadas prácticas científicas como a disección ou o afán clasificador da taxonomía decimonónica, despregase unha longa tradición

En la historia de la ciencia, pocas entidades han sido tan escrutadas, descompuestas y clasificadas como el cuerpo humano. Pero lo que en muchos casos se presenta hoy como un dato evidente en la forma de un atributo o una propiedad, a saber, la diferencia entre cuerpos masculinos y femeninos, el dimorfismo sexual, es en realidad, el resultado de una compleja operación histórica en la que los saberes médicos y científicos no solo describen el cuerpo, sino que lo producen en sus formas más íntimas. Este capítulo examina cómo se ha construido la idea de sexo en la tradición médica occidental y cómo esa construcción ha ido transformando nuestra forma de entender qué es un cuerpo, qué puede un cuerpo y qué se espera de él. Lo que aquí se plantea no es una historia de la anatomía, sino una genealogía crítica de los modos en que la ciencia ha dado forma, lugar y sentido a los cuerpos sexuados.

Moviéndose entre el asombro ante los misterios del cuerpo y la ambición de conocerlo a través de las más variadas prácticas científi-

na que a medicina interveu decisivamente na produción do corpo sexuado. Desde o corpo entendido como *microcosmos*, rexido por un principio de harmonía universal, até o corpo diseccionado como obxecto técnico mediado pola pericia do bisturí, o traxecto da ollada médica non foi meramente descritivo, senón performativo (Laín Entralgo 1951, 1978, 1987). Por tanto, en clave filosófica, non se trata aquí de catalogar teorías sobre o sexo, senón de interrogar as condicións históricas que fixeron do corpo un obxecto de saber e de poder, un lugar de inscrición normativa baixo o amparo da razón médica.

Neste sentido, fronte ás pretensións de neutralidade do discurso científico, sostemos que categorías como sexo, natureza feminina, dimorfismo, inversión sexual ou estados intersexuais non emerxen como reflexos fieis da carne, senón como efectos sedimentados dunha rede de prácticas discursivas, materiais e sociais. En particular, explórase a transición do paradigma do sexo único onde o corpo feminino é concibido como unha versión invertida, incompleta e fría do masculino ao modelo do dimorfismo sexual, que impón unha fronteira ontolóxica taxante entre dous sexos definidos por unha diferenza esencial (Laqueur 1990). Este matiz, lonxe de ser meramente técnico, resulta clave para comprender algunhas das disputas contemporáneas en torno á materialidade do corpo. E é que esta transición non supuxo un simple progreso no coñecemento anatómico, senón un viraxe profundo que reorganizou as relacións entre ciencia, xénero e autoridade epistémica.

Este cambio de paradigma fíxose visible non só no plano teórico, senón tamén na organización material do saber. A apertura do corpo primeiro como rito sacro, logo como espectáculo anatómico e finalmente como obxecto de disección clínica, marca momentos clave nesta metamorfose. Como mostra a popularidade dos cas como la disección o el afán clasificador de la taxonomía decimonónica, se despliega una larga tradición en la que la medicina ha intervenido decisivamente en la producción del cuerpo sexuado. Desde el cuerpo entendido como *microcosmos*, regido por un principio de armonía universal, hasta el cuerpo diseccionado como objeto técnico mediado por la pericia del bisturí, el trayecto de la mirada médica no ha sido meramente descriptivo, sino performativo (Laín Entralgo 1978, 1987, 1951). Por tanto, en clave filosófica, no se trata aquí de catalogar teorías sobre el sexo, sino de interrogar las condiciones históricas que han hecho del cuerpo un objeto de saber y de poder, un lugar de inscripción normativa bajo el amparo de la razón médica.

En este sentido, frente a las pretensiones de neutralidad del discurso científico, sostenemos que las categorías como sexo, naturaleza femenina, dimorfismo, inversión sexual o estados intersexuales no emergen como reflejos fieles de la carne, sino como efectos sedimentados de una red de prácticas discursivas, materiales y sociales. En particular, se explora la transición del paradigma del sexo único donde el cuerpo femenino es concebido como una versión invertida, incompleta y fría del masculino al modelo del dimorfismo sexual, que impone una frontera ontológica tajante entre dos sexos definidos por una diferencia esencial (Laqueur 1990). Este matiz, lejos de ser meramente técnico, resulta clave para comprender algunas de las disputas contemporáneas en torno a la materialidad del cuerpo. Y es que esta transición no supuso un simple progreso en el conocimiento anatómico, sino un viraje profundo que reorganizó las relaciones entre ciencia, género y autoridad epistémica.

Este cambio de paradigma se hizo visible no solo en el plano teórico, sino también en la organización material del saber. La apertura del cuerpo primero como rito sacro, luego como espectáculo anatómico y finalmente como objeto de disección clínica, marca momentos clave en

teatros anatómicos renacentistas, o corpo convértese nun dispositivo visual, unha escena de verdade onde a carne aberta é presentada como evidencia científica (Nogales Espert 2004). Non se trataba só de aprender medicina, senón de presenciar unha cerimonia de autoridade epistémica. Exemplo diso é o teatro anatómico de Padua, fundado en 1594, onde os cadáveres eran dispostos como nun altar mentres os espectadores, ás veces médicos, nobres ou estudantes, asistían á produción pública da verdade anatómica (Méndez 1998: 24).

Cada xiro na epistemoloxía médica non só transforma o modo en que se pensa a materia corporal, senón que institúe tamén novas formas de control, de lexitimación e de produción normativa. A taxonomización do corpo en órganos, funcións e sistemas xerarquicamente organizados inaugura unha política da anatomía que excede os seus propios límites disciplinares (Laín Entralgo 1987: 62). Nese proceso, os corpos dispoñibles para o saber non eran outros máis que criminais axustizados, pobres e condenados polo orden xurídico, revelando que o acceso epistémico ao corpo anatómico está atravesado por xerarquías sociais. A ciencia moderna nace, en parte, sobre o cadáver do subalterno.

A través desta xenealoxía, o presente capítulo aliñase cunha crítica posthumanista e performativa do discurso biomédico que interroga a suposta transparencia do coñecemento científico sobre o corpo. Tal como sinalou Le Breton, o corpo moderno é xa unha entidade descentralizada, reducida a un accesorio da persoa e desprazada ao rexistro do posuír (Le Breton 1990: 69). Esta afirmación non nos exime da dimensión material, senón que nos esixe pensala doutra maneira. Dito con outras palabras, non hai corpo sen discurso, pero tampouco discurso sen carne. A materialidade non é aquí negada, senón repensada como o efecto dun proceso histórico de inscrición e de sedimentación ontolóxica de determinadas prácticas.

esta metamorfosis. Como muestra la popularidad de los teatros anatómicos renacentistas, el cuerpo se convierte en un dispositivo visual, una escena de verdad donde la carne abierta es presentada como evidencia científica (Nogales Espert 2004). No se trataba solo de aprender medicina, sino de presenciar una ceremonia de autoridad epistémica. Ejemplo de ello es el teatro anatómico de Padua, fundado en 1594, donde los cadáveres eran dispuestos como en un altar mientras los espectadores, a veces médicos, nobles o estudiantes, asistían a la producción pública de la verdad anatómica (Méndez 1998: 24).

Cada giro en la epistemología médica no solo transforma el modo en que se piensa la materia corporal, sino que instituye también nuevas formas de control, de legitimación y de producción normativa. La taxonomización del cuerpo en órganos, funciones y sistemas jerárquicamente organizados inaugura una política de la anatomía que excede sus propios límites disciplinarios (Laín Entralgo 1987: 62). En ese proceso, los cuerpos disponibles para el saber no eran otros más que criminales ajusticiados, pobres y condenados por el orden jurídico, revelando que el acceso epistémico al cuerpo anatómico está atravesado por jerarquías sociales. La ciencia moderna nace, en parte, sobre el cadáver del subalterno.

A través de esta genealogía, el presente capítulo se alinea con una crítica posthumanista y performativa del discurso biomédico que interroga la supuesta transparencia del conocimiento científico sobre el cuerpo. Tal como ha señalado Le Breton, el cuerpo moderno es ya una entidad descentrada, reducida a un accesorio de la persona y deslizada al registro del poseer (Le Breton 1990: 69). Esta afirmación no nos exime de la dimensión material, sino que nos exige pensarla de otra manera. Dicho en otras palabras, no hay cuerpo sin discurso, pero tampoco discurso sin carne. La materialidad no es aquí negada, sino repensada como el efecto de un proceso histórico de inscripción y de sedimentación onto-

Nesa operación decídese que corpos importan, como deben ser tratados e que formas de vida fican lexitimadas, diagnosticadas ou expulsadas do orden do intelixible.

Antes de que o corpo se convertese en obxecto de disección científica foi signo, símbolo e sacramento. A carne tiña espesor ontolóxico non pola súa función fisiolóxica, senón pola súa inscrición nun orde cósmico, teolóxico ou máxico. O corpo era un lugar de tránsito entre o humano e o divino, unha instancia atravesada por correspondencias, analogías e principios de harmonía. Así operaba a anatomía zoomórfica galénica. Non era aínda materia biolóxica, senón materia sagrada (Laín Entralgo 1978). Así, non sorprende que as primeiras resistencias á disección como práctica que violaba a integridade do corpo morto procedesen menos do medo que do respecto. Abrir un corpo era perturbar un equilibrio que non pertencía só ao individuo, senón a todo o cosmos.

Agora ben, a apertura da carne non foi, por tanto, un xesto técnico, senón unha ruptura teolóxica. Só no contexto dunha transformación profunda do réxime de verdade sobre o corpo foi posible establecer as condicións que fixeron imaxinable, e logo practicable, a súa disección. A autorización das autopsias xudiciais e a aparición dos teatros anatómicos na Europa moderna non implican unicamente un avance do coñecemento médico, senón unha modificación radical na concepción do corpo como cousa visible, demostrable, susceptible de ser lida e exposta. Trátase así dun cambio no réxime de visibilidade epistémico do corpo, que deixa de ser opaco á ollada para converterse en superficie de inscrición, convértese nunha evidencia ou índice que debe ser lido e ás veces, castigado (Nogales Espert 2004).

Pero esta transformación non afecta a todos os corpos por igual. Non toda carne é igual fronte ao escalpelo. A selección dos corpos dispoñibles para a disección inclínase cara a crilógica de determinadas prácticas. En esa operación se decide qué cuerpos importan, cómo deben ser tratados y qué formas de vida quedan legitimadas, diagnosticadas o expulsadas del orden de lo inteligible.

Antes de que el cuerpo se convirtiera en objeto de disección científica fue signo, símbolo y sacramento. La carne tenía espesor ontológico no por su función fisiológica, sino por su inscripción en un orden cósmico, teológico o mágico. El cuerpo era un lugar de tránsito entre lo humano y lo divino, una instancia atravesada por correspondencias, analogías y principios de armonía. Así operaba la anatomía zoomórfica galénica. No era aún materia biológica, sino materia sagrada (Laín Entralgo 1978). Así, no sorprende que las primeras resistencias a la disección como práctica que violaba la integridad del cuerpo muerto procedieran menos del miedo que del respeto. Abrir un cuerpo era perturbar un equilibrio que no pertenecía solo al individuo, sino a todo el cosmos.

Ahora bien, la apertura de la carne no fue, por tanto, un gesto técnico, sino una ruptura teológica. Solo en el contexto de una transformación profunda del régimen de verdad sobre el cuerpo fue posible establecer las condiciones que hicieron imaginable, y luego practicable, su disección. La autorización de las autopsias judiciales y la aparición de los teatros anatómicos en la Europa moderna no implican únicamente un avance del conocimiento médico, sino una modificación radical en la concepción del cuerpo como cosa visible, demostrable, susceptible de ser leída y expuesta. Se trata así de un cambio en el régimen de visibilidad epistémico del cuerpo, que deja de ser opaco a la mirada para convertirse en superficie de inscripción, se convierte en una evidencia o índice que debe ser leída y a veces, castigada (Nogales Espert 2004).

Pero esta transformación no afecta a todos los cuerpos por igual. No toda carne es igual frente al escalpelo. La selección de los cuerpos disponibles para la disección se inclina hacia

minais axustizados, pobres ou disidentes, proba de que o acceso epistémico ao corpo anatómico está mediado por xerarquías sociais. A anatomía non é só ciencia, é tamén dispositivo. Como indica Lourdes Méndez, a teatralidade anatómica non pode desligarse dunha certa posta en escena do poder sobre a carne, onde o saber se afirma como dominio sobre corpos xa vencidos (Méndez 1998: 21). Abonda lembrar que moitos dos cadáveres disecados nas universidades procedían de axustizados, cuxos corpos eran entregados como material ás facultades de medicina. A ciencia moderna nace, en parte, sobre o cadáver do subalterno e, nese sentido, a epistemoloxía médica non pode separarse dunha economía política dos corpos dispoñibles.

Así, esta transformación epistémica redefine a materialidade mesma do corpo. A carne xa non é símbolo dun orde cósmico, senón sistema, estrutura e función. O corpo descompónse en órganos, ordénase en planos anatómicos, proxéctase en láminas. Cada parte convértese en significante dentro dunha gramática médica que substitúe o misterio pola mecánica. Como sinalou Laín Entralgo, o paso dunha concepción sintética a unha analítica do corpo implica unha escisión ontolóxica. É dicir, o corpo deixa de ser totalidade vital para converterse en obxecto de coñecemento técnico (Laín Entralgo 1970: 103). O que se gaña en precisión, pérdese en cosmoloxía.

Non obstante, este xiro non é meramente cognitivo. Ao reorganizar a ollada sobre a carne, a nova medicina anatómica inaugura unha nova normatividade. O corpo san é aquel que se axusta aos esquemas aprendidos na aula de disección mentres que o corpo enfermo ocupa o lugar do que se desvía do modelo. En efecto, a anatomía non describe o normal, institúeo. Nese sentido, non se trata dunha ciencia do corpo, senón dunha ciencia que crea corpo. O réxime visual médico, articulado en torno ao corte, a mostra e o esquema, non revela unha

criminales ajusticiados, pobres o disidentes, prueba de que el acceso epistémico al cuerpo anatómico está mediado por jerarquías sociales. La anatomía no es solo ciencia, es también dispositivo. Como indica Lourdes Méndez, la teatralidad anatómica no puede desligarse de una cierta puesta en escena del poder sobre la carne, donde el saber se afirma como dominio sobre cuerpos ya vencidos (Méndez 1998: 21). Baste recordar que muchos de los cadáveres disecados en las universidades procedían de ajusticiados, cuyos cuerpos eran entregados como material a las facultades de medicina. La ciencia moderna nace, en parte, sobre el cadáver del subalterno y, en ese sentido, la epistemología médica no puede separarse de una economía política de los cuerpos disponibles.

Así, esta transformación epistémica redefine la materialidad misma del cuerpo. La carne ya no es símbolo de un orden cósmico, sino sistema, estructura y función. El cuerpo se descompone en órganos, se ordena en planos anatómicos, se proyecta en láminas. Cada parte se convierte en significante dentro de una gramática médica que sustituye el misterio por la mecánica. Como ha señalado Laín Entralgo, el paso de una concepción sintética a una analítica del cuerpo implica una escisión ontológica. Es decir, el cuerpo deja de ser totalidad vital para convertirse en objeto de conocimiento técnico (Laín Entralgo 1970: 103). Lo que se gana en precisión, se pierde en cosmología.

No obstante, este giro no es meramente cognitivo. Al reorganizar la mirada sobre la carne, la nueva medicina anatómica inaugura una nueva normatividad. El cuerpo sano es aquel que se ajusta a los esquemas aprendidos en el aula de disección mientras que el cuerpo enfermo ocupa el lugar del que se desvía del modelo. En efecto, la anatomía no describe lo normal, lo instituye. En ese sentido, no se trata de una ciencia del cuerpo, sino de una ciencia que crea cuerpo. El régimen visual médico, articulado en torno al corte, la muestra y el esquema, no revela

verdade preexistente, senón que performa un modo particular de existencia corporal.

Neste sentido a medicina non se limita a nomear corpos: fabrícaos. A categoría de sexo, lonxe de ser unha simple constatación biolóxica, emerxe como unha ferramenta epistémica que organiza o mundo social baixo o principio dunha diferenza naturalizada (Dauder e Pérez Sedeño 2017). Nese proceso, a ciencia desempeñou un papel clave, instituíndo o corpo sexuado como unha evidencia anatómica que precede a toda construción cultural. Porén, esa suposta evidencia non é orixinaria, é o resultado dunha longa operación discursiva que transforma variacións materiais en diferenzas ontolóxicas, e estas, á súa vez, en desigualdades sociais.

Un dos episodios máis significativos nesta historia é o paso do paradigma do sexo único ao modelo do dimorfismo sexual. No primeiro, o corpo feminino interprétase como unha derivación degradada do masculino, estruturalmente idéntico pero invertido, máis frío, máis húmido, máis imperfecto (Laqueur 1990). Esta concepción, lonxe de equiparar os corpos, inscríbeos nunha xerarquía ontolóxica fundada nun principio de semellanza asimétrica. A muller non era un outro, senón un menos. Non obstante, este modelo con todo o seu aparato simbólico aínda deixaba espazo para a ambigüidade e a conversión.

O modelo dimórfico sexual, pola contra, clausura esa ambivalencia. A diferenza deixa de ser un gradiente para converterse nunha fronteira. A oposición masculino — feminino instítúese como estrutura elemental do orde corporal. A partir do século XVIII, co desenvolvemento da anatomía comparada, a xinecoloxía e a medicina legal, o corpo feminino convértese en obxecto específico de coñecemento e, ao mesmo tempo, en lugar de intensificación do control. Esta especialización do saber leva consigo unha especialización da norma, i.e. os corpos clasifícanse, xerarquízanse e axústanse

una verdad preexistente, sino que performa un modo particular de existencia corporal.

En este sentido la medicina no se limita a nombrar cuerpos: los fabrica. La categoría de sexo lejos de ser una simple constatación biológica emerge como una herramienta epistémica que organiza el mundo social bajo el principio de una diferencia naturalizada (Dauder y Pérez Sedeño 2017). En ese proceso, la ciencia ha desempeñado un papel clave, instituyendo el cuerpo sexuado como una evidencia anatómica que precede a toda construcción cultural. Sin embargo, esa supuesta evidencia no es originaria, es el resultado de una larga operación discursiva que transforma variaciones materiales en diferencias ontológicas, y estas, a su vez, en desigualdades sociales.

Uno de los episodios más significativos en esta historia es el paso del paradigma del sexo único al modelo del dimorfismo sexual. En el primero, el cuerpo femenino es interpretado como una derivación degradada del masculino, estructuralmente idéntico pero invertido, más frío, más húmedo, más imperfecto (Laqueur 1990). Esta concepción, lejos de equiparar a los cuerpos, los inscribe en una jerarquía ontológica fundada en un principio de semejanza asimétrica. La mujer no era un otro, sino un menos. No obstante, este modelo con todo su aparato simbólico aún dejaba espacio para la ambigüedad y la conversión.

El modelo dimórfico sexual, por el contrario, clausura esa ambivalencia. La diferencia deja de ser un gradiente para convertirse en una frontera. La oposición masculino — femenino se instituye como estructura elemental del orden corporal. A partir del siglo XVIII, con el desarrollo de la anatomía comparada, la ginecología y la medicina legal, el cuerpo femenino se convierte en objeto específico de conocimiento y, al mismo tiempo, en lugar de intensificación del control. Esta especialización del saber conlleva una especialización de la norma, i.e. los cuerpos se clasifican, se jerarquizan y se ajustan a esquemas

a esquemas morfolóxicos que reforzan a diferenza como destino (Laqueur 1990).

Neste contexto, a intersexualidade deixa de ser unha anomalía filosófica para converterse nunha urxencia clínica. O hermafrodita, figura tradicionalmente tolerada como rareza, é agora concibido como un erro que debe corrixirse. A medicina non se limita a describir a variación, suprímea en nome da verdade. Como se observa nos tratados de anatomía e xinecoloxía da época, o sexo non é tanto unha observación como unha decisión: asígnase, impónse, fíxase. A categoría diagnóstica substitúe á ambigüidade corporal, e a cirurxía convértese en técnica de verdade (Vázquez García e Moreno Mengíbar 1997). O caso de Herculine Barbin, rexistrado polo aparato médico-xurídico francés do século XIX, ilustra con precisión esta lóxica. Tras un diagnóstico de pseudohermafroditismo, o seu corpo foi sometido non só a observación, senón a unha reasignación legal e médica que clausura a súa ambigüidade vital en nome dunha verdade científica que debe impoñerse para salvagardar a integridade do corpo social (Foucault 1978).

Este dispositivo de produción do sexo non opera no baleiro. Inscríbese nun réxime epistemolóxico que identifica obxectividade con control, e evidencia con visibilidade. A construción do sexo como dato clínico require un corpo dispoñible, visible, transparente e aberto. O espéculo xinecolóxico, por exemplo, non é só un instrumento de exame, senón unha tecnoloxía de xénero que permite ver, comparar e estandarizar, pero tamén intervir, normalizar, corrixir (Snorton, 2019). Do mesmo xeito, a imaxe anatómica do sexo, ben se presente esta en gravados, modelos de cera ou láminas didácticas, non reproduce a carne, senón que a organiza en función dunha economía visual que presupón o que debe atoparse.

Así, a medicina do século XIX non só afianza a autoridade clínica sobre o corpo sexuado, senón que redefine que é un corpo lexítimo. O dimorfismo anatómico non é só unha observación morfológicos que refuerzan la diferencia como destino (Laqueur 1990).

En este contexto, la intersexualidad deja de ser una anomalía filosófica para convertirse en una urgencia clínica. El hermafrodita, figura tradicionalmente tolerada como rareza, es ahora concebido como un error que debe corregirse. La medicina no se limita a describir la variación, la suprime en nombre de la verdad. Como se observa en los tratados de anatomía y ginecología de la época, el sexo no es tanto una observación como una decisión: se asigna, se impone, se fija. La categoría diagnóstica sustituye a la ambigüedad corporal, y la cirugía se convierte en técnica de verdad (Vázquez García y Moreno Mengíbar 1997). El caso de Herculine Barbin, registrado por el aparato médico-jurídico francés del siglo XIX, ilustra con precisión esta lógica. Tras un diagnóstico de pseudohermafroditismo, su cuerpo fue sometido no solo a observación, sino a una reasignación legal y médica que clausura su ambigüedad vital en nombre de una verdad científica que debe imponerse para salvaguardar la integridad del cuerpo social (Foucault 1978).

Este dispositivo de producción del sexo no opera en el vacío. Se inscribe en un régimen epistemológico que identifica objetividad con control, y evidencia con visibilidad. La construcción del sexo como dato clínico requiere un cuerpo disponible, visible, transparente y abierto. El espéculo ginecológico, por ejemplo, no es solo un instrumento de examen, sino una tecnología de género que permite ver, comparar y estandarizar, pero también intervenir, normalizar, corregir (Snorton 2019). Del mismo modo, la imagen anatómica del sexo bien se presente ésta en grabados, modelos de cera o láminas didácticas, no reproduce la carne, sino que la organiza en función de una economía visual que presupone lo que debe encontrarse.

Así, la medicina del siglo XIX no solo afianza la autoridad clínica sobre el cuerpo sexuado, sino que redefine qué es un cuerpo legítimo. El dimorfismo anatómico no es solo una observa-

vación empírica senón unha ontoloxía *performada*. Hai dous sexos porque se decide que debe haber dous sexos. Todo o que non encaixa será corrixido, extirpado ou silenciado. O corpo convértese no lugar onde se xoga unha política do recoñecemento que pasa pola anatomía, pero non se reduce a ela. A ciencia non describe o que ve, ve o que necesita describir.

Se a disección inaugurou un modo de saber que cortaba a carne para expoñer a verdade, o laboratorio do século xix reorganizará ese xesto baixo unha nova racionalidade. Xa non se trata só de ver o interior senón de controlalo, medilo, experimentalo e estandarizalo. Neste novo réxime, o corpo convértese nunha entidade cuantificabel, susceptible de análise, clasificación e optimización (Davis 1997). O microscopio substitúe ao ollo clínico como paradigma de obxectividade, e a lei médica convértese en matriz de normatividade. O laboratorio non é só espazo de descubrimento, senón tamén de fabricación nun sentido triplo. Fabrícanse feitos, probas e identidades.

Neste contexto, a consolidación da medicina legal como disciplina científica marca un punto de inflexión. Xa non abonda con observar o corpo, agora é necesario que fale, que confese. Pero esa confesión é dirixida e estruturada por protocolos que deciden de antemán que se pode atopar (Foucault 1976). O corpo convértese así en arquivo e evidencia, pero tamén en texto a ser interpretado dentro dunha matriz normativa que combina saber médico, lexislación penal e moral sexual. Neste sentido podemos dicir que esta alianza entre ciencia e dereito non é continxente, senón constitutiva do modo moderno de descubrir unha verdade sobre a carne. Casos como as peritaxes sobre sexo verdadeiro en procesos xudiciais por hermafroditismo ou reasignación forzada revelan como o laboratorio non só produce verdade clínica, senón verdade xurídica (Latorre Ruiz, 2021).

Neste marco, o sexo adquire a función dunha categoría clasificatoria con efectos xurí-

ción empírica sino una ontología *performada*. Hay dos sexos porque se decide que debe haber dos sexos. Todo lo que no encaja será corregido, extirpado o silenciado. El cuerpo se convierte en el lugar donde se juega una política del reconocimiento que pasa por la anatomía, pero no se reduce a ella. La ciencia no describe lo que ve, ve lo que necesita describir.

Si la disección inauguró un modo de saber que cortaba la carne para exponer la verdad, el laboratorio del siglo xix reorganizará ese gesto bajo una nueva racionalidad. Ya no se trata solo de ver el interior sino de controlarlo, medirlo, experimentarlo y estandarizarlo. En este nuevo régimen, el cuerpo se convierte en una entidad cuantificable, susceptible de análisis, clasificación y optimización (Davis 1997). El microscopio reemplaza al ojo clínico como paradigma de objetividad, y la ley médica se convierte en matriz de normatividad. El laboratorio no es solo espacio de descubrimiento, sino también de fabricación en un sentido triple. Se fabrican de hechos, pruebas e identidades.

En este contexto, la consolidación de la medicina legal como disciplina científica marca un punto de inflexión. Ya no basta con observar el cuerpo, ahora es necesario que hable, que confiese. Pero esa confesión es dirigida y estructurada por protocolos que deciden de antemano qué se puede encontrar (Foucault 1976). El cuerpo se convierte así en archivo y evidencia, pero también en texto a ser interpretado dentro de una matriz normativa que combina saber médico, legislación penal y moral sexual. En este sentido podemos decir que esta alianza entre ciencia y derecho no es contingente, sino constitutiva del modo moderno de descubrir una verdad sobre la carne. Casos como los peritajes sobre sexo verdadero en procesos judiciales por hermafroditismo o reasignación forzada revelan cómo el laboratorio no solo produce verdad clínica, sino verdad jurídica (Latorre Ruiz 2021).

En este marco, el sexo adquiere la función de una categoría clasificatoria con efectos jurí-

dicos. Non é unha observación, é unha decisión que habilita ou restrinxe o acceso a determinados dereitos, funcións ou lugares sociais. A medicina non só diagnostica diferenzas sexuais, senón que as lexitima como fundamento ontolóxico das institucións. O ditame do perito médico convértese en autoridade sobre o que se é. É dicir, establece que corpo é home e cal é muller, que conta como normalidade reprodutiva e que debe ser corrixido. A visibilidade clínica transfórmase así en visibilidade legal.

Este proceso non está exento de violencia epistémica. A patoloxización das disidencias de sexo-xénero desde a histeria até as chamadas desviacións sexuais ilustra como o saber médico se converte en tecnoloxía de corrección. A psiquiatría, a endocrinoloxía e a xinecoloxía articulan un campo de intervención que borra os corpos que non encaixan no binario e que non cumpren cos requisitos de funcionalidade reprodutiva ou identidade normativa. E como argumentei noutros traballos, esta violencia naturalízase baixo a forma da evidencia clínica de modo que o que non é lexíbel nos termos binarios do discurso médico é etiquetado como anomalía, trastorno ou erro (Latorre Ruiz, 2021: 127).

O laboratorio, en tanto espazo de observación e produción, despraza a fronteira entre o visíbel e o invisíbel. Baixo a promesa de obxectividade, instaurase unha política do coñecemento que selecciona que corpos merecen ser descritos, intervidos e mesmo curados. Nesa lóxica, a carne non é simplemente descuberta, senón que é moldada segundo un horizonte normativo que converte a diferenza en patoloxía e a singularidade en defecto. Non hai ciencia sen decisión política sobre o que se considera dato, nin técnica sen unha ontoloxía do corpo que a sustente (Canguilhem, 1970).

Do arquivo á imaxinación crítica

A historia do corpo sexuado non é a historia dunha verdade progresivamente revelada,

dicos. No es una observación, es una decisión que habilita o restringe el acceso a determinados derechos, funciones o lugares sociales. La medicina no solo diagnostica diferencias sexuales, sino que las legitima como fundamento ontológico de las instituciones. El dictamen del perito médico deviene autoridad sobre lo que se es. Es decir, establece qué cuerpo es hombre y cuál es mujer, qué cuenta como normalidad reproductiva y qué debe ser corregido. La visibilidad clínica se transforma así en visibilidad legal.

Este proceso no está exento de violencia epistémica. La patologización de las disidencias de sexo-género desde la histeria hasta las llamadas desviaciones sexuales, ilustra cómo el saber médico se convierte en tecnología de corrección. La psiquiatría, la endocrinología y la ginecología articulan un campo de intervención que borra los cuerpos que no encajan en el binario y que no cumplen con los requisitos de funcionalidad reproductiva o identidad normativa. Y como he argumentado en otros trabajos, esta violencia se naturaliza bajo la forma de la evidencia clínica de modo que lo que no es legible en los términos binarios del discurso médico es etiquetado como anomalía, trastorno o error (Latorre Ruiz 2021: 127).

El laboratorio, en tanto espacio de observación y producción, desplaza la frontera entre lo visible y lo invisible. Bajo la promesa de objetividad, se instaura una política del conocimiento que selecciona qué cuerpos merecen ser descritos, intervenidos e incluso curados. En esa lógica, la carne no es simplemente descubierta, sino que es moldeada según un horizonte normativo que convierte la diferencia en patología y la singularidad en defecto. No hay ciencia sin decisión política sobre lo que se considera dato, ni técnica sin una ontología del cuerpo que la sustente (Canguilhem 1970).

Del archivo a la imaginación crítica

La historia del cuerpo sexuado no es la historia de una verdad progresivamente revelada, sino

senón a dunha arquitectura de saberes que produciron o que conta como evidencia, o que se acepta como normal e tamén o que se patologiza como desviación. Desde o templo até o laboratorio, a carne foi territorio de disputas ontolóxicas, e o sexo, unha categoría en disputa que condensa relacións de poder, coñecemento e desexo. Este capítulo pretendeu mostrar como a ciencia médica non se limitou historicamente a reflectir a realidade corporal, senón que participa activamente na súa produción, establecendo réximes de visibilidade, lexibilidade e corrección que naturalizan a desigualdade e reforzan os límites do pensábel.

As epistemoloxías críticas ensináronnos que o corpo non é un dato bruto senón un efecto sedimentado de discursos, prácticas e exclusións. O que chamamos sexo non é simplemente o que a ciencia descobre, senón o que a ciencia axuda a instituír como real e lexítimo. A autoridade do microscopio, do ditame forense ou do diagnóstico psiquiátrico non pode desvincularse da violencia que exercen sobre os corpos que non se axustan ao molde ou sobre as vidas que non encaixan no deseño anatómico-normativo do mundo.

Pero convén facer unha aclaración. Releren a historia do corpo desde esta perspectiva non implica rexeitar a ciencia, senón politizar o seu lugar na configuración do humano. Non hai neutralidade na maneira en que se corta, se mostra, se diagnostica. Non hai obxectividade na elección do que se considera desviación ou patoloxía. O que hai é unha longa trama de decisións que foron fixando as marxes do corpo aceptábel e os límites da existencia recoñecida. Se a medicina moderna produciu o corpo como arquivo (de saberes, de pegadas, de fallos, de síntomas, etc.) a nosa tarefa filosófica é interrogar ese arquivo, desestabilizalo, abrilo a outras lecturas.

Fronte á anatomía como xesto de peche, propoño unha imaxinación crítica que non renuncia de una arquitectura de saberes que han producido lo que cuenta como evidencia, lo que se acepta como normal y también lo que se patologiza como desviación. Desde el templo hasta el laboratorio, la carne ha sido territorio de disputas ontológicas, y el sexo, una categoría en disputa que condensa relaciones de poder, conocimiento y deseo. Este capítulo ha pretendido mostrar cómo la ciencia médica no se ha limitado históricamente a reflejar la realidad corporal, sino que participa activamente en su producción, estableciendo regímenes de visibilidad, legibilidad y corrección que naturalizan la desigualdad y refuerzan los límites de lo pensable.

Las epistemologías críticas nos han enseñado que el cuerpo no es un dato bruto sino un efecto sedimentado de discursos, prácticas y exclusiones. Lo que llamamos sexo no es simplemente lo que la ciencia descubre, sino lo que la ciencia ayuda a instituir como real y legítimo. La autoridad del microscopio, del dictamen forense o del diagnóstico psiquiátrico no puede desvincularse de la violencia que ejercen sobre los cuerpos que no se ajustan al molde o sobre las vidas que no encajan en el diseño anatómico-normativo del mundo.

Pero conviene hacer una aclaración. Releer la historia del cuerpo desde esta perspectiva no implica rechazar la ciencia, sino politizar su lugar en la configuración de lo humano. No hay neutralidad en la manera en que se corta, se muestra, se diagnostica. No hay objetividad en la elección de lo que se considera desviación o patología. Lo que hay es una larga trama de decisiones que han ido fijando los márgenes del cuerpo aceptable y los límites de la existencia reconocida. Si la medicina moderna ha producido el cuerpo como archivo (de saberes, de huellas, de fallos, de síntomas, etc.) nuestra tarea filosófica es interrogar ese archivo, desestabilizarlo, abrirlo a otras lecturas.

Frente a la anatomía como gesto de cierre, propongo una imaginación crítica que no

cie á carne, pero que non se deixe capturar polas súas definicións herdadas. Pensar o corpo como proceso e como superficie de inscrición aberta permítenos recuperar a densidade histórica da súa construción sen caer no relativismo baleiro nin no esencialismo biolóxico. Porén, esta imaxinación crítica non pode limitarse a unha denuncia da violencia epistémica, esixe tamén unha ontoloxía diferente.

Neste punto, o marco do realismo axencial proposto por Karen Barad (2003, 2007) preséntase como unha ferramenta fecunda para comprender o entrelazamento de materia e discurso máis alá da oposición clásica entre o natural e o construído. Desde esta perspectiva, o corpo non é un obxecto preexistente que a ciencia simplemente describe, senón o resultado dun proceso de intra-acción, onde significados e materialidades emerxen conxuntamente a través de prácticas situadas. Non hai materia pasiva agardando ser nomeada, nin linguaxe omnipotente que impoña unha orde desde fóra. O que hai é unha rede de relacións dinámicas que configuran aquilo que conta como corpo, como sexo e como verdade.

Esta proposta ontolóxica afástase do representacionalismo e das ontoloxías centradas en entidades discretas, e formula, pola contra, unha ontoloxía relacional sen relata. É dicir, non existen corpos previos ás súas relacións, senón que os corpos devén a través dos seus vínculos, cortes e afectacións. O bisturí non revela o que está oculto, prodúceo. O diagnóstico non descobre, constitúe. A performatividade, neste marco, non é só un estilo ou unha repetición discursiva, senón unha operación material que implica tamén o inhumano, o técnico e o molecular.

Así entendida, a ciencia deixa de ser un espello da natureza e convértese nun dispositivo para facer mundo. E o corpo, lonxe de ser unha cousa pechada, preséntase como unha topoloxía mutábel, un prego de forzas no que política, epistemoloxía e ontoloxía se enredan sen poder separarse.

renuncie a la carne, pero que no se deje capturar por sus definiciones heredadas. Pensar el cuerpo como proceso y como superficie de inscripción abierta nos permite recuperar la densidad histórica de su construcción sin caer en el relativismo vacío ni en el esencialismo biológico. Sin embargo, esta imaginación crítica no puede limitarse a una denuncia de la violencia epistémica, exige también una ontología diferente.

En este punto, el marco del realismo agencial propuesto por Karen Barad (2003, 2007) se presenta como una herramienta fecunda para comprender el entrelazamiento de materia y discurso más allá de la oposición clásica entre lo natural y lo construido. Desde esta perspectiva, el cuerpo no es un objeto preexistente que la ciencia simplemente describe, sino el resultado de un proceso de intra-acción, donde significados y materialidades emergen conjuntamente a través de prácticas situadas. No hay materia pasiva esperando ser nombrada, ni lenguaje omnipotente que imponga un orden desde fuera. Lo que hay es una red de relaciones dinámicas que configuran aquello que cuenta como cuerpo, como sexo y como verdad.

Esta propuesta ontológica se aleja del representacionalismo y de las ontologías centradas en entidades discretas, y plantea, en cambio, una ontología relacional sin relata. Es decir, no existen cuerpos previos a sus relaciones, sino que los cuerpos devienen a través de sus vínculos, cortes y afectaciones. El bisturí no revela lo que está oculto, lo produce. El diagnóstico no descubre, constituye. La performatividad, en este marco, no es solo un estilo o una repetición discursiva, sino una operación material que implica también a lo inhumano, lo técnico y lo molecular.

Así entendida, la ciencia deja de ser un espejo de la naturaleza y se convierte en un dispositivo para hacer mundo. Y el cuerpo, lejos de ser una cosa cerrada, se presenta como una topología mutable, un pliegue de fuerzas en el que política, epistemología y ontología se enredan sin poder separarse.

En última instancia, disputar a autoridade de quen falou pola carne allea esixe unha reformulación das nosas categorías básicas de análise. Non se trata só de quen ten voz, senón de como se produce aquilo mesmo que pode ter voz. O que está en xogo non é unicamente a representación dos corpos, senón a materialidade mesma das súas posibilidades. Fronte ao peche anatómico, a imaxinación crítica invítanos a concibir o corpo non como un arquivo definitivo, senón como unha pregunta aberta, un acontecemento en curso e unha multiplicidade encarnada que se resiste a ser nomeada desde fóra.

En última instancia, disputar la autoridad de quienes han hablado por la carne ajena exige una reformulación de nuestras categorías básicas de análisis. No se trata solo de quién tiene voz, sino de cómo se produce aquello mismo que puede tener voz. Lo que está en juego no es únicamente la representación de los cuerpos, sino la materialidad misma de sus posibilidades. Frente al cierre anatómico, la imaginación crítica nos invita a concebir el cuerpo no como un archivo definitivo, sino como una pregunta abierta, un acontecimiento en curso y una multiplicidad encarnada que se resiste a ser nombrada desde fuera.

Bibliografía

Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. duke university Press.

Barad, K. (2003): «Posthumanist Performativity: Towards an Understanding of How Matter Comes to Matter», *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28 (3), págs. 801–831.

Baudrillard, J. (1980): *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas: Monte Ávila Editores.

Canguilhem, G. (1970): *Lo normal y lo patológico*, México: Siglo XXI.

Davis, J. L. (1997): «Constructing Normalcy: The Bell Curve, the Novel, and the Invention of the Disabled Body in the Nineteenth Century», en Davis, J. L. (ed.): *The Disability Studies Reader*, New York: Routledge, págs. 3–16.

Foucault, M. (1978): *Herculine Barbin, llamada Alexina B.* (Prólogo), Madrid: Talasa.

Foucault, M. (1976/2009): *Historia de la sexualidad. Vol. I: La voluntad de saber*, México: Siglo XXI.

García Dauder, S.; Pérez Sedeño, E. (2017): *Las mentiras científicas sobre las mujeres*, Madrid: Catarata.

Laín Entralgo, P. (1951): *La anatomía de Vesalio*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6t189

Laín Entralgo, P. (1970): *La medicina hipocrática*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8d0h8

Laín Entralgo, P. (1978): *Historia de la Medicina (Biblioteca)*, Barcelona: Salvat.

Laín Entralgo, P. (1987): *El cuerpo humano: Oriente y Grecia Antigua*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6m3v5

Latorre Ruiz, E. (2021): *La construcción política del cuerpo a través del discurso científico, género, sexo y capacidad*, Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela.

Laqueur, T. (1990/1994): *La construcción del sexo: cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Madrid: Cátedra.

Le Breton, D. (1990/2004): *Antropología del cuerpo y modernidad* (2.ª edición), Buenos Aires: Nueva Visión.

Méndez, L. (1998): *Os labirintos do corpo. Manipulacións ideolóxicas, saberes científicos e obras de arte*, Vigo: A Nosa Terra.

Nogales Espert, A. (2004): «Aproximación a la Historia de las Autopsias III. Época prevesaliana. Renacimiento. Vesalio. Época postvesaliana», *Electronic Journal of Autopsy*, 2 (1), págs. 16-25.
Snorton, C. R. (2019): *Negra por los cuatro costados. Una historia racial de la identidad trans*, Barcelona: Bellaterra.
Vázquez García, F.; Moreno Mengíbar, A. (1997): *Sexo y razón*, Madrid: Akal.

A «transmutación» do ser humano a través da tortura e o castigo corporal na Roma Antiga

La «transmutación» del ser humano a través de la tortura y el castigo corporal en la Roma Antigua

Jacobo Rodríguez Garrido

Na orde xurídica romana, a violencia non se aplicaba de maneira indiferenciada: existían formas específicas de castigo –a tortura, a flaxelación ou a marcaxe corporal– reservadas case en exclusiva ós escravos. Estas prácticas non tiñan unicamente unha función punitiva, senón que actuaban tamén como mecanismos de produción simbólica, ó converteres a carne do individuo nun lenzo no que escribir e evidenciar as relacións de poder.

O desexo de protexer ós cidadáns romanos dos excesos dos seus propios maxistrados cristalizou –segundo a tradición– no mesmo ano no que Roma se constituíu como unha república, con unha *lex Valeria* do 509 a.C. que introduciría por vez primeira a *prouocatio ad populum* ¸o dereito de apelación ante o pobo, logo estendido e perfeccionado polas tres *leges Porciae* do s. II a.C. (Livio, *Ab urbe condita*, X, 9; Cicerón, *De Re publica,* II, 54). Estas leis, e as garantías derivadas delas, convertéronse en elementos definitorios do *ciuis Romanus*, diferenciándoo dos non cidadáns, sexan escravos ou *peregrini.*[1] Durante o Alto Imperio, aínda que o principio de *prouocatio* perdeu a súa eficacia práctica en beneficio da xustiza imperial centralizada, a protección xurídica dos cidadáns fronte ós castigos corporais persistiu como trazo distintivo da súa condición a través dunha lei augústea, sobrevivindo como obxecto de reivindicación mesmo en contextos provinciais –a modo de exemplo, o caso de Paulo de Tarso en *Feitos dos*

[1] Garnsey 1970: 139.

En el orden jurídico romano, la violencia no se aplicaba de manera indiferenciada: existían formas específicas de castigo –la tortura, la flagelación o el marcado corporal– reservadas casi exclusivamente a los esclavos. Estas prácticas no tenían únicamente una función punitiva, sino que actuaban también como mecanismos de producción simbólica, convirtiendo la carne del individuo en un lienzo sobre el que escribir y evidenciar relaciones de poder.

El deseo por proteger a los ciudadanos romanos de los excesos de sus propios magistrados cristalizó –según la tradición– en el mismo año en el que Roma se constituyó como una república, con una *lex Valeria* del 509 a.C. que introduciría por primera vez la *prouocatio ad populum*, el derecho de apelación al pueblo, luego extendido y perfeccionado por las tres *leges Porciae* del s. II a.C (Livio, *Ab urbe condita*, X, 9; Cicerón, *De Re publica,* II, 54). Estas leyes, y las garantías derivadas de estas, se convirtieron en elementos definitorios del *ciuis Romanus,* diferenciándolo de los no ciudadanos, esclavos o *peregrini*.[1] Durante el Alto Imperio, aunque el principio de *prouocatio* perdió su eficacia práctica en beneficio de la justicia imperial centralizada, la protección jurídica de los ciudadanos frente a los castigos corporales persistió como rasgo distintivo de su condición a través de una ley augustea, perviviendo como objeto de reivindicación incluso en contextos provinciales (a modo de ejemplo, el caso de Pablo de Tarso en *Hechos de*

[1] Garnsey 1970: 139.

Apóstolos, XXII, 25-29. Ademais, as fontes legais altoimperiais –como o *Digesto*, o *Codex* ou as *Institutiones* de Xustiniano que, aínda que posteriores, recollen regulamentos dos séculos I-III d.C.– deixan claro que os cidadáns romanos non podían ser sometidos a *quaestio* (tortura) salvo en casos excepcionais, como os delitos de *maiestas* ou alta traizón. A pena de flaxelación, común entre escravos e non cidadáns, era percibida de xeito xeral como indignante para un *ciuis*.

A partir da época imperial, porén, detéctase unha tendencia inquietante: estas formas de violencia deixan de estar restrinxidas ó ámbito da escravitude e espállanse progresivamente cara a novos sectores da poboación, en especial cara a aqueles cidadáns de menor estatus. Xorde así a figura do *humilis*, un cidadán libre, mais privado de moitas das inmunidades tradicionais, cuxa exposición a castigos servís revela un proceso de degradación do estatuto cívico. Ó longo das seguintes liñas abordaremos ambos os fenómenos –a especificidade do castigo servil, o seu carácter transformador e a súa posterior extensión social– co obxectivo de analizar como Roma articulou, mantivo ou modificou as fronteiras entre liberdade e escravitude a través do castigo corporal.

Os castigos físicos

Como xa temos sinalado, nun primeiro momento da historia romana o sometemento de individuos libres a castigos propios dun escravo implicaba unha fonda humillación e, por iso, algo a evitar. Dentro da ampla variedade de tormentos imaxinables, o castigo servil por antonomasia era sen dúbida a *uerberatio*, a flaxelación. Así o deixaba claro Trimalción, o estrafalario e acaudalado liberto creado por Petronio, ó marcar o limiar da súa casa coa seguinte advertencia: «O escravo que saia sen o permiso do amo recibirá cen azoutes» (*Satiricón*, XXVIII). A flaxelación, mesmo accidental,

los Apóstoles, XXII, 25–29). Además, las fuentes legales altoimperiales –como el *Digesto*, el *Codex* o las *Institutiones* de Justiniano que, aunque posteriores, recogen reglamentos de los siglos I-III d.C. – dejan claro que los ciudadanos romanos no podían ser sometidos a *quaestio* (tortura) salvo en casos excepcionales, como los delitos de *maiestas* o alta traición. La pena de flagelación, común entre esclavos y no ciudadanos, era percibida de forma general como indignante para un *ciuis*.

A partir de época imperial, sin embargo, se detecta una tendencia inquietante: estas formas de violencia dejan de estar restringidas al ámbito de la esclavitud y se expanden progresivamente hacia nuevos sectores de la población, en especial hacia aquellos ciudadanos de menor estatus. Surge así la figura del *humilis*, un ciudadano libre pero despojado de muchas de las inmunidades tradicionales, cuya exposición a castigos serviles revela un proceso de degradación del estatuto cívico. A lo largo de las siguientes líneas abordaremos ambos fenómenos –la especificidad del castigo servil, su carácter transformador y su posterior extensión social– con el objetivo de analizar cómo Roma articuló, mantuvo o modificó las fronteras entre libertad y esclavitud a través del castigo corporal.

Los castigos físicos

Como ya hemos señalado, en un primer momento de la historia romana el sometimiento de individuos libres a castigos propios de un esclavo implicaba una profunda humillación y, por ello, algo a evitar. Dentro de la amplia variedad de tormentos imaginables, el castigo servil por antonomasia era sin duda la *uerberatio*, la flagelación. Así lo dejaba claro Trimalción, el estrafalario y acaudalado liberto creado por Petronio, al marcar el umbral de su casa con la siguiente advertencia: «El esclavo que salga sin el permiso del amo recibirá cien latigazos» (*Satiricón*, XXVIII). La flagelación, aun accidental, de

dun home libre no período clásico do dereito romano supoñía, pola contra, un escándalo de primeira orde. Especialmente útil neste sentido é a obra de Cicerón, relator nos seus discursos e epístolas de casos de cidadáns azoutados sen xuízo por maxistrados arrogantes ou corruptos. Particularmente soada é a súa denuncia contra Verres, antigo gobernador de Sicilia que tería ordenado azoutar e crucificar un cidadán romano nesta provincia, algo que o orador consideraba un grave crime, equiparable ó parricidio (Cicerón, *Contra Verres*, II, 5, 170). A lectura das fontes xurídicas clásicas recompiladas por Xustiniano no *Digesto* demostra que esta consideración non mudou automaticamente co paso da República ó Imperio. Así, na súa obra dedicada ás competencias dos procónsules, o xurista Ulpiano –figura xurídica de gran importancia a cabalo entre os séculos II e III d.C.– expresa o seguinte:

> En virtude da *lex Iulia de vi publica* queda suxeito a pena aquel que, posuíndo imperium ou potestas de calquera tipo, matase, azoutase ou ordenase facer algo contra un cidadán romano e contra o seu dereito de prouocatio, ou o prendese para ser torturado. (*Digesto*, XLVIII, 6.7; trad. propia)

A *lex Iulia de vi publica* mencionada no texto é unha lei augústea que recolle a testemuña das republicanas leis Valeria e Porcia. O maxistrado que coas súas accións contraviñese estas normas estaría a incorrer nun delito de *vis publica*.[2] Aínda que todo regulamento xurídico presupón un certo grao de incumprimento, o certo é que a violación destas normas tiña graves consecuencias para o maxistrado ou promaxistrado acusado de infrinxilas, como, por exemplo, ser exiliado a unha illa (Tácito, *Annales*, IV, 13). Por iso, e especialmente en contextos exclusivamente civís –pois no ámbito militar as regras

un hombre libre en el período clásico del derecho romano suponía en cambio un escándalo de primer orden. Especialmente útil en este sentido es la obra de Cicerón, relator en sus discursos y epístolas de casos de ciudadanos azotados sin juicio por magistrados arrogantes o corruptos. Especialmente sonada será su denuncia contra Verres, antiguo gobernador de Sicilia que habría ordenado azotar y crucificar a un ciudadano romano en esta provincia, algo que el orador consideraba un crimen de gran gravedad, equiparable al parricidio (Cicerón, *Contra Verres*, II, 5, 170). La lectura de las fuentes jurídicas clásicas recopiladas por Justiniano en el *Digesto* demuestra que esta consideración no cambió automáticamente con el paso de la República al Imperio. Así, en su obra dedicada a las competencias de los procónsules, el jurista Ulpiano –figura jurídica de gran importancia a caballo entre los siglos II y III d.C.– expresa lo siguiente:

> En virtud de la *lex Iulia de vi publica* queda sujeto a pena aquel que, poseyendo imperium o potestas de cualquier tipo, hubiera matado, azotado o mandado hacer algo contra un ciudadano romano y en contra de su derecho de prouocatio, o lo hubiera prendido para ser torturado. (*Digesto*, XLVIII, 6.7; trad. propia)

La *lex Iulia de vi publica* mencionada en el texto es una ley augustea que recoge el testigo de las republicanas leyes Valeria y Porcia. El magistrado que con sus acciones contraviniera estas normas estaría incurriendo en un delito *de vi publica*.[2] Aunque todo reglamento jurídico presupone un cierto grado de incumplimiento, lo cierto es que la violación de estas normas tenía graves consecuencias para el magistrado o promagistrado acusado de infringirlas, como, por ejemplo, ser exiliado a una isla (Tácito, *Annales*, IV, 13). Por ello, y especialmente en contextos exclusivamente civiles –pues en el ámbito mili-

[2] Olmo López 2018: 138n14.

[2] Olmo López 2018: 138n14.

serían algo diferentes–, calquera mención na literatura a este tipo de castigos permitía identificar con certa certeza ó destinatario como un non cidadán e, con frecuencia, como unha persoa escravizada.

Este patrón reprodúcese mesmo no plano dos deuses, como demostra con particular elocuencia unha historia que analizaremos con certo detalle: a fábula de Psique na *Metamorfose* de Apuleio –obra profundamente atravesada pola(s) experiencia(s) servil(es)–. No relato, a belísima Psique –filla dun rei anatolio– convértese en obxecto dos celos de Venus, celos que, paradoxalmente, terminan propiciando o romance entre a moza e o fillo da divindade, o alado Cupido. Encargado pola súa nai de facer que Psique se namorase dun monstro, Cupido acaba por namorarse el mesmo da moza. Airada por esta unión ilexítima, Venus reacciona con furia e decreta a persecución de Psique coma se se tratara dunha escrava fuxitiva.[3] Cómpre subliñar a gravidade deste punto, pois a situación dun escravo ou dunha escrava en fuga era tremendamente precaria. Nun mundo como o do Mediterráneo antigo, carente de espazos abolicionistas ou de amparo legal, as únicas alternativas para quen fuxía da escravitude eran, ou ben pasar desapercibido mimetizándose entre a poboación libre, ou ben someterse de novo ó poder dun amo –idealmente máis clemente– que o aceptase baixo a súa autoridade. Ao que fracasase nesta fuxida agardáballe non só o castigo do seu amo, senón tamén o estigma permanente como *fugitiuus*, que identifica tanto o escravo fuxido como aquel que tende a fuxir.

Aínda que formalmente Psique aínda non é unha escrava, o certo é que, desde a proclamación de Venus, as divindades reaccionan como se xa o fose. Todas elas rexeitan dar refuxio á moza fuxida, por deferencia e lealdade á súa colega divina, pero tamén por respecto á lei. Así o sinala Xuno, quen di estar previda de axudar

[3] Bradley 2022.

tar las reglas serían algo diferente– cualquier mención en la literatura a este tipo de castigos permitía identificar con cierta certeza al destinatario como un no-ciudadano y, frecuentemente, como una persona esclavizada.

Este patrón se reproduce incluso en el plano de los dioses, como demuestra con particular elocuencia una historia que analizaremos con cierto detalle: la fábula de Psique en la *Metamorfosis* de Apuleyo –obra profundamente atravesada por la(s) experiencia(s) servil(es). En el relato, la bellísima Psique –hija de un rey anatolio– se convierte en objeto de los celos de Venus, celos que, paradójicamente, terminan propiciando el romance entre la joven y el hijo de la divinidad, el alado Cupido. Encargado por su madre de hacer que Psique se enamorase de un monstruo, Cupido acaba por enamorarse él mismo de la joven. Airada por esta ilegítima unión, Venus reacciona con furia y decreta la persecución de Psique como si se tratase de una esclava fugitiva.[3] Conviene subrayar la gravedad de este punto, pues la situación de un esclavo o esclava en fuga era tremendamente precaria. En un mundo como el del Mediterráneo antiguo, carente de espacios abolicionistas o de amparo legal, las únicas alternativas para quienes huían de la esclavitud eran, o bien pasar desapercibidos mimetizándose entre la población libre, o bien someterse de nuevo al poder de un amo –idealmente más clemente– que los aceptara bajo su autoridad. Al que fracasase en esta huida le esperaría no solamente el castigo de su amo, sino también el estigma permanente como *fugitivus*, que identifica tanto al esclavo fugado como al que tiende a huir.

Pese a que formalmente Psique todavía no es una esclava, lo cierto es que, desde la proclamación de Venus, las divinidades reaccionan como si ya lo fuera. Todas ellas rechazan dar cobijo a la joven huida, por deferencia y lealtad a su colega divina, pero también por respeto a la ley. Así lo

[3] Bradley 2022.

a Psique «en virtude das leis que prohiben dar refuxio ós escravos alleos fuxidos sen o consentimento dos seus donos» (*Metamorfose*, VI, 5). Efectivamente, a republicana *lex Fabia* (*circa* II–I a.C.) equiparaba este amparo do *fugitiuus* co secuestro, e así o reiteran tamén o edicto pretorio, os xuriconsultos e as constitucións de época imperial, cada vez máis vixilantes deste tipo de actitudes.[4] Venus coñece ben as regras do xogo e os seus dereitos como suposta domina de Psique, e por iso acode ó palacio de Xúpiter. Este, en representación das leis e da autoridade pública, asigna a Mercurio a tarefa de acompañar á demandante, facendo as veces de pregoeiro, proclamando a fuxida, as características físicas da fuxitiva e a recompensa dispoñible para calquera informante. Todo elo emula con finura e detalle os procedementos propios do plano humano, onde o pretor ou o gobernador provincial podían asignar un pregoeiro público para asistir ó dono denunciante dunha fuga.[5] Efectivamente, fiel ó seu cometido, o mensaxeiro dos deuses viaxará polos pobos pregoando a fuxida de Psique cunha fórmula curiosa:

> Quen lograse facer volver da súa fuxida ou revelar o paradoiro da fuxitiva, filla do rei e *ancilla* de Venus, chamada Psique, preséntese tras as columnas *murtianas* ó pregoeiro Mercurio, e recibirá da propia Venus, en calidade de recompensa pola delación, sete bicos doces e un, moito máis meloso, co rozo acariciante da súa lingua. (Apuleio, *Metamorfose*, VI, 8)

Á marxe da peculiar recompensa –que, como é evidente, desatará a cobiza e luxuria dos mortais– resulta interesante a dobre fórmula coa que Mercurio aínda identifica a Psique: é filla

[4] *Digesto*, XLVIII, 15. Véxase Rodríguez Garrido 2023a: 183-220.

[5] Outro exemplo literario deste proceder atopámolo Petronio (*Satiricón*, XCVII).

señala Juno, quien dice estar prevenida de ayudar a Psiche «en virtud de las leyes que prohíben dar cobijo a los esclavos ajenos fugados sin el consentimiento de sus dueños» (*Metamorfosis*, VI, 5). Efectivamente, la republicana *lex Fabia* (*circa* II-I a.C.) equiparaba este amparo del *fugitivus* con el secuestro, y así lo reiteran también el edicto pretorio, los jurisconsultos y constituciones de época imperial, cada vez más vigilante de este tipo de actitudes.[4] Venus conoce bien las reglas del juego y sus derechos como supuesta *domina* de Psiche, y por ello acude al palacio de Júpiter. Este, en representación de las leyes y la autoridad pública asigna a Mercurio la tarea de acompañar a la demandante, haciendo las veces de pregonero, proclamando la huida, las características físicas de la fugitiva y la recompensa disponible para cualquier informante. Todo ello emula con finura y detalle los procedimientos propios del plano humano, donde el pretor o gobernador provincial podía asignar a un pregonero público para asistir al dueño denunciante de una fuga.[5] Efectivamente, fiel a su cometido, el mensajero de los dioses viajará por los pueblos pregonando la fuga de Psiche con una fórmula curiosa:

> Quien lograse hacer volver de su fuga o revelar el paradero de la fugitiva, hija del rey y *ancilla* de Venus, llamada Psique, preséntese tras las columnas *murtianas* ante Mercurio, el pregonero, y recibirá de la misma Venus, en calidad de recompensa por la delación, siete besos dulces y uno, muchísimo más meloso, con el roce acariciante de su lengua. (Apuleyo, *Metamorfosis*, VI, 8).

Al margen de la peculiar recompensa –que, como es evidente, desatará la codicia y lujuria de los mortales– resulta interesante la doble fórmula con la que Mercurio todavía identifica a

[4] *Digesto*, XLVIII, 15. Véase Rodríguez Garrido 2023a: 183-220.

[5] Otro ejemplo literario de este proceder lo encontramos en Petronio (*Satiricón*, XCVII).

do rei, pero tamén *ancilla* de Venus, é dicir, a súa escrava. A súa natureza dobre é o resultado dunha transformación que se inicia desde o mesmo momento no que os actos da moza (ou os de Cupido, en realidade, ó non atender as ordes da súa nai) desatan a furia da deusa. Chegados a este punto, o grao de acurralamento que sofre Psique é tal que decide presentarse voluntariamente na morada de Venus. Alí recíbea Costume (*Consuetudo*), unha das escravas da deusa, quen, suxeitándoa brutalmente polos cabelos –un xesto relevante–, arrástraa diante da súa señora. Venus, que se presenta ironicamente como a sogra de Psique, decide acto seguido imporlle un castigo acorde coa que xa considera a súa auténtica condición: a dunha escrava sometida ó seu poder:

> E entón [Venus] engadiu: "¿Onde están Preocupación (*Sollicitudo*) e Tristeza (*Tristitiae*), as miñas escravas?". E cando estas foron chamadas ó interior, entregóuselles a Psique para que a torturasen. Elas, obedecendo o mandato da súa señora, azoutaron á pobre Psique con látegos e sometérona a outros tormentos, ata devolvela de novo diante da presenza de Venus. (Apuleio, *Metamorfose*, VI, 9; trad. propia)

O castigo que Venus inflixe ó corpo de Psique por medio das súas dúas escravas –que non só a flaxelan, senón que lle esgarran as vestiduras e lle rapan o cabelo– culmina a transmutación simbólica da princesa nunha figura escravizada, un destino que comezara a fraguarse en realidade desde o mesmo intre en que a deusa se fixou na súa beleza. A partir dese momento, Psique queda atrapada nunha dinámica de subordinación, vixilancia e castigo que reproduce os mecanismos propios da escravitude terreal. A violencia exercida sobre ela non ten unicamente unha lóxica punitiva, senón tamén «performativa», pois configura de novo a súa identidade ante os deuses (que xa asumiran a

Psiche: es hija del rey, pero también *ancilla* de Venus, es decir, su esclava. Su naturaleza doble es el resultado de una transformación que se inicia desde el mismo momento en el que los actos de la joven (o los de Cupido, en realidad, al desoír las órdenes de su madre) desatan la furia de la diosa. Llegados a este punto, el grado de acorralamiento que sufre Psique es tal que decide presentarse voluntariamente en la morada de Venus. Allí la recibe Costumbre (*Consuetudo*), una de las esclavas de la diosa, quien sujetándola brutalmente por los cabellos –un gesto relevante– la arrastra ante su señora. Venus, que se presenta irónicamente como la suegra de Psique, decide acto seguido imponerle un castigo acorde con la que ya considera su auténtica condición, la de una esclava sometida a su poder:

> Y entonces [Venus] añadió: «¿Dónde están Preocupación (*Sollicitudo*) y Tristeza (*Tristities*), mis esclavas?». Y cuando estas fueron llamadas al interior, les entregó a Psique para que la torturaran. Ellas, obedeciendo el mandato de su señora, azotaron a la pobre Psique con látigos y la sometieron a otros tormentos, hasta devolverla nuevamente ante la presencia de Venus. (Apuleyo, *Metamorfosis*, VI, 9; trad. propia)

El castigo que Venus inflige al cuerpo de Psique por medio de sus dos esclavas –quienes no solamente la flagelan, sino que desgarran sus vestiduras y le rapan el pelo– culmina la transmutación simbólica de la princesa en una figura esclavizada, un destino que había comenzado a fraguarse en realidad desde el mismo instante en que la diosa se fijó en su belleza. A partir de ese momento, Psique queda atrapada en una dinámica de subordinación, vigilancia y castigo que reproduce los mecanismos propios de la esclavitud terrenal. La violencia ejercida sobre ella no tiene únicamente una lógica punitiva, sino también «performativa», pues configura de nuevo su identidad ante los dioses (que ya habían

escravización da moza para evitar enfadar á deusa do amor e da beleza), pero tamén, por suposto, ante os ollos do lector. Ademais, a súa conversión forzosa supón, para regocixo de Venus, a disolución do seu matrimonio con Cupido, na medida na que unha escrava non pode contraer lexítimas nupcias en ningunha circunstancia. Os fillos que puidesen nacer desa unión serán, ó mesmo tempo, bastardos propiedade da deusa.

O carácter transformador do azoute que vimos defendendo convidaba a limitar o seu uso sobre os infantes libres, sobre os cales, en realidade, o *paterfamilias* tiña un poder tan omnímodo como o que exercía sobre os seus escravos. Quintiliano tamén desaconsella o seu uso ós preceptores:

> Golpear un pupilo é algo que –aínda que sexa práctica habitual e non a desaprobe nin Crisipo– non aprobo en modo ningún. En primeiro lugar, porque é unha medida degradante e propia de escravos (*deforme atque servile*), que pode constituír un delito de *iniuria* (algo que resulta evidente en idades superiores). En segundo lugar, porque se alguén ten un espírito tan mesquiño que non reacciona ás reprimendas, tamén se resistirá ós golpes como fan os escravos máis viles. (Quintiliano, *Institutiones*, I, 3, 14-15, trad. propia)

Non é casual nin inocente a terminoloxía empregada polo experto retórico para definir os efectos do azoute sobre o mozo estudante como un acto «deformante e servil» que, lonxe de achegalo á virtude e ás características físicas e morais do cidadán romano ideal, o aproxima ó escravo vil. Con todo, o texto permite un matiz relevante para nós: non se fala de utilizar o látego, pois o instrumento favorito do preceptor para castigar ós seus alumnos menos aventaxados era a cana (*ferula*) ou, en menor medida, o bastón ou *fustis*. Efectivamente, a lei romana acabou por admitir como aceptables a fustigasumido la esclavización de la joven para evitar enojar a la diosa del amor y la belleza) pero también, por supuesto, ante los ojos del lector. Además, su conversión forzosa supone, para regocijo de Venus, la disolución de su matrimonio con Cupido, en la medida en que una esclava no puede contraer legítimas nupcias en ninguna circunstancia. Los hijos que pudieran nacer de esa unión serán, al mismo tiempo, bastardos propiedad de la diosa.

El carácter transformador del azote que venimos defendiendo invitaba a limitar su uso sobre los infantes libres, sobre los cuales, en realidad, el *paterfamilias* tenía un poder tan omnímodo como el que ejercía sobre sus esclavos. Quintiliano también desaconseja su uso a los preceptores:

> Golpear a un pupilo es algo que –aunque sea práctica habitual y no la desapruebe ni Crisipo– no apruebo en modo alguno. Primeramente, porque es una medida degradante y propia de esclavos (*deforme atque servile*) que puede constituir un delito de *iniuria* (algo que está claro en edades superiores). En segundo lugar, porque si alguien tiene un espíritu tan innoble que no reacciona a las reprimendas, también se resistirá a los golpes como hacen los esclavos más viles. (Quintiliano, *Instituciones*, I, 3, 14-15, trad. propia)

No es casual ni inocente la terminología utilizada por el experto retórico para definir los efectos del azote sobre el joven estudiante como un acto «deforme y servil» que, lejos de acercarlo a la virtud y a las características físicas y morales del ciudadano romano ideal, lo aproxima al esclavo vil. Con todo, el texto permite un matiz relevante para nosotros: no se habla de utilizar el látigo, pues el instrumento favorito del preceptor para castigar a sus alumnos menos aventajados era la caña (*ferula*) o, en menor medida, el bastón o *fustis*. Efectivamente, la ley romana acabó por admitir como aceptables la fustigación o el golpeo con bastones por considerarlas menos



Fig. 1. *Psyche before the Throne of Venus*
Henrietta Rae, 1894.
Óleo sobre tea
Colección privada
Fonte: Dominio público. @EdwardPan

Fig. 1. *Psyche before the Throne of Venus*
Henrietta Rae, 1894.
Óleo sobre tela
Colección privada
Fuente: Dominio público. @EdwardPan

ción ou o golpeo con bastóns por consideralas menos infamantes ca a *uerberatio* con látego,[6] especialmente cando os penados pertencían á clase dos *humiliores*. Así, a comezos do século III, en tempos dos emperadores Severos –dinastía que representa con claridade o cambio de percepción sobre o uso do castigo físico a cidadáns–, o *praefectus uigilum* recibiu por orde imperial a capacidade de apalear e fustigar ós cidadáns que actuasen con neglixencia á hora de previr incendios.[7] Moitos outros rescritos e constitucións imperiais deste período conceden ós *honestiores* a exención de calquera castigo físico.[8] Esta exención, por suposto, sobreentende que ditos castigos si estaban dispoñibles para axustizar ós máis humildes:

> Non todos deben ser castigados con varas (*fustis*), senón unicamente aqueles que, aínda que libres, pertencen ás capas sociais máis baixas; pola contra, as persoas de condición máis honorable (*honestiores*) non están suxeitas a este tipo de castigos, e isto exprésase con claridade nos rescritos imperiais. (*Digesto*, XLVIII, 19, 28, 2; Calístrato, l. 6 *de cognitionibus*; trad. propia)

A diferenza do que ocorría en épocas anteriores, ser libre –e mesmo cidadán, tras a concesión universal da cidadanía no ano 212 d. C.– xa non abondaba para quedar ó resgardo do uso punitivo da violencia. Así como a inmunidade fronte ós castigos corporais fora unha das garantías definitorias da condición cidadá, a progresiva erosión dese privilexio contribuíu a esvaecer as fronteiras xurídicas e simbólicas que ata entón separaban ós individuos libres –aínda que de condición modesta– dos escravizados.

[6] Rodríguez Ennes 2012: 54.

[7] Así queda testemuñado por Ulpiano en *Digesto,* I, 15, 3, 1 (l. *singularis de officio praefecti uigilum*) y *Digesto* I, 15, 4 (Ulpiano, l. *singularis de officio praefecti urbi*).

[8] Garnsey 1970: 140.

infamantes que la *uerberatio* con látigo,[6] especialmente cuando los penados pertenecían a la clase de los *humiliores*. Así, a inicios del siglo III, en tiempos de los emperadores Severos –dinastía que representa con claridad el cambio de percepción sobre el uso del castigo físico a ciudadanos– el *praefectus uigilum* recibió por orden imperial la capacidad de apalear y fustigar a los ciudadanos que hubiesen actuado con negligencia a la hora de prevenir incendios.[7] Muchos otros rescriptos y constituciones imperiales de este período conceden a los *honestiores* la exención de cualquier castigo físico.[8] Esta exención, por supuesto, sobreentiende que dichos castigos sí estaban disponibles para ajusticiar a los más humildes:

> No todos han de ser castigados con varas (*fustis*), sino únicamente aquellos que, aunque libres, pertenecen a las capas sociales más bajas; en cambio, las personas de condición más honorable (*honestiores*) no están sujetas a este tipo de castigos, y ello se expresa con claridad en los rescriptos imperiales. (*Digesto*, XLVIII, 19, 28, 2; Calístrato, l. 6 *de cognitionibus*; trad. propia)

A diferencia de lo que ocurría en épocas anteriores, ser libre –e incluso ciudadano, tras la concesión universal de la ciudadanía en el año 212 d. C.– ya no bastaba para quedar al resguardo del uso punitivo de la violencia. Así como la inmunidad frente a los castigos corporales había sido una de las garantías definitorias de la condición ciudadana, la progresiva erosión de ese privilegio contribuyó a desdibujar las fronteras jurídicas y simbólicas que hasta entonces separaban a los individuos libres –aunque de condición modesta– de los esclavizados.

[6] Rodríguez Ennes 2012: 54.

[7] Así lo atestigua Ulpiano en *Digesto,* I, 15, 3, 1 (l. *singularis de officio praefecti uigilum*) y *Digesto* I, 15, 4 (Ulpiano, l. *singularis de officio praefecti urbi*).

[8] Garnsey 1970: 140.

A tortura

Algo semellante ocorre coa *quaestio cum tormento*, é dicir, a tortura como ferramenta forense nun procedemento criminal. Durante o período clásico do dereito romano, o seu uso contra cidadáns estaba practicamente vetado (Brunt 1980: 259), aínda que con algunhas excepcións (Rodríguez Garrido 2023b). Por outra banda, o pensamento xurídico romano consideraba imprescindible someter a tortura a todo escravo interrogado nun procedemento criminal, non só como acusado, senón tamén como testemuña. A lóxica detrás deste principio legal era tan contundente como cruel: dada a natureza enganosa do escravo, a verdade só podía serlle extraída mediante o tormento. Por iso, polo menos no mundo anterior ó dereito postclásico, o uso ou non da tortura constituía unha fronteira máis que separaba os eidos do cidadán libre e do escravo.[9] Por suposto, son múltiples as referencias nas fontes a emperadores torturando a individuos libres sospeitosos de crimes de lesa maxestade, pero estas están escritas precisamente para subliñar e censurar a extrema crueldade e falta de mesura dos gobernantes. Mesmo Claudio, emperador que iniciou o seu reinado comprometéndose a evitar esas prácticas, acabou por recorrer a elas con frecuencia e, se cremos a Suetonio, con gusto.[10] En todo caso, ó estar vinculadas ó grave crime de *maiestas*, todas estas referencias son extraordinarias e, en realidade, contrarias ó funcionamento regular e habitual do sistema legal romano.

Fóra deste ámbito excepcional, non sorprende que a práctica totalidade das pasaxes xurídicas compiladas no capítulo XLVIII, 18 do *Digesto* (co suxestivo título *De quaestionibus*, «Sobre os interrogatorios») estean referidas ou protagonizadas de forma xeneralizada por individuos de condición servil. Os prin-

[9] DuBois 1991: 29, 41.

[10] Suetonio, *Claudio*, xxxiv. Véxase Garnsey 1991: 144.

La tortura

Algo semejante ocurre con la *quaestio cum tormento*, esto es, la tortura como herramienta forense en un procedimiento criminal. Durante el período clásico del derecho romano, su uso contra ciudadanos estaba prácticamente vetado (Brunt 1980: 259), aunque con algunas excepciones (Rodríguez Garrido 2023b). Por otra parte, el pensamiento jurídico romano consideraba imprescindible someter a tortura a todo esclavo interrogado en un procedimiento criminal, no solamente como acusado, sino también como testigo. La lógica detrás de este principio legal era tan contundente como cruel: dada la naturaleza engañosa del esclavo, la verdad solamente le podía ser extraída mediante el tormento. Por ello, al menos en el mundo anterior al derecho postclásico, el uso o no de la tortura constituía una frontera más que separaba los mundos del ciudadano libre y del esclavo.[9] Por supuesto, son múltiples las referencias en las fuentes a emperadores torturando a individuos libres sospechosos de crímenes de lesa majestad, pero estas están escritas precisamente para subrayar y censurar la extrema crueldad y falta de mesura de los gobernantes. Incluso Claudio, emperador que inició su reinado comprometiéndose a evitar esas prácticas, acabó recurriendo a ellas con frecuencia y, si creemos a Suetonio, con gusto.[10] En todo caso, al estar vinculadas al grave *crimen maiestatis*, todas estas referencias son extraordinarias y, en realidad, contrarias al funcionamiento regular y habitual del sistema legal romano.

Fuera de este ámbito excepcional, no sorprende que la práctica totalidad de los pasajes jurídicos compilados en el capítulo XLVIII, 18 del *Digesto* (con el sugerente título *De quaestionibus*, «Sobre los interrogatorios») estén referidos o protagonizados de forma generalizada por individuos de condición servil. Los princi-

[9] DuBois 1991: 29, 41.

[10] Suetonio, *Claudio*, xxxiv. Véase Garnsey 1991: 144.

cipios que aquí se recollen son os da naturalización absoluta da tortura ó escravo, se ben con excepcións que teñen máis que ver coa efectividade forense ca coa piedade ou o humanitarismo. O tormento había de aplicarse con extrema cautela, como complemento a outras pescudas e cando a culpabilidade do acusado xa é suficientemente probable. Estes principios aséntanse nunha constatación reiterada: a fraxilidade epistémica da tortura. Recoñécese que hai persoas capaces de resistila sen chegar a confesar a verdade, e outras que, pola contra, prefiren mentir –ou confesar o que cren que o interrogador quere oír– con tal de evitar a dor ou por outras razóns. Nesta liña, o emperador Marco Aurelio –nunha carta a un gobernador provincial de nome Saxa– eloxia a súa *prudentia* e a súa *ratio humanitatis* por ter decidido repetir a tortura a un escravo que se autoinculpaba dun crime, ó sospeitar con acerto que o facía falsamente, movido polo temor ó seu antigo amo (*Digesto*, XLVIII, 18, 1, 27; Ulpiano, l. 8 *de officio proconsulis*). Outra gran salvidade do uso procesual da tortura contra o escravo é a súa aplicación contra os intereses do amo, unha posibilidade que tanto os xuristas como os emperadores censuran con claridade, con contadas excepcións en época de Traxano e durante a dinastía Severa.[11] A idade do individuo –co límite en catorce anos– tamén semella xogar o seu papel no uso da tortura, e así o establece unha constitución de Antonino Pío (s. II d. C.) lembrada xa a finais do século IV por Arcadio Carisio (*Digesto*, XLVIII, 18, 10). De forma xeral, a xurisprudencia romana transmite unha tensión constante entre o uso estratéxico (e abuso) do corpo servil como fonte de proba e o recoñecemento da súa vulnerabilidade e falibilidade, pero dela tamén se deduce como a *quaestio cum tormento* opera como medio probatorio, mais tamén como ritual de poder xurídico. O tormento non é unicamente un método

pios que aquí se recogen son los de la naturalización absoluta de la tortura al esclavo, si bien con salvedades que tienen que ver más con la efectividad forense que con la piedad o el humanitarismo. El tormento habrá de aplicarse con extrema cautela, como complemento a otras pesquisas y cuando la culpabilidad del acusado es ya suficientemente probable. Estos principios se asientan en una constatación reiterada: la fragilidad epistémica de la tortura. Se reconoce que hay personas capaces de resistirla sin llegar a confesar la verdad, y otras que, por el contrario, prefieren mentir –o confesar lo que creen que el interrogador quiere oír– con tal de evitar el dolor o por otras razones. En esta línea, el emperador Marco Aurelio –en una carta a un gobernador provincial de nombre Saxa– elogia su *prudentia* y su *ratio humanitatis* por haber decidido repetir la tortura a un esclavo que se autoinculpaba de un crimen, al sospechar con acierto que lo hacía falsamente, movido por el temor a su antiguo amo (*Digesto*, XLVIII, 18, 1, 27; Ulpiano, l. 8 *de officio proconsulis*). Otra gran salvedad del uso procesal de la tortura contra el esclavo es su uso contra los intereses del amo, una posibilidad que tanto los juristas como los emperadores censuran con claridad, con contadas excepciones en época de Trajano y durante la dinastía Severa.[11] La edad del individuo –con el límite en catorce años– también parece jugar su parte en el uso de la tortura, y así lo establece una constitución de Antonino Pío (s. II d.C.) recordada ya a finales del siglo IV por Arcadio Carisio (*Digesto*, XLVIII, 18, 10). De forma general, la jurisprudencia romana transmite una tensión constante entre el estratégico uso (y abuso) del cuerpo servil como fuente de prueba y el reconocimiento de su vulnerabilidad y falibilidad, pero de ella también se deduce cómo la *quaestio cum tormento* opera como medio probatorio, pero también como ritual de poder jurídico. El tormento no es únicamente un método de investigación: es, en sí

[11] Rodríguez Garrido 2023a: 273-274.

[11] Rodríguez Garrido 2023a: 273-274.

de investigación: é, en si mesmo, unha forma de disciplina social orientada a xerarquizar e marcar diferenzas entre dominadores e dominados, entre corpos útiles e corpos sospeitosos.

Malia todo isto, de novo, o reinado en solitario do emperador Caracalla (211-217 d. C.) volve amosarse na documentación como un período bisagra no que se albiscan cambios que afectan á inviolabilidade do corpo cidadán libre. De xeito específico, unha constitución do 216 recollida no *Codex Iustiniani* (IX, 41, 3) admite a tortura dunha muller libre sospeitosa de ter envelenado a un home:

> Primeiro serán interrogados os escravos alleos. Se se achegan probas dun crime tan atroz que parezan concordar cos indicios verosímiles do caso, tamén a propia muller será torturada: pois non padecerá inxustamente quen, con velenos, extinguiu as entrañas dun home. (Trad. propia)

Aínda que o emperador subliña na súa sentenza a excepcionalidade do crime como xustificación da tortura, esta xa non garda relación coa seguridade do *princeps* nin co mantemento das institucións do Estado. Trátase dun crime atroz, mais privado, e con todo, no procedemento a tortura é admitida sen problema non só como ferramenta forense, senón tamén punitiva. Sorprende que esta decisión se tome, ademais, tomando como único indicio a confesión duns escravos, cando paralelamente autores contemporáneos como Ulpiano advertían da falibilidade deste tipo de testemuños (*Digesto*, XLVIII, 18, 1, 4). A decisión de Caracalla non é máis que o primeiro paso cara á constitución dun sistema procesual romano que admitía a tortura de certos individuos libres como testemuñas. Outro fragmento de Arcadio Carisio, quen probablemente asistiu a Constantino na chancelería imperial, recomenda directamente interrogar mediante tortura ós *harenarii* (combatentes

mismo, una forma de disciplina social orientada a jerarquizar y marcar diferencias entre dominadores y dominados, entre cuerpos útiles y cuerpos sospechosos.

Pese a esto, de nuevo, el reinado en solitario del emperador Caracalla (211-217 d.C.) vuelve a mostrarse en la documentación como un período bisagra en el que se vislumbran cambios que afectan a la inviolabilidad del cuerpo ciudadano libre. Específicamente, una constitución del 216 recogida en el *Codex Iustiniani* (IX, 41, 3) admite la tortura de la mujer libre sospechosa de haber envenenado a un hombre:

> Primero serán interrogados los esclavos ajenos. Si se aportan pruebas de un crimen tan atroz que parezcan concordar con los indicios verosímiles del caso, también la propia mujer será torturada: pues no sufrirá indebidamente quien, con venenos, extinguió las entrañas de un hombre (Trad. propia).

Aunque el emperador subraya en su sentencia la excepcionalidad del crimen como justificación de la tortura, ésta ya no guarda relación con la seguridad del *princeps* o el mantenimiento de las instituciones del Estado. Es un crimen atroz, pero privado, y no obstante en el procedimiento la tortura es admitida sin problema no únicamente como herramienta forense, sino también punitiva. Sorprende que esta decisión se tome, además, tomando como único indicio la confesión de unos esclavos, cuando de forma paralela autores contemporáneos como Ulpiano estaban advirtiendo de la falibilidad de este tipo de testimonios (*Digesto,* XLVIII, 18, 1, 4). La decisión de Caracalla no es más que el primer paso hacia la constitución de un sistema procesal romano que admitía la tortura de *algunos* individuos libres como testigos. Otro fragmento de Arcadio Carisio, quien probablemente asistió a Constantino en la cancillería imperial, recomienda directamente interrogar mediante tortura a *harenarii* (combatientes en el anfiteatro)

no anfiteatro) e individuos de condición semellante, entre os que sen dúbida habería escravos, pero tamén cidadáns libres (*Digesto*, XXII, 5, 21, 2). Para autores como Peter Brunt (1980: 265), non hai dúbida de que a partir do século IV a protección do cidadán libre fronte á tortura se diluíra case completamente, equiparando así a súa situación procesual á dos escravos e dos non cidadáns.

De cidadáns, escravos e homúnculos

Os procesos expostos máis arriba non evidencian unicamente o proceso de degradación –ou de equiparación «á baixa»– que experimentou o estatus cidadán a partir do edicto de Caracalla do 212 d.C., senón tamén como no período anterior determinados tipos de violencia pertencían case exclusivamente ó mundo servil, ou eran percibidos como tales. A súa aplicación sobre os corpos escravizados tiña, por suposto, unha función coercitiva e de control, pero tamén un sentido xerarquizante e transformador: o escravo recibe determinados tipos de violencia porque é escravo e, ó mesmo tempo, é escravo porque o seu corpo –como o de Psique– as sufriu, arrastrando un estigma servil que persiste incluso entre aqueles que acadaron a liberdade mediante a manumisión. A transformación do corpo á que nos referimos non é unicamente metafísica, espiritual ou reputacional. Un elemento común ás violencias servís por antonomasia –a flaxelación con látego e a tortura– é a súa capacidade para inflixir con probabilidade marcas indelebles na pel do individuo escravizado. Estas marcas fortuítas, sumadas ás que se imprimen deliberadamente no corpo do escravo para identificalo, evitar a súa fuxida ou evidenciar a súa perigosidade, son *maculae* ou *stigmata* con consecuencias de longo percorrido, incluso tras a liberación:

> Establécese pola *lex Aelia Sentia* que aqueles escravos encadeados polos seus donos como castigo, ou marcados con sinais, así como os

e individuos de condición similar, entre los que habría sin duda esclavos, pero también ciudadanos libres (*Digesto*, XXII, 5, 21, 2). Para autores como Peter Brunt (1980: 265), no hay duda de que a partir del siglo IV la protección del ciudadano libre hacia la tortura se había diluido casi completamente, equiparando con ello su situación procesal a la de los esclavos y los no ciudadanos.

De ciudadanos, esclavos y homúnculos

Los procesos arriba expuestos no evidencian únicamente el proceso de degradación –o de equiparación «a la baja»– que experimentó el estatus ciudadano a partir del edicto de Caracalla del 212 d.C., sino también cómo en el período anterior determinados tipos de violencia pertenecían casi exclusivamente al mundo servil, o eran percibidos como tal. Su aplicación sobre los cuerpos esclavizados tenía, por supuesto, una función coercitiva y de control, pero también un sentido jerarquizador y transformador: el esclavo recibe determinados tipos de violencia porque es esclavo y, al mismo tiempo, es esclavo porque su cuerpo –como el de Psique– las ha sufrido, arrastrando un estigma servil que pervive incluso entre aquellos que han logrado la libertad mediante la manumisión. La transformación del cuerpo a la que nos estamos refiriendo no es únicamente metafísica, espiritual o reputacional. Un elemento común a las violencias serviles por antonomasia –la flagelación con látigo y la tortura– es su capacidad para infligir con probabilidad marcas indelebles en la piel del individuo esclavizado. Estas marcas fortuitas, sumadas a las que deliberadamente se imprimen en el cuerpo del esclavo para identificarlo, para evitar su huida o evidenciar su peligrosidad, son *maculae* o *stigmata* con consecuencias de largo recorrido, incluso tras la liberación:

> Se establece por la lex Aelia Sentia que aquellos esclavos encadenados por sus dueños como castigo, o señalados con marcas, así como los que

> que, por razón dun delito, foran interrogados mediante tortura e declarados culpables [...], se posteriormente o mesmo señor ou outro distinto os manumite, serán libres baixo a condición na que se atopan os peregrini dediticii. (Gaio, *Institucións*, I, 13; trad. propia)

A lei citada por Gaio, de época augustea, vetaba o salto á cidadanía romana mediante a manumisión daqueles escravos cuxos corpos experimentaran as violencias máis extremas. Estes, no caso de recibir a liberdade, non pasarían a formar parte do corpo cidadán, coas protección xurídicas que iso implicaba nese momento, senón do grupo dos *dediticii*, equiparados ós estranxeiros rendidos ó poder de Roma. A transformación corporal derivada da experiencia servil inhabilitábaos a perpetuidade para tan ambicionado privilexio, así como tamén para residir na cidade de Roma (Gaio, *Institucións*, I, 27).

Con todo, o escravo manumitido como *dediticius* era estatutariamente libre. Menos sorte correrían a maioría, especialmente aqueles cun perfil violento como o que marca Gaio na súa descrición, para os cales a liberdade era apenas un soño afastado. A pesar de que, na súa base, o pensamento romano –especialmente o de influencia estoica– recoñecía a igualdade de libres e escravos dentro dun único xénero humano[12] (algo que precisamente facilitaba a conversión dun escravo nun cidadán liberto), as inclemencias dunha vida en escravitude podían activar outro tipo de transformación; dela fálanos Apuleio mediante a fábula de Psique, pero tamén a través de Lucio, protagonista da obra, transformado en asno pola súa imprudencia e desexo de acceder a saberes prohibidos.

Agora ben, Lucio non é o único personaxe que perde a súa humanidade na novela:

[12] Gayo, *Instituciones*, 1, 9-11; Séneca, *Cartas a Lucilio*, 47, 17; Petronio, *Satiricón*, 47.

> por razón de un delito hubieran sido interrogados con tortura y declarados convictos […], si posteriormente el mismo señor o cualquier otro los manumitiese, serán libres bajo la condición en la que están los peregrinos dediticios. (Gayo, *Instituciones*, I, 13; trad. propia)

La ley citada por Gayo, de época augustea, vetaba el salto a la ciudadanía romana mediante la manumisión a aquellos esclavos cuyos cuerpos hubieran experimentado las violencias más extremas. Estos, en caso de recibir la libertad, no pasarían a formar parte del cuerpo ciudadano, con las protecciones jurídicas que ello conllevaba en ese momento, sino el de los *dediticios*, equiparados a los extranjeros rendidos al poder de Roma. La transformación corporal derivada de la experiencia servil los inhabilitaba a perpetuidad para tan codiciado previo, así como también para morar en la ciudad de Roma (Gayo, *Instituciones*, I, 27).

Con todo, el esclavo manumitido como *dediticius* era estatutariamente libre. Menos suerte correrán la mayoría, especialmente aquellos con un perfil violento como el que marca Gayo en su descripción, para los cuales la libertad era apenas un sueño distante. Pese a que, de base, el pensamiento romano, especialmente de influjo estoico, reconocía la igualdad de libres y esclavos dentro de un único género humano[12] (algo que precisamente facilitaba la conversión de un esclavo en un ciudadano liberto), las inclemencias de una vida en esclavitud podían activar otro tipo de transformación; de ella nos habla Apuleyo mediante la fábula de Psique pero también a través de Lucio, protagonista de la obra, transformado en asno por su imprudencia y deseo de acceder a saberes prohibidos.

Ahora bien, Lucio no es el único personaje que pierde su humanidad en la novela:

[12] Gayo, *Instituciones*, 1, 9-11; Séneca, *Cartas a Lucilio*, 47, 17; Petronio, *Satiricón*, 47.



Fig. 2. *Asno nun epitafio de libertos de Ostia*
Autoría descoñecida, s. II-III d.C.
Mármore
CIL XIV, 393. Museo Chiaramonti, inv. 1343
Fonte: @Chris73 (CC BY-SA)

Fig. 2. *Asno en un epitafio de libertos de Ostia*
Autoría desconocida, s. II-III d.C.
Mármol
CIL XIV, 393. Museo Chiaramonti, inv. 1343
Fuente: @Chris73 (CC BY-SA)

> *¡Deuses, que homiños* (*homunculi*) había alí! Toda a súa pel estaba tinguida de mazaduras, as costas laceradas apenas cubertas polos farrapos remendados que levaban. Algúns ían cubertos unicamente cun pequeno trapo nas súas partes íntimas, pero todos estaban vestidos de tal maneira que resultaba doado recoñecelos a través dos seus aldraxes. As súas frontes estaban marcadas, os cabelos rapados e os pés encadeados. (Apuleio, *Metamorfose*, IX, 12; trad. propia)

Estes escravos, dedicados á dura tarefa da moenda do gran, son descritos por Lucio non xa como seres humanos, senón como *homunculi*, monicreques case caricaturescos cuxa nudez revela con crueza a súa condición infrahumana. Esta nova natureza –non de nacemento, senón adquirida a golpes tras unha vida en escravitude– inhabilitaba ós desgraciados para a vida cidadá, e ó mesmo tempo facíaos máis susceptibles de sufrir torturas e castigos cruentos. Lamentablemente para eles, a verdadeira equiparación cos continxentes libres do Imperio e cos seus corpos non virá dada pola emancipación, senón por unha degradación do estatus cidadán. A figura do *humilis*, como novo suxeito punible, non só sinala o deterioro das vellas garantías republicanas ó cidadán, senón tamén a continuidade dunha lóxica disciplinaria que atravesa a historia romana: a dun poder que transforma os corpos en testemuñas de castigo.

> *¡Dioses, qué hombrecillos* (*homunculi*) había allí! Toda su piel pintada de cardenales, sus espaldas laceradas apenas cubiertas por los harapos remendados que llevaban. Algunos estaban cubiertos sólo por un pequeño trapo en sus partes íntimas, y todos ellos vestidos de tal forma que a través de los jirones se les veía claramente el cuerpo. Sus frentes estaban marcadas, sus cabellos rasurados y sus pies engrilletados, los rostros deformados por la palidez […]. (Apuleyo, *Metamorfosis*, IX, 12; trad. propia)

Estos esclavos, dedicados a la dura tarea de la molienda de grano, son descritos por Lucio no ya como seres humanos, sino como *homunculi*, monigotes casi caricaturescos cuya desnudez revela con crudeza su condición infrahumana. Esta nueva naturaleza –no de nacimiento, sino adquirida a golpes tras una vida en esclavitud– inhabilitaba a los desdichados para la vida ciudadana, y al mismo tiempo los hacía más susceptibles de sufrir torturas y cruentos castigos. Lamentablemente para ellos, la verdadera equiparación con los contingentes libres del Imperio y sus cuerpos vendrá dada no por la emancipación, sino por una degradación del estatus ciudadano. La figura del *humilis*, como nuevo sujeto punible, no solo señala el deterioro de las viejas garantías republicanas al ciudadano, sino también la continuidad de una lógica disciplinaria que atraviesa la historia romana: la de un poder que transforma los cuerpos en testigos de castigo.

Bibliografía

Bradley, K. (2022): «On Psyche and Psychology: A Reflection», *Ancient Narrative*, 19, págs. 39-78.

Brunt, P. (1980): «Evidence given under Torture in the Principate», *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte*, 97 (1), págs. 256-265.

DuBois, P. (1991): *Torture and Truth*, London: Routledge.

Garnsey, P. (1970): *Social Status and Legal Privilege in the Roman Empire*, Oxford: Clarendon Press.

Olmo López R. (2018): *El centro en la periferia: las competencias de los gobernadores provinciales romanos en Hispania durante el Principado*, Berlin: Lit Verlag.

Rodríguez Ennes, L. (2012): «Algunas cuestiones en torno a la *verberatio*», *Revista de l'Institut Universitari d'Investigació en Criminologia i Ciències Penals de la UV*, 12 (2), págs. 52-65.

Rodríguez Garrido, J. (2023a): *Emperadores y esclavos. Algunos aspectos de la legislación imperial sobre esclavitud entre Trajano y los Severos,* Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté.

Rodríguez Garrido, J. (2023b): «*Non enim iam servi nostri principis amici.* Trajano y las reglas de la *quaestio servi*», *Dialogues d'histoire ancienne*, 49 (2), págs. 16.

A morte que non cesa. Corpo e representación da pena capital entre o Medioevo e a Modernidade

La muerte que no cesa. Cuerpo y representación de la pena capital entre el Medievo y la Modernidad

Abel de Lorenzo Rodríguez

As representacións do corpo torturado e executado mostran a maior debilidade mais tamén a maior corporalidade do humano. Nas fronteiras da existencia e a sensibilidade, o corpo humano baixo a tortura do poder e o sacrificio devén un dispositivo de alerta e unha ensinanza brutal disposta de forma pública. A cultura visual da pena de morte e a tortura utilizou maiormente os relatos sacros, mais tamén unha ambigua conxunción coa exemplaridade da execución: santos, traidores, criminais e sacrificados xerminan nese mesmo *humus* da violencia na que o corpo florece e desfaise. O sacrificado está moi preto dos simples condenados. Pero, que sucede cando esas representacións son contemporáneas a unha audiencia que sofre sistemas penais similares?

Os enxeños visuais que permiten esta reelaboración da crueldade e a execución como simulacro son aínda contemporáneos (Nelson 2011), pero proveñen dunha cultura visual antiga, especialmente medieval (Merback 1998; Mills 2005; Tammen 2005; Morel 2007). Unha época que codificou e mesmo normalizou a representación dos corpos, pero que tan só outorga minimamente un coñecemento sobre como se entenden os feitos do castigo e a viabilidade da comparación coa súa propia época, establecendo un diálogo no que o tempo pre-

Las representaciones del cuerpo torturado y ejecutado muestran la mayor debilidad y a la vez la mayor corporalidad de lo humano. En los límites de la existencia y la sensibilidad, el cuerpo humano bajo la tortura del poder y el sacrificio deviene un dispositivo de alerta y una enseñanza brutal dispuesta de forma pública. La cultura visual de la pena de muerte y la tortura ha utilizado mayormente los relatos sagrados, pero también una ambigua concomitancia con la ejemplaridad de la ejecución: santos, traidores, criminales y sacrificados germinan en ese mismo humus de la violencia ante la que el cuerpo florece y se deshace. El sacrificado está demasiado cerca de los simples condenados. Pero ¿qué sucede cuando esas representaciones son contemporáneas a una audiencia que sufre sistemas penales similares?

Los ingenios visuales que permiten esta reelaboración de la crueldad y la ejecución como simulacro son aún contemporáneos (Nelson 2011), pero provienen de una cultura visual antigua, especialmente medieval (Merback 1998; Mills 2005; Tammen 2005; Morel 2007). Una época que codificó e incluso normalizó la representación de los cuerpos, pero que tan solo otorga mínimamente un conocimiento sobre cómo se entienden los hechos del castigo y la viabilidad de la comparación con su propia época, estableciendo un diálogo en el que

sente da creación desa cultura visual inspírase —ás veces con moita seguridade— nos feitos contemporáneos. A isto chamámolo *re-enactment* ou recreación: o obxectivo é levar á súa actualidade o castigo para causar unha maior empatía ou conmoción porque era a maneira máis sinxela (ás veces gardando algúns xeitos arcaicos) de recrear os feitos movendo a emotividade do presente. Toda imaxe de violencia, aínda que imaxe, remite a unha violencia soterrada, a un corpo disposto a ser trabado polo dente do poder.

Este é un catálogo para pensar en imaxes ou, en palabras do arquitecto Luis Fernández-Galiano (2023), para pensar cos ollos. Non a partir da liña exacta da documentación e a tradición xurídica sobre os corpos, senón a partir das representacións visuais, da súa recepción, e do interese da súa produción na idea de como facer desaparecer ou marcar o corpo mediante suplicios. Todas as imaxes seleccionadas representan a aplicación da violencia legal —tortura e pena de morte— ou dos seus efectos na representación do corpo morto. Con todo, é unha violencia extemporánea que menciona execucións e torturas históricas sobre a vida sacra e antiga cuxo carácter é amplificador ou moralizante, e se reactiva nunha audiencia contemporánea á creación da obra de arte.

As representacións visuais buscan dous obxectivos: retratar as condenas contemporáneas e as condenas que se fan ao mesmo tempo que a representación, pero aínda máis as condenas consideradas antigas sobre todo a dos mártires que aparecen retratadas nun pasado heroico. Condenas que son extraordinariamente semellantes, aínda que sempre se lles atribúen ás pasadas unha brutalidade esaxerada nas formas de executarse. A visibilidade destas representacións cohabitaba entón cun réxime penal similar co que dialogaba. Eran dúas realidades que se complementaban: as execucións periódicas que representaban un momento de

el tiempo presente de la creación de esa cultura visual se inspira —a veces con mucha seguridad— en los hechos contemporáneos. A esto lo llamamos *re-enactment* o recreación: el objetivo es llevar a su actualidad el castigo para causar una mayor empatía o conmoción porque era la manera más sencilla (a veces guardando algunos gestos arcaicos) de recrear los hechos moviendo la emotividad de lo presente. Toda imagen de violencia, aunque imagen, remite a una violencia soterrada, a un cuerpo dispuesto a ser mordido por el diente del poder.

Este es un catálogo para pensar en imágenes o, en palabras del arquitecto Luis Fernández-Galiano (2023), para pensar con los ojos. No a partir de la línea exacta de la documentación y la tradición jurídica sobre los cuerpos, sino a partir de las representaciones visuales, de su recepción, y del interés de su producción en la idea de cómo hacer desaparecer o marcar el cuerpo mediante suplicios. Todas las imágenes seleccionadas representan la aplicación de la violencia legal —tortura y pena de muerte— o de sus efectos en la representación del cuerpo muerto. Sin embargo, es una violencia extemporánea que menciona ejecuciones y torturas históricas sobre la vida sagrada y antigua cuyo carácter es amplificador o moralizante, y se reactiva en una audiencia contemporánea a la creación de la obra de arte.

Las representaciones visuales buscan dos objetivos: retratar las condenas contemporáneas y las condenas que se hacen al mismo tiempo que la representación, pero aún más las condenas consideradas antiguas sobre todo la de los mártires que aparecen retratadas en un pasado heroico. Condenas que son extraordinariamente semejantes, aunque siempre se les atribuyen a las pasadas una brutalidad exagerada en las formas de ejecutarse. La visibilidad de estas representaciones cohabitaba entonces con un régimen penal similar con el que dialogaba. Eran dos realidades que se complementaban: las ejecuciones periódicas que representaban un momento de

ruptura da vida normal e a posta en escena da lei, pero tamén as execucións das torturas expostas de forma continua atopadas en retablos, cadros, iluminacións, gravados ou esculturas para lembrar dunha forma solemne e ás veces heroica o carácter dun réxime xurídico que semellaba ser sempre así.

O corpo atopábase por tanto nunha situación de absoluta vulnerabilidade no sentido máis etimolóxico da palabra. Vulnerable porque pode aceptar as feridas no corpo (*uulnera*). Vulnerabilidade como antesala da morte ou da pena de morte e como símbolo máis da continxencia non xa da vida humana, mais si do corpo como cárcere da alma da materialidade máis simple e anatómica que pode ser arrebatada. A alma participaba subsidiariamente neste problema xa que a súa existencia, probada máis aló do corpo, non lle facía librar a este dos sentimentos e a dor que albergaba nela.

Pódese elucubrar tamén que hai un principio de pracer en determinadas representacións da violencia que son utilizadas dunha forma didáctica. É un principio xa enunciado por Pedro Lombardo (ca. 1100-1160) e recuperado por Tomás de Aquino (1225-1274) que á súa vez se fundaba noutros principios do dereito romano que se estaba a reactivar a finais do século XII: o pracer de observar a tortura nos corpos. Tomás escríbeo nun pequeno opúsculo definindo que os bieitos non só gozarían do privilexio de estar no paraíso celeste, senón que tamén poderían desfrutar do castigo dos malditos e os condenados. Algo que no pasado Calístrato fixera no seu comentario xurídico, onde tamén atribúe aos familiares das vítimas ese mesmo dereito de observar o suplicio como retribución dos familiares da vítima. O exemplo de Calístrato ao tentar demostrar a funcionalidade práctica da pena (citado no caso da forca) aseméllase bastante ao mesmo argumento de pracer ou gozo que defende Tomás de Aquino no caso dos condenados (*Sancti de poenis impiorum gau-*

ruptura de la cotidianidad y la puesta en escena de la ley, pero también las ejecuciones de las torturas expuestas de forma continua encontradas en retablos, cuadros, iluminaciones, grabados o esculturas para recordar de una forma solemne y a veces heroica el carácter de un régimen jurídico que parecía haber sido siempre así.

El cuerpo se encontraba por tanto en una situación de absoluta vulnerabilidad en el sentido más etimológico de la palabra. Vulnerable porque puede aceptar las heridas en el cuerpo (*uulnera*). Vulnerabilidad como antesala de la muerte o de la pena de muerte y como símbolo más de la contingencia no ya de la vida humana, pero sí del cuerpo como cárcel del alma de la materialidad más simple y anatómica que puede ser arrebatada. El alma participaba subsidiariamente en este problema ya que su existencia, tentativamente probada más allá del cuerpo, no le hacía librar a este de los sentimientos y el dolor que albergaba en ella.

Se puede elucubrar también que hay un principio de placer en determinadas representaciones de la violencia que son utilizadas de una forma didáctica. Es un principio ya enunciado por Pedro Lombardo (ca. 1100-1160) y recuperado por Tomás de Aquino (1225-1274) que a su vez se sustentaba en otros principios del derecho romano que se estaba reactivando a finales del siglo XII: el placer de observar la tortura en los cuerpos. Tomás lo escribe en un pequeño opúsculo definiendo que los bienaventurados no solo disfrutarían del privilegio de estar en el paraíso celeste, sino que también podrían disfrutar del castigo de los malditos y los condenados. Algo que en el pasado Calístrato había hecho en su comentario jurídico, donde también atribuye a los familiares de las víctimas ese mismo derecho a observar el suplicio como retribución de los familiares de la víctima. El ejemplo de Calístrato al intentar demostrar la funcionalidad práctica de la pena (citado en el caso de la horca) se asemeja bastante al mismo argumento de placer o gozo que defiende Tomás de Aquino en el caso

debunt). Se Calístrato afirmara que os ladróns aforcados na proximidade das súas vítimas representan unha forma de xustiza pracenteira (*solatio*) na visión pública do castigo (*solatio sit cognatis et adfinibus interemptorum eodem tolo poena reddita, in quo latrones homicidia fecissent*), para Tomás de Aquino uno dos premios das almas elixidas sería tamén observar desde o seu Paraíso como as almas dos condenados arden durante a eternidade. En ambos os casos existe unha intención directa de deleite penal no que o partícipe do castigo é tomado como exemplo e exposición, recompensa fronte aos elixidos, os inocentes. Deleite porque se utiliza o principio de goce, pracer ou gozo na execución física e porque provén das bondades da mesma actuación da xustiza.[1]

O mundo romano creou todo un complexo universo de materia penal. Desde moi cedo grazas á acción dos apoloxetas cristiáns o sistema penal deveu o maior exemplo da crueldade do pasado, pero tamén da épica corporal, do testemuño vertido a través do corpo na loita pola fe. A continua resurrección desta idea foi variando ao longo do tempo e na Idade Media coexistiu cos propios réximes penais que se ían creando. Por tanto, deuse o paradoxo de denunciar a crueldade pagá reflectida na épica dos martirios mentres se aplicaba un réxime penal que era extraordinariamente semellante, senón idéntico, ao que se denunciaba como excesivamente cruel.

Os relatos e a imaxe permiten unha reactivación dese momento no que o corpo manifesta o seu testemuño entregándose á crueldade de los condenados (*Sancti de poenis impiorum gaudebunt*). Si Calístrato había afirmado que los ladrones ahorcados en la proximidad de sus víctimas representan una forma de justicia placentera (*solatio*) en la visión pública del castigo (*solatio sit cognatis et adfinibus interemptorum eodem loco poena reddita, in quo latrones homicidia fecissent*), para Tomás de Aquino uno de los premios de las almas elegidas sería también observar desde su Paraíso cómo las almas de los condenados arden durante la eternidad. En ambos casos existe una intención directa de delectación penal en el que el partícipe del castigo es tomado como ejemplo y exposición, recompensa frente a los elegidos, los inocentes. Delectación porque se utiliza el principio de disfrute, placer o gozo en la ejecución física y porque proviene de las bondades de la misma actuación de la justicia.[1]

El mundo romano creó todo un complejo universo de materia penal. Desde muy temprano gracias a la acción de los apologetas cristianos el sistema penal devino el mayor ejemplo de la crueldad del pasado, pero también de la épica corporal, del testimonio vertido a través del cuerpo en la lucha por la fe. La continua resurrección de esta idea fue variando a lo largo del tiempo y en la Edad Media coexistió con los propios regímenes penales que se iban creando. Por tanto, se dio la paradoja de denunciar la crueldad pagana reflejada en la épica de los martirios mientras se aplicaba un régimen penal que era extraordinariamente parecido, sino idéntico, al que se denunciaba como excesivamente cruel.

Los relatos y la imagen permiten una reactivación de ese momento en el que el cuerpo mani-

[1] *Supplementum* III Q94.A3, inspirado no IV libro das *Sentencias* de Pedro Lombardo, editado en Thomas Aquinas 2002: 920, dispoñible tamén en https://aquinas.cc/la/en/~Sent.IV.D50.Q2.A4, consultado 13/07/2025. O *supplementum* atribuído a Tomás de Aquino non pasou desapercibido para autores como Friedrich Nietzsche que sinala a súa crueldade (*Xenealoxía da moral*), Oswald Spengler quen dubida da súa autoría nas sus cartas (Spengler 1966: 293) ou o historiador do dereito Gustav Radbruch (1987: 696). A frase atribuída a Callistratus, in *Digesto*, XLVIII, 19, 28, 15, en Richard Fraher (1989: 221).

[1] *Supplementum* III Q94.A3, inspirado en el IV libro de las *Sentencias* de Pedro Lombardo, editado en Thomas Aquinas 2002: 920, disponible también https://aquinas.cc/la/en/~Sent.IV.D50.Q2.A4, consultado 13/07/2025. El *supplementum* atribuido a Tomás de Aquino no pasó desapercibido para autores como Friedrich Nietzsche que señala su crueldad (*La genealogía de la moral*), Oswald Spengler quien duda de su autoría en sus cartas (Spengler 1966: 293) o el historiador del derecho Gustav Radbruch (1987: 696). La frase atribuida a Callistratus, en *Digesto*, XLVIII, 19, 28, 15, en Richard Fraher (1989: 221).

dade sanguinaria dese particular paganismo. O sacrificado está demasiado preto dos simples condenados. Os emperadores e pretores executan aos santos da mesma forma que os criminais, mesturando as súas cinzas e facendo desaparecer os seus corpos entre a multitude daqueles que foran axustizados por e non por motivos de relixión. Os salvados e os condenados, os santos e os malditos, aparecen nestes momentos como corpos que falan dunha forma semellante, como dous significados da palabra *sacer*, ou en termos de Giorgio Agamben (1997), son un *homo sacer*: malditos e sagrados á vez.

O corpo nunca morre. Suplicio e representación da infamia política

Despenser ou Ravaillac son representacións da morte política. Dunha morte especial que non busca a morte de seu, senón que xoga agresivamente entre a vida e a morte para prolongar o suplicio. Unha dilatación exquisita que negocia entre a dor e o final definitivo inflixindo o maior dano posible. De aí os suplicios repetitivos e constantes do *Inferno* dantesco, de aí as fases case gastronómicas das penas contra os tiranicidas nesa vivisección que exerce o poder contra os seus asasinos. Unha morte deste tipo non busca acabar coa vida senón co corpo, corpo á súa vez político que só atopará a súa antítese desmembrado, desmontado e deslexitimado. Do mesmo xeito que a alegoría do corpo na secesión do Aventino na fábula de Menenio Agrippa ou o pesadelo bíblico do ídolo de pés de barro (Daniel 2:41), o corpo é un conxunto organizado —como a sociedade— cuxo contrario é a disolución e a separación (Mcvay 2000: 135–47).

Para chegar ao corazón hai que subir por unha esqueira. Un ascenso terrible destinado para inscribir no corpo a condena de Hugo Despenser (Fig. 1), quen será vítima dunha pensada execución á altura do desquite político

fiesta su testimonio entregándose a la crueldad sanguinaria de ese particular paganismo. El sacrificado está demasiado cerca de los simples condenados. Los emperadores y pretores ejecutan a los santos de la misma forma que los criminales, mezclando sus cenizas y haciendo desaparecer sus cuerpos entre la multitud de aquellos que habían sido ajusticiados por motivos de justicia y no por motivos de religión. Los salvados y los condenados, los santos y los malditos, aparecen en estos momentos como cuerpos que hablan de una forma semejante, como dos significados de la palabra *sacer*, o en términos de Giorgio Agamben (1997), son un *homo sacer:* malditos y sagrados a la vez.

El cuerpo nunca muere. Suplicio y representación de la infamia política

Despenser o Ravaillac son representaciones de la muerte política. De una muerte especial que no busca la muerte de por sí, sino que juega agresivamente entre la vida y la muerte para prolongar el suplicio. Una dilatación exquisita que negocia entre el dolor y el final definitivo infligiendo el mayor daño posible. De ahí los suplicios repetitivos y constantes del *Inferno* dantesco, de ahí las fases casi gastronómicas de las penas contra los tiranicidas en esa vivisección que ejerce el poder contra sus asesinos. Una muerte de este tipo no busca acabar con la vida sino con el cuerpo, cuerpo a su vez político que solo encontrará su antítesis desmembrado, desmontado y deslegitimado. Al igual que la alegoría del cuerpo en la secesión del Aventino en la fábula de Menenio Agrippa o la pesadilla bíblica del ídolo de pies de barro (Daniel 2:41), el cuerpo es un conjunto organizado —como la sociedad— cuyo contrario es la disolución y la separación (Mcvay 2000: 135–47).

Para llegar al corazón hay que subir por una escalera. Un ascenso terrible destinado para inscribir en el cuerpo la condena de Hugo Despenser (Fig. 1), quien será víctima de una pensada ejecución a la altura de la revancha política



Fig. 1. *Execución de Hugo Despenser o Novo* (detalle)
Autoría descoñecida, 1401-1500.
Chroniques sire Jehan Froissart. Manuscrito
Paris
Biblioteca Nacional de Francia. Département des Manuscrits. Français 2643, f. 11r.
Fonte: Dominio público. Wikimedia Commons

Fig. 1. *Ejecución de Hugo Despenser el Joven* (detalle)
Autoría desconocida, 1401-1500.
Chroniques sire Jehan Froissart. Manuscrito
Paris
Biblioteca nacional de Francia. Département des Manuscrits. Français 2643, f. 11r.
Fuente: Dominio público. Wikimedia Commons

tico na que se viu envolto en 1326. A súa morte desmontada parecía desfacer así as súas argalladas políticas. Unha execución que máis aló da inevitable morte, presenta unha semiótica particular que mestura niveis de sentido e mensaxe, empezando polo escrito. O manto do condenado, así como logo a súa propia pel levarán lemas e referencias ao castigo. O seu corpo será amputado por sodomita, aforcado por ladrón e desmembrado por traidor. Jean Froissart (1337-ca.1410) a quen se lle debe a crónica que acompaña a miniatura, engade outros detalles como a emasculación e evisceración, así como a extracción do seu corazón, momento descrito na imaxe. Esa simboloxía, esa materialización ritual da repartición do cadáver e a súa morte aparece mesmo na aplicación de letras e lemas sobre a pel do condenado, a modo de ferida parlante e acusatoria (Lorenzo Rodríguez 2020). Cirurxía do castigo que precederá a repartición dos membros de Despenser en varios lugares. Unha práctica común —a repartición do cadáver— que se observará en sucesivos episodios por traizón ou rexicidio na época moderna.[2] A imaxe da crónica de Froissart expón o corpo de Despenser no alto dunha esqueira polo só motivo de facer ben visible o castigo desde o alto. A esqueira é á súa vez un símbolo didáctico e teolóxico, a *Scala Dei*, a esqueira anxelical de Xacobe (Genesis 28:10-19), pero tamén por onde ascenden ou se precipitan as almas de bieitos e condenados como retrata a pintura mural na igrexa parroquial de Chaldon (Surrey, Inglaterra, c.1200).

En 1975 Michel Foucault comezou o seu *Surveiller et Punir* coa tortura e pena de morte contra Robert François Damiens (1715-1757), acusado de rexicidio. Damiens servía como exemplo dos sorprendentes tormentos aplicados no Antigo Réxime, esa criatura derivada do Medievo. O espectáculo sanguento valería como

[2] Westerhof 2007: 87–106. Stahuljak 2013: 133–148. Fisher 2013: 83–98. Sobre el registro arqueológico de este tipo de ejecuciones, Lewis 2008: 113–124.

en la que se vio envuelto en 1326. Su muerte desmontada parecía deshacer así sus inquinas políticas. Una ejecución que más allá de la inevitable muerte, presenta una semiótica particular que mezcla niveles de sentido y mensaje, empezando por lo escrito. El manto del condenado, así como luego su propia piel llevarán lemas y referencias al castigo. Su cuerpo será amputado por sodomita, ahorcado por ladrón y descuartizado por traidor. Jean Froissart (1337-ca.1410) a quien le debemos la crónica que acompaña la miniatura, añade otros detalles como la emasculación y evisceración, así como la extracción de su corazón, momento descrito en la imagen. Esa simbología, esa materialización ritual del reparto del cadáver y su muerte aparece incluso en la aplicación de letras y lemas sobre la piel del condenado, a modo de herida parlante y acusatoria (Lorenzo Rodríguez 2020). Cirugía del castigo que precederá el descuartizamiento y reparto de los miembros de Despenser en varios lugares. Una práctica común —el reparto del cadáver— que se observará en sucesivos episodios por traición o regicidio en la época moderna.[2] La imagen de la crónica de Froissart expone el cuerpo de Despenser en lo alto de una escalera por el solo motivo de hacer bien visible el castigo desde lo alto. La escalera es a su vez un símbolo didáctico y teológico, la *Scala Dei*, la escalera angelical de Jacob (*Génesis* 28:10-19), pero también por donde ascienden o se precipitan las almas de aventurados y condenados como retrata la pintura mural en la iglesia parroquial de Chaldon (Surrey, Inglaterra, c.1200).

En 1975 Michel Foucault comenzó su *Surveiller et Punir* con la tortura y pena de muerte contra Robert François Damiens (1715-1757), acusado de regicidio. Damiens se servía como ejemplo de los increíbles tormentos aplicados en el Antiguo Régimen, esa criatura derivada del Medievo. El espectáculo sangriento valdría como

[2] Westerhof 2007: 87–106; Stahuljak 2013: 133–148; Fisher 2013: 83–98. Sobre el registro arqueológico de este tipo de ejecuciones, Lewis 2008: 113–124.



Fig. 2. *Axustizamento de Ravaillac, rexicida de Enrique IV de Francia el 27 de maio de 1610*
Gravado
Series 4: French, German and English Events, 1576-1610
Gravado no obradoiro de Frans Hogenberg, 1610-1612
Colonia
Imaxe procedente da estampa da colección online do Museo Nacional de Ámsterdam
Fonte: Dominio público. Wikimedia Commons

Fig. 2. *Ajusticiamiento de Ravaillac, regicida de Enrique IV de Francia el 27 de mayo de 1610*
Grabado
Series 4: French, German and English Events, 1576-1610
Grabado en el taller de Frans Hogenberg, 1610-1612
Colonia
Imagen procedente de estampa de la colección online del Museo Nacional de Ámsterdam
Fuente: Dominio público. Wikimedia Commons

contrapunto á moderna penalidade derivada do dominio do comportamento e do cárcere máis que da tortura. Damiens non fora o único. Con anterioridade a monarquía francesa ofrecera exemplos similares de execucións contra rexicidas, como a de Nicolás de Salzedo en tempos de Enrique III, ou a ilustrada aquí no gravado de Frans Hogenberg (1535-1590) contra François Ravaillac, asasino de Henrique IV (1553-1610) (Fig. 2). O descuartizamiento por cabalos, como a fogueira, era un espectáculo caro e custoso pero rendible para o poder. Hogenberg non elixiu calquera momento senón aquel en que corpo e pena chocan. Catro cabalos azoutados tentan dividir o corpo do rexicida, sen conseguilo. Un verdugo eleva o machada e a punto está de comezar a cortar os ligamentos para liberar os membros. Sete verdugos para desfacer un home, unha escena co máximo suspense que retrata ao condenado aínda na fronteira do humano. Logo do castigo tan só será unha chea de fragmentos. Na parte inferior da imaxe, como unha ensinanza, explícase en versos ripiosos os sucesos do rexicidio á maneira dos libros da *bibliothèque bleue*. A difusión en Europa deste tipo de imaxes incardinábase á súa vez con outras imaxes onde o corpo chegaba aos seus límites recoñecibles, pero con diferente intención. A condena tamén habita aí, na repetición da morte na súa representación, na infamia difundida ata facela presente e transmisible baixo un lema que parece dicir: ninguén esqueza!

Radiacións romanas: tormento e martirio no Barroco católico

Alí onde outros tentaban facer irrecoñecibles os corpos, noutras ocasións era todo o contrario: restituílos, reconstituílos, moldealos de novo e facer resucitar, á súa maneira, eses fragmentos. Como no poema sinfónico de *Pini dei Roma* de Ottorino Respighi (1924), a finais do século XVI un canto elevábase desde as catacumbas. Non eran as entoacións dos cristiáns

contrapunto a la moderna penalidad derivada del dominio del comportamiento y de la cárcel más que de la tortura. Damiens no había sido el único. Con anterioridad la monarquía francesa había ofrecido ejemplos similares de ejecuciones contra regicidas, como la de Nicolás de Salzedo en tiempos de Enrique III, o la ilustrada aquí en el grabado de Frans Hogenberg (1535-1590) contra François Ravaillac, asesino de Enrique IV (1553-1610) (Fig. 2). El descuartizamiento por caballos, como la hoguera, era un espectáculo caro y costoso pero rentable para el poder. Hogenberg no eligió cualquier momento sino aquel en que cuerpo y pena colisionan. Cuatro caballos azotados intentan dividir el cuerpo del regicida, sin conseguirlo. Un verdugo eleva el hacha y a punto está de empezar a cortar los ligamentos para liberar los miembros. Siete verdugos para deshacer un hombre, una escena con el máximo suspense que retrata al condenado aun en la frontera de lo humano. Luego del castigo tan solo será un montón de fragmentos. En la parte inferior de la imagen, como una moraleja, se explica en versos ripiosos los sucesos del regicidio a la manera de los libros de la *bibliothèque bleue*. La difusión en Europa de este tipo de imágenes se incardinaba a su vez con otras imágenes donde el cuerpo llegaba a sus límites reconocibles, pero con diferente intención. La condena también habita ahí, en la repetición de la muerte en su representación, en la infamia difundida hasta hacerla presente y transmisible bajo un lema que parece decir: ¡nadie olvide!

Radiaciones romanas: tortura y martirio en el Barroco católico

Allí donde otros intentaban hacer irreconocibles los cuerpos, en otras ocasiones era todo lo contrario: restituirlos, reconstituirlos, moldearlos de nuevo y hacer resucitar, a su manera, esos fragmentos. Como en el poema sinfónico de *Pini di Roma* de Ottorino Respighi (1924), a finales del siglo XVI un canto se elevaba desde las catacumbas. No eran las entonaciones de los cristianos

primitivos senón máis ben os tratados e eloxios dos seus corpos pola política pontificia. Sedentos de mártires e reliquias, a política contrarreformista animou as escavacións das catacumbas na procura de reliquias de mártires. Tal como se os subterráneos romanos albergasen un capital primitivo de ósos e sangue disposto a ser repartido para conservar o dominio eclesiolóxico católico. En 1578 as escavacións do *coemeterium Jordanorum* fixeron aparecer os devecidos ósos coma se fose algunha vea dun mineral prezado. Con todo, estes ósos agora desenterrados só eran reivindicados na súa marabilla como reliquias de mártires, aínda cando a evidencia xogase en contra. Cen anos antes os audaces exploradores desoutra cidade subterránea foran torturados por orde das autoridades pontificias, ao atreverse a entrar neses lugares. Con todo, como lembra Anthony Grafton (2014: 9), neste momento os eventos históricos facían eses restos e esas ruínas algo completamente diferente. Na súa máis concreta definición eran corpos gloriosos, corpos divinos e por tanto obxecto de veneración (Koudounaris 2013). En 1591 Antonio Gallonio publicou un catálogo dos instrumentos de martirio cuxo principal obxectivo é ilustrar de forma visual os suplicios contra os santos. Os gravados estilizan aos mártires en posicións manieristas, de corpos gloriosos sometidos ao despezamento e ao sufrimento pasivo como testemuños da súa fe.[3] O corpo devén emblema, ou máis ben un anti-emblema pois só se busca o seu eloxio cando quere desaparecer de forma sanguenta e só é excelso no seu final. Case sen texto, o tratado combina imaxes de martirio xunto á representación emblemáticas dos instrumentos coma se estes puidesen falar por si mesmos. Supliciados, instrumentos e verdugos conviven sen intercambiar miradas de xenreira. Como fará Caravaggio, os verdugos non deixan de ser outras vítimas colaterais e sen rostro do seu

[3] Ver figuras 18 e 19 no catálogo de imaxes.

primitivos sino más bien los tratados y elogios de sus cuerpos por la política pontificia. Sedientos de mártires y reliquias, la política contrarreformista incentivó las excavaciones de las catacumbas en la búsqueda de reliquias de mártires. Tal como si los subterráneos romanos albergasen un capital primitivo de huesos y sangre dispuesto a ser repartido para conservar el dominio eclesiológico católico. En 1578 las excavaciones del *coemeterium Jordanorum* hicieron aparecer los ansiados huesos como si de un filón de algún mineral precioso se tratase. Sin embargo, estos huesos ahora desenterrados solo eran reivindicados en su maravilla como reliquias de mártires, aun cuando la evidencia jugase en contra. Cien años antes los audaces exploradores de esa otra ciudad subterránea habían sido torturados por orden de las autoridades pontificias, al atreverse a entrar en esos lugares. Sin embargo, como recuerda Anthony Grafton (2014: 9), en este momento los eventos históricos hacían esos restos y esas ruinas algo completamente diferente. En su más concreta definición eran cuerpos gloriosos, cuerpos divinos y por tanto objeto de veneración (Koudounaris 2013). En 1591 Antonio Gallonio publicó un catálogo de los instrumentos de martirio cuyo principal objetivo es ilustrar de forma visual los suplicios contra los santos. Los grabados estilizan a los mártires en posiciones manieristas, de cuerpos gloriosos sometidos al despiece y al sufrimiento pasivo como testimonios de su fe.[3] El cuerpo deviene emblema, o más bien un anti-emblema pues solo se busca su elogio cuando quiere desaparecer de forma sangrienta y solo es excelso en su final. Casi sin texto, el tratado combina imágenes de martirio junto a la representación emblemática de los instrumentos como si estes pudiesen hablar por sí mismos. Supliciados, instrumentos y verdugos conviven sin intercambiar miradas de ira. Como hará Caravaggio, los verdugos no dejan de ser otras víctimas colaterales

[3] Ver figuras 18 y 19 del catálogo de imágenes.

humillante oficio como carniceiros humanos. Unha forma de transmisión da imaxe, do contido, pero tamén do propósito que o emblema sintetiza dunha forma heráldica. Contemporaneamente outros gravados mostraban ese emblema do corpo sometido a tortura, á tortura do Amor, adoptando, segundo Mario Praz (1989: 136-138) a mesmo linguaxe visual que os gravados de Antonio Tempesta, *il Tempestino* (1555-1630). Non parece de casualidade que nesas mesmas décadas Antonio Bosio publicase póstumamente a súa monumental e ilustrada *Roma soterranea* (Bosio 1632), primeiro bosquexo da arqueoloxía por describir e documentar os filóns desas catacumbas que custodiaban miles de corpos, de supostos mártires, dispostos a ser desvelados e repartidos. Unha curiosa forma de buscar o ceo baixo a terra.

O libro de Gallonio (1591) ilustrouse grazas a Antonio Tempesta que se encargou do deseño dos gravados cuxa eficacia ilustrativa mostraría de forma aínda máis sanguenta nos frescos romanos de Santo Estefano Rotondo. Como lembra Leonardo Sciascia (2003: 47-55), o templo de forma circular era visitado por Stendhal quen mostraba a súa desaprobación co deleite dos visitantes neses martirios, deleite digno de almas innobres. Un gusto polo sufrimento do corpo que fora, pola contra, tan do parecer dos comitentes da obra. Fronte á procura do antigo, fronte a esa xenealoxía do sufrimento da tortura e o corpo, outras obras da propaganda católica actuaron a modo de espello. Non só desenterrar mártires, senón reclamar os actuais. Este é o obxectivo do anticuario angloholandés Richard Verstegan (ca. 1550-1640) no seu *Theatrum crudelitatum haereticorum nostri temporis* que parecía refletir os enunciados de Gallonio nese teatro da crueldade das guerras de relixión (Verstegan 1587). Unha copia a modo de espello que buscaba na actualidade o símil dos suplicios antigos.

No cadro de José de Ribera (1591-1652) (Fig. 3) todas estas influencias fanse patentes, pero

y sin rostro de su humillante oficio como carniceros humanos. Una forma de transmisión de la imagen, del contenido, pero también del propósito que el emblema sintetiza de una forma heráldica. Contemporáneamente otros grabados mostraban ese emblema del cuerpo sometido a tortura, a la tortura del Amor, adoptando, según Praz (1989: 136-138) el mismo lenguaje visual que los grabados de Antonio Tempesta, *il Tempestino* (1555-1630). No parece de casualidad que en esas mismas décadas Antonio Bosio publicase póstumamente su monumental e ilustrada *Roma soterranea* (Bosio 1632), primer esbozo de la arqueología por describir y documentar los filones de esas catacumbas que custodiaban miles de cuerpos, de supuestos mártires, dispuestos a ser desvelados y repartidos. Una curiosa forma de buscar el cielo bajo la tierra.

El libro de Gallonio (1591) se ilustró gracias a Antonio Tempesta que se encargó del diseño de los grabados cuya eficacia ilustrativa mostraría de forma aún más sangrante en los frescos romanos de Santo Estefano Rotondo. Como recuerda Leonardo Sciascia (2003: 47-55), el templo de forma circular era visitado por Stendhal quien mostraba su desaprobación ante la delectación de los visitantes en esos martirios, delectación digna de almas ignobles. Un gusto por el sufrimiento del cuerpo que había sido, por el contrario, tan del parecer de los comitentes de la obra. Frente a la búsqueda de lo antiguo, frente a esa genealogía del sufrimiento de la tortura y el cuerpo, otras obras de la propaganda católica actuaron a modo de espejo. No solo desenterrar mártires, sino reclamar los actuales. Este es el objetivo del anticuario angloholandés Richard Verstegan (ca. 1550-1640) en su *Theatrum crudelitatum haereticorum nostri temporis* que parecía reflejar los enunciados de Gallonio en ese teatro de la crueldad de las guerras de religión (Verstegan 1587). Una copia a modo de espejo que buscaba en la actualidad el símil de los suplicios antiguos.

En el cuadro de José de Ribera (1591-1652) (Fig. 3) todas estas influencias se hacen patentes,

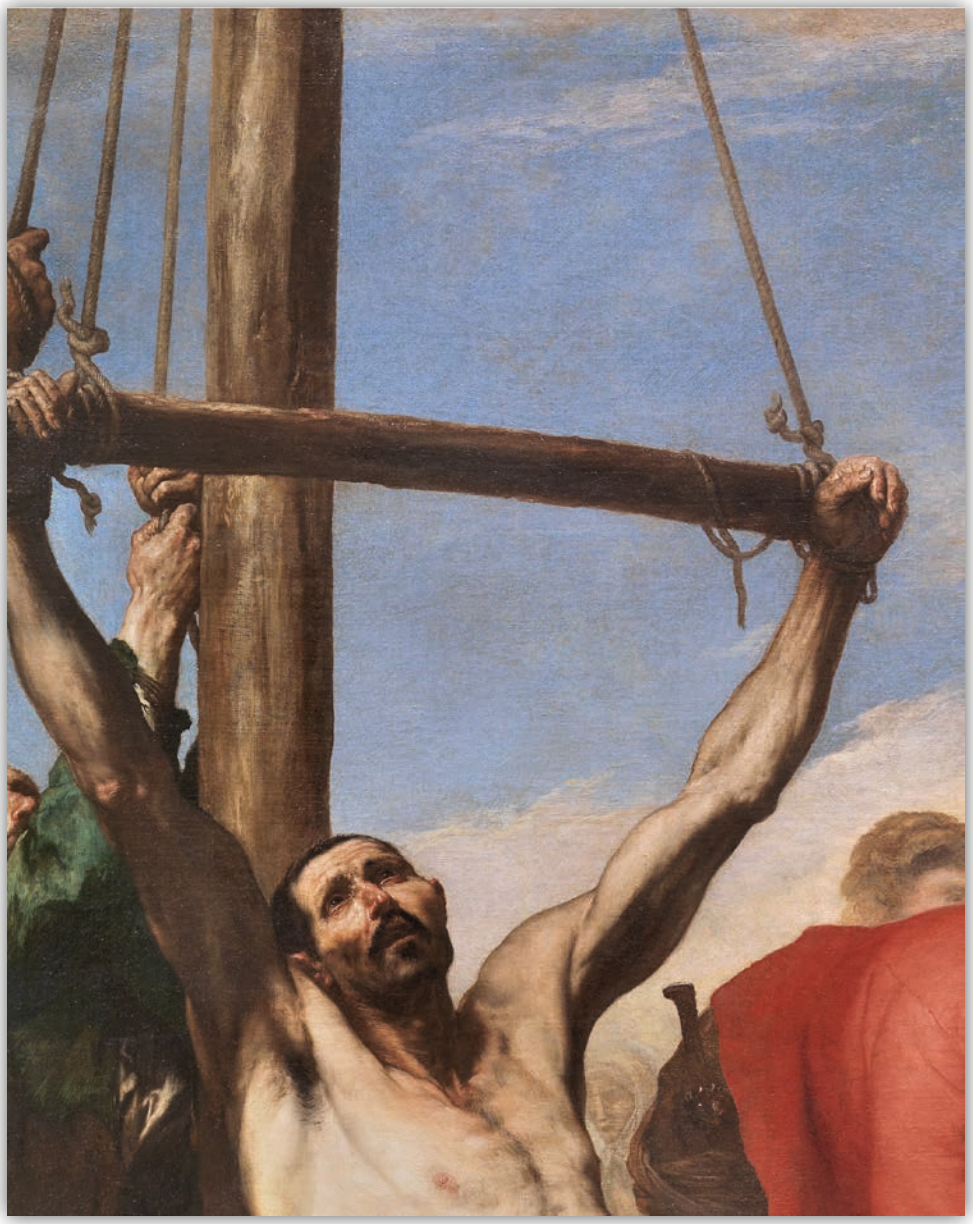


Fig. 3. *O martirio de san Felipe* (detalle)
José de Ribera, 1639
Óleo sobre lenzo
Museo do Prado de Madrid
Fonte: Banco de imaxes do Museo do Prado

Fig. 3. *El martirio de San Felipe* (detalle)
José de Ribera, 1639
Óleo sobre lienzo
Museo del Prado de Madrid
Fuente: Banco de imágenes del Museo del Prado

con cambios. O corpo devén máis real, menos magnífico, a partir de toda unha herdanza da escola caravaggista aínda que sen o tremendismo oscurantista do Merisi. O apóstolo Felipe está a piques de ser crucificado, eleva a vista ao ceo —xa nada lle ata á terra excepto a súa morte— e ve como se abren os ceos, pasaxe moi semellante ao martirio de Esteban («agora que vexo os ceos abertos»). Felipe non ten nimbo, só a súa disposición anatómica case de xigante que fala da súa santidade mentres a execución desenvólvese con indiferenza ante os asistentes. O corpo parece adquirir un trunfo particular, pero á vez continxente na súa materialidade.

pero con cambios. El cuerpo deviene más real, menos magnífico, a partir de toda una herencia de la escuela *caravaggista* aunque sin el tremendismo oscurantista del Merisi. El apóstol Felipe está a punto de ser crucificado, eleva la vista al cielo —ya nada le ata a la tierra excepto su muerte— y ve como se abren los cielos, pasaje muy semejante al martirio de Esteban («ahora que veo los cielos abiertos»). Felipe no tiene nimbo, solo su disposición anatómica casi de gigante que habla de su santidad mientras la ejecución se desenvuelve con indiferencia ante los asistentes. El cuerpo parece adquirir un triunfo particular, pero a la vez contingente en su materialidad.

Bibliografía

Agamben, G. (1997): *Homo sacer, le pouvoir souverain et la vie nue,* trad. Marilène Raiola, Paris: Seuil.

Bosio, A. (1632): *Roma sotterranea, opera postuma di Antonio Bosio romano, antiquario ecclesiastico singolare de' suoi tempi. Compita, disposta, & accresciuta dal M. R. P. Giovanni Severani da S. Severino*, Roma: Carlo Aldobrandino.

Fernández-Galiano, L. (2023) «Pensar con los ojos», *Arquitectura viva*, 260, págs. 17-48.

Fisher, M. (2013) «Dismembered Borders and Treasonous Bodies in Anglo-Norman Historiography», en Guynn, N.D. y Stahuljak, Z. (eds.): *Violence and the Writing of History in the Medieval Francophone World*, Cambridge: Boydell & Brewer, págs. 83–98.

Foucault, M. (1975): *Surveiller et punir*, Paris: Gallimard.

Fraher, R. A. (1989): «Preventing crime in the High Middle Ages. The medieval lawyers' search for deterrence», en Sweeney, J. R. y Chodorow, S. A. (eds.): *Popes, teachers, and canon law in the Middle Ages*, Ithaca, New York: Cornell University, págs. 212-234.

Gallonio, A. (1591): *Trattato de gli instrumenti di martirio, e delle varie maniere di martoriare vsate da' gentili contro christiani, descritte et intagliate in rame. Opera di Antonio Gallonio romano sacerdote della congregatione dell' oratorio. Con la tauola nel fine di tutte le cose piu notabili,* Roma: presso Ascanio, e Girolamo Donangeli.

Grafton, A. (2014): «Heavenly Bodies: Cult Treasures and Spectacular Saints from the Catacombs by Paul Koudounaris», *London Review of Books*, 36, 15: págs. 9-14.

Koudounaris, P. (2013): *Heavenly Bodies. Cult Treasures & Spectacular Saints from the Catacombs*, London: Thames & Hudson.

Lewis, M.E. (2008) «A traitor's death? The identity of a drawn, hanged and quartered man from Hulton Abbey, Staffordshire», *Antiquity*, 82 (315), págs. 113–124.

Lorenzo Rodríguez, A. de (2020): «Heridas parlantes. Notas sobre una miniatura del Beato de las Huelgas», *Eikón/Imago* 9, 1, págs. 9-34.

Mcvay, J. K. (2000): «The Human Body as Social and Political Metaphor in Stoic Literature and Early Christian Writers», *The Bulletin of the American Society of Papyrologists* 37, no. ¼, págs. 135–47.

Merback, M. B. (1998): *The Thief, the Cross and the Wheel: Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, Chicago: University of Chicago Press.

Mills, R. (2005): *Suspended Animation: Pain, Pleasure and Punishment in Medieval Culture*, London: Reaktion Books.

Morel, B. (2007): *Une iconographie de la répression judiciaire. Le châtiment dans l'enluminure en France du XIIIe au XVe siècle,* Paris: Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques.

Nelson, M. (2011): *The Art of Cruelty: a Reckoning*, New York: W. W. Norton.

Praz, M. (1989): *Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática*, Madrid: Siruela.

Radbruch, G. (1987): *Strafrechtsgeschichte*, *Gesamtausgabe*, volume 11, Heidelberg: C.F. Müller Verlag.

Sciascia, L. (2003): «Stendhal e i martiri», en *Il adorabile Stendhal*, Milano: Adelphi, págs. 47-55.

Spengler, O. (1966): *Letters of Oswald Spengler 1913-1936*, New York: A.A. Knopf.

Stahuljak, Z. (2013): «The Sexuality of History: The Demise of Hugh Despenser, Roger Mortimer, and Richard II in Jean Le Bel, Jean Froissart, and Jean d'Outremeuse», en Guynn, N.D. y Stahuljak, Z. (eds.), *Violence and the Writing of History in the Medieval Francophone World*, Cambridge: Boydell & Brewer, págs. 133–148.

Tammen, Silke. (2005): «Gewalt im Bilde: Ikonographien, Wahrnehmungen, Ästhetisierungen», en Braun, M. y Herberichs, C. (eds.), *Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen,* Munich: Wihelm Fink Verlag, págs. 307-340.

Thomas Aquinas (2002): *Commento alle sentenze di Pietro Lombardo e testo integrale di Pietro Lombardo, Libro IV, distinzioni 43-50,* vol. 10, Bologna: Edizioni Studio Domenicano.

Verstegan, R. (1592): *Theatrum crudelitatum haereticorum nostri temporis*, Amberes: Adrianum Huberti.

Westerhof, D. (2007): «Deconstructing identities on the scaffold: the execution of Hugh Despenser the Younger, 1326», *Journal of Medieval History*, 33 (1), págs. 87–106.

O corpo polifónico. O motete *politextual* do século XIV como imaxe do animal humano

Cuerpo Polifónico. El motete *politextual* del siglo XIV como imagen del animal humano

Pablo Seoane

Introdución

Como reflicten os rexistros discursivos e iconográficos que acompañan ás prácticas musicais dende que temos noticia, a estreita filiación entre corpo e música remóntase ao máis antigo das culturas humanas. No ámbito occidental, xa Aristóteles, recollendo o fío do *Fedro* platónico (*Fedro,* 264 C), teoriza na *Poética* sobre o hábito de concibir as artes e os seus criterios de corrección á imaxe do corpo animal, humano ou non. Así, a traxedia, e en xeral todo artefacto fermoso e dotado dunha mínima complexidade, *debe ser* entendida coma un animal vivinte cuxas partes están ordenadas dun xeito harmónico (*Poética,* 1450 b 35).

Da antigüidade grecolatina á Idade Media, os *pés* rítmicos, os pulsos, o alento do *pneuma*, a estrofa chamada *gremium*, é dicir, ventre ou colo, e tantos outros substanciais vínculos analóxicos ou mostras de iconicidade, evidencian a vontade de preservar unha relación de semellanza ou representacionalidade entre ambos obxectos, entre ambos conceptos. Unha relación virtualmente circular entre o corpo como primixenio produtor de música e a música creada conforme ás feituras dese mesmo corpo, que Boecio (1990: 9), un dos máis influentes teóricos do Medievo, tentará sintetizar nunha *musica humana* —harmonía do corpo e o espírito— fronte á *mundana* e a *instrumental*.

Pero tanto *corpo* como *música* son conceptos inabarcables. Tamén corpos e músicas, como o *ser* e o *ben* aristotélicos, se din de mil maneiras. ¿Que música reflicte este corpo en particular?

Introducción

Como reflejan los registros discursivos e iconográficos que han acompañado a las prácticas musicales desde que tenemos noticia, la estrecha filiación entre cuerpo y música se remonta a lo más antiguo de las culturas humanas. En el ámbito occidental, ya Aristóteles, recogiendo el hilo del *Fedro* platónico (*Fedro,* 264 C), teoriza en la *Poética* sobre el hábito de concebir las artes y sus criterios de corrección a imagen del cuerpo animal, humano o no. Así, la tragedia, y en general todo artefacto hermoso y dotado de una mínima complejidad, *debe ser* entendida como un animal viviente cuyas partes están ordenadas de un modo armónico (*Poética,* 1450 b 35).

De la antigüedad grecolatina a la Edad Media, los *pies* rítmicos, los pulsos, el aliento del *pneuma*, la estrofa llamada *gremium*, es decir, vientre o regazo, y tantos otros sustanciales vínculos analógicos o muestras de iconicidad, evidencian la voluntad de preservar una relación de semejanza o representacionalidad entre ambos objetos, entre ambos conceptos. Una relación virtualmente circular entre el cuerpo como primigenio productor de música y la música creada conforme a las hechuras de ese mismo cuerpo, que Boecio (1990: 9), uno de los más influyentes teóricos del Medievo, intentará sintetizar en una *musica humana* —armonía del cuerpo y el espíritu— frente a la *mundana* y la *instrumental*.

Pero tanto *cuerpo* como *música* son conceptos inabarcables. También cuerpos y músicas, como el *ser* y el *bien* aristotélicos, se dicen de mil maneras. ¿Qué música refleja este cuerpo

¿Que corpo reflicte esta outra música? ¿Hai corpos alleos a esta relación de semellanza? ¿Hai músicas que eluden lexitimamente este vínculo? No que segue, deixando a un lado certas diferenzas entre o que hoxe entendemos por *música* e o que supoñemos era a idea medieval, propóñome unicamente chamar a atención sobre certa correspondencia *formal* entre unha idea contemporánea do corpo humano e a polifonía *radical* xurdida a principios do século xiv.

Polifonía e motete

Houbo música polifónica en practicamente todas as épocas e nas culturas máis dispares. En Occidente, a expresión refire normalmente a unha práctica característica do Medievo cuxo trazo distintivo é o uso simultáneo de dúas ou máis partes ou liñas, vocais ou instrumentais, cada unha delas dotada dunha relevante singularidade ou independencia. Até agora adoitaba entenderse que a música occidental pre-medieval era fundamentalmente *monofónica* —unha voz ou parte soa— ou *homofónica* —varias liñas sometidas a un só padrón de movemento, carentes dunha independencia individual significativa—, aínda que recentes estudos comezan a pór isto en dúbida (cf. Franklin 2020: 235). En todo caso, trala Idade Media e o Renacemento, a música polifónica vai experimentar ao longo da historia moderna un proceso de mingua gradual en beneficio das outras citadas modalidades que culmina no noso século xxi, en cuxa plétora cultural, exceptuando certas manifestacións de moi escasa difusión e relevancia, é unha práctica virtualmente inexistente.

O motete *politextual* de principios do século xiv é un excelente exemplo do que aquí quixera chamar polifonía *radical* ou *forte*, para diferenciala de certos usos normalmente considerados polifónicos que o son só nun sentido laxo do termo, debendo tomarse en rigor por casos de moderada homofonía (corais barrocas, pezas clásicas de cámara, etc.). Este motete, xénero

en particular? ¿Qué cuerpo refleja esta otra música? ¿Hay cuerpos ajenos a esta relación de semejanza? ¿Hay músicas que eluden legítimamente este vínculo? En lo que sigue, dejando a un lado ciertas diferencias entre lo que hoy entendemos por *música* y lo que suponemos era la idea medieval, me propongo únicamente llamar la atención sobre cierta correspondencia *formal* entre una idea contemporánea del cuerpo humano y la polifonía *radical* surgida a principios del siglo xiv.

Polifonía y motete

Ha habido música polifónica en prácticamente todas las épocas y en las culturas más dispares. En Occidente, la expresión refiere normalmente a una práctica característica del Medievo cuyo rasgo distintivo es el uso simultáneo de dos o más partes o líneas, vocales o instrumentales, cada una de ellas dotada de una relevante singularidad o independencia. Hasta ahora solía entenderse que la música occidental pre-medieval era fundamentalmente *monofónica* —una voz o parte sola— u *homofónica* —varias líneas sometidas a un solo patrón de movimiento, carentes de una independencia individual significativa—, aunque recientes estudios han comenzado a poner esto en duda (cf. Franklin 2020: 235). En todo caso, tras la Edad Media y el Renacimiento, la música polifónica habrá de experimentar a lo largo de la historia moderna un proceso de mengua gradual en beneficio de las otras citadas modalidades que culmina en nuestro siglo xxi, en cuya plétora cultural, exceptuando ciertas manifestaciones de muy escasa difusión y relevancia, es una práctica virtualmente inexistente.

El motete *politextual* de principios del siglo xiv es un excelente ejemplo de lo que aquí quisiera llamar polifonía *radical* o *fuerte*, para diferenciarla de ciertos usos normalmente tenidos por polifónicos que lo son solo en un sentido laxo del término, debiendo tomarse en rigor por casos de moderada homofonía (corales barro-

principal do que xa no momento se chamou *Ars Nova*, é debedor do motete de finais do século anterior, froito da variada produción da escola francesa de *Notre Dame* e a *Ars Antiqua*, e caracterízase polo uso do *contrapunto* melódico —é dicir, a citada singularidade de cada unha das súas tres ou catro voces—, a disposición frecuente do *movemento contrario* entre as liñas (co consecuente deixamento do movemento paralelo), a *polirritmia* (é dicir, a coexistencia de padróns rítmicos múltiples), a *disincronía* (ou coexistencia de distintas velocidades), unha certa *hibridez harmónica* (que converte aos motetes en precursores da bitonalidade e a politonalidade, antes de que existise tal cousa como a música tonal) e a *carencia de estrutura estrófica* (é dicir, a ausencia de partes recorrentes como estrofas ou refráns).

Ademais, cada unha das voces do motete canta un texto distinto e, en ocasións, en distintos idiomas, preferentemente latín e francés. En moitos casos, cohabitan nunha mesma peza textos litúrxicos sombríos, normalmente no *tenor* —ou voz máis grave-, con outros xocosos ou alegres, habitualmente profanos e en francés, o que confire a esta música unha distintiva pluralidade afectiva. (Renuncio a abordar aquí outros importantes procedementos formais do motete, como a *isorritmia* —*talea* e *color*— ou o *hoquetus,* cuxa discusión requiriría un tratamento minimamente técnico, e, polo tanto, outro contexto e un espazo maior).

En termos xerais, a polifonía medieval tivo un notable percorrido dende o seu nacemento a mediados do século ix até irse extinguindo e reconfigurando a través do contrapunto barroco na homofonía do que acostumamos entender por música clásica, ese período convencionalmente fixado entre mediados do xviii e o fin do xix arredor do mundo austro-xermano. Non obstante, o motete *politextual* gozou dunha existencia en verdade efémera, entre 1315 e 1370 aproximadamente, e o seu singular espírito, desaparecido xa en boa medida a finais

cas, piezas clásicas de cámara, etc.). Este motete, género principal de lo que ya en el momento se llamó *Ars Nova*, es deudor del motete de finales del siglo anterior, fruto de la variada producción de la escuela francesa de *Notre Dame* y el *Ars Antiqua*, y se caracteriza por el uso del *contrapunto* melódico —es decir, la citada singularidad de cada una de sus tres o cuatro voces—, la disposición frecuente del *movimiento contrario* entre las líneas (con la consecuente dejación del movimiento paralelo), la *polirritmia* (es decir, la coexistencia de patrones rítmicos múltiples), la *disincronía* (o coexistencia de distintas velocidades), una cierta *hibridez armónica* (que convierte a los motetes en precursores de la bitonalidad y la politonalidad, antes de que existiera tal cosa como la música tonal) y la *carencia de estructura estrófica* (es decir, la ausencia de partes recurrentes como estrofas o estribillos).

Además, cada una de las voces del motete canta un texto distinto y, en ocasiones, en distintos idiomas, preferentemente latín y francés. En muchos casos, cohabitan en una misma pieza textos litúrgicos sombríos, normalmente en el *tenor* —o voz más grave-, con otros jocosos o alegres, habitualmente profanos y en francés, lo que confiere a esta música una distintiva pluralidad afectiva. (Renuncio a abordar aquí otros importantes procedimientos formales del motete, como la *isorritmia* —*talea* y *color*— o el *hoquetus,* cuya discusión requeriría un tratamiento mínimamente técnico, y, por tanto, otro contexto y un espacio mayor).

En términos generales, la polifonía medieval tuvo un notable recorrido desde su nacimiento a mediados del siglo ix hasta irse extinguiendo y reconfigurando a través del contrapunto barroco en la homofonía de lo que solemos entender por música clásica, ese período convencionalmente fijado entre mediados del xviii y el fin del xix alrededor del mundo austro-germano. Sin embargo, el motete *politextual* disfrutó de una existencia en verdad efímera, entre 1315 y 1370 aproximadamente, y su singular espíritu, desaparecido ya

do xiv coa chegada da *Ars Subtilior* —por moi apreciables complexidades que trouxese consigo esta nova práctica—, non vai reaparecer en realidade até seis séculos máis tarde, no xx, coa obra de autores como Anton Webern (cf. as súas *Seis bagatelas para cuarteto de corda, op. 9* (1911-13)), Charles Ives (cf. o segundo movemento da súa *Sinfonía nº 4* (1924)) ou Elliott Carter (cf. o terceiro dos seus *Cinco cuartetos de corda* (1971); cf. Emmery (2020)).

Polifonía vs. diálogo

Dende os seus inicios, a polifonía espertou receos entre a xerarquía eclesiástica. Xa no século xii, Xoán de Salisbury, no seu *Policraticus*, encargábase de censurar con elocuencia aquel desacougante *canto de sereas* que «[despoxaba] case completamente aos ouvidos do seu poder crítico (...) e [volvía] o intelecto impotente para xulgar as cousas escoitadas» (Heneveld 2021: 134).[1] Tampouco as innovacións da *Ars Nova*, dous séculos máis tarde, serían obxecto dunha cálida acollida por parte das autoridades do momento. Dende entón, con tanta antipatía como afecto e maior ou menor fortuna, veñen sucedéndose os intentos de lexitimar esta práctica.

Na consideración académica actual destacan dúas posicións principais. De acordo coa primeira, articulada por autores como o teórico e intérprete Christopher Page, aos compositores destas pezas, como Guillaume de Machaut ou Philippe de Vitry, importáballes máis a sonoridade que a correcta comprensión dos textos. Dito noutras palabras, os textos eran valorados menos pola súa semántica que como contribuíntes a unha determinada sonoridade. Os motetes reclamarían por tanto unha escoita máis *sensorial* que intelectual e o seu característico exceso verbal, un tríplex poético que en certo modo se

[1] Esta e o resto de citas do artigo foron traducidas polo autor.

en buena medida a finales del xiv con la llegada del *Ars Subtilior* —por muy apreciables complejidades que trajera consigo esta nueva práctica—, no habrá de reaparecer en realidad hasta seis siglos más tarde, en el xx, con la obra de autores como Anton Webern (cf. sus *Seis bagatelas para cuarteto de cuerda, op. 9* (1911-13)), Charles Ives (cf. el segundo movimiento de su *Sinfonía nº 4* (1924)) o Elliott Carter (cf. el tercero de sus *Cinco cuartetos de cuerda* (1971); cf. Emmery (2020)).

Polifonía vs. diálogo

Desde sus inicios, la polifonía despertó recelos entre la jerarquía eclesiástica. Ya en el siglo xii, Juan de Salisbury, en su *Policraticus*, se encargaba de censurar con elocuencia aquel inquietante *canto de sirenas* que «[despojaba] casi completamente a los oídos de su poder crítico (…) y [volvía] el intelecto impotente para juzgar las cosas escuchadas» (Heneveld 2021: 134).[1] Tampoco las innovaciones del *Ars Nova*, dos siglos más tarde, serían objeto de una cálida acogida por parte de las autoridades del momento. Desde entonces, con tanta antipatía como afecto y mayor o menor fortuna, se han sucedido los intentos de legitimar esta práctica.

En la consideración académica actual destacan dos posiciones principales. De acuerdo con la primera, articulada por autores como el teórico e intérprete Christopher Page, a los compositores de estas piezas, como Guillaume de Machaut o Philippe de Vitry, les importaba más la sonoridad que la correcta comprensión de los textos. Dicho en otras palabras, los textos eran valorados menos por su semántica que como contribuyentes a una determinada sonoridad. Los motetes reclamarían por tanto una escucha más *sensorial* que intelectual y su característico exceso verbal, un tríplex poético que en cierto modo se autodestruye, supondría fundamen-

[1] Esta y el resto de citas del artículo han sido traducidas por el autor.

autodestrúe, suporía fundamentalmente unha calidade sonora engadida (Page 1993: 101).

A segunda posición, defendida entre outras por Margaret Bent (2003: 387), suxire pola contra que quizá estes motetes estaban destinados de xeito específico a espectadores-ouvintes cultos que, coa preparación adecuada, eran perfectamente capaces de gozar da simultaneidade, as disincronías e o entrecruzamento de planos melódicos e rítmicos, así como dos distintos contidos semánticos das voces. Esta ouvinte non renunciaba desde logo a un desfrute sensorial, pero estaría comprometida sobre todo cun exercicio *intelectual* de discriminación dos dispares elementos en xogo.

Hai sen dúbida un vasto campo interpretativo dispoñible entre a opción dunha diáfana captación case sobrehumana de cada un dos heteroxéneos compoñentes simultáneos e a opción de que o contido semántico practicamente non importa (porén hai que insistir en que, en todo caso, unha vez eliminado o foco semántico de atención, a ouvinte aínda tería que lidar con outras problemáticas simultaneidades). É moi probable que ambos extremos *puros* estean errados e, en última instancia, tomar partido sobre esta cuestión non é relevante para o que aquí quero mostrar. O que si parece claro é que a práctica destes motetes traía consigo a exposición da espectadora a un sólido obxecto coidadosamente composto que presentaba ao mesmo tempo unha *falta de unidade* sen precedentes.

Efectivamente, tanto para os críticos de entón como para os de hoxe, xunto aos reproches de esteticismo e frivolidade, o principal cargo presentado contra o motete *politextual* é precisamente a *falta de consenso*. A falta de concordia. Ou, dito á inversa, o uso da división como propósito xeral e non como elemento transitorio e exemplarizante finalmente correxido. Por iso, dado o duradeiro carácter hexemónico desta *concordia* como principio reitor dos asuntos humanos en termos xerais,

talmente una cualidad sonora añadida (Page 1993: 101).

La segunda posición, defendida entre otras por Margaret Bent (2003: 387), sugiere por el contrario que quizá estos motetes estaban destinados de manera específica a espectadores-oyentes cultos que, con la preparación adecuada, eran perfectamente capaces de disfrutar de la simultaneidad, las disincronías y el entrecruce de planos melódicos y rítmicos, así como de los distintos contenidos semánticos de las voces. Esta oyente no renunciaba desde luego a un disfrute sensorial, pero estaría comprometida sobre todo con un ejercicio *intelectual* de discriminación de los dispares elementos en juego.

Hay sin duda un vasto campo interpretativo disponible entre la opción de una diáfana captación casi sobrehumana de cada uno de los heterogéneos componentes simultáneos y la opción de que el contenido semántico prácticamente no importa (aunque hay que insistir en que, en todo caso, una vez eliminado el foco semántico de atención, la oyente todavía tendría que vérselas con otras problemáticas simultaneidades). Es muy probable que ambos extremos *puros* estén errados y, en última instancia, tomar partido sobre esta cuestión no es relevante para lo que aquí quiero mostrar. Lo que sí parece claro es que la práctica de estos motetes traía consigo la exposición de la espectadora a un sólido objeto cuidadosamente compuesto que presentaba al mismo tiempo una *falta de unidad* sin precedentes.

Efectivamente, tanto para los críticos de entonces como para los de hoy, junto a los reproches de esteticismo y frivolidad, el principal cargo presentado contra el motete *politextual* es precisamente la *falta de consenso*. La falta de concordia. O, dicho a la inversa, el uso de la división como propósito general y no como elemento transitorio y ejemplarizante finalmente corregido. Por ello, dado el duradero carácter hegemónico de esta *concordia* como principio rector de los asuntos humanos en términos generales,

é comprensible que non poucos musicólogos e historiadores de vocación conciliadora queiran caracterizar esta práctica apelando, de variadas maneiras, ao *diálogo* en tanto proverbial produtor de consenso.

Así, a polifonía medieval en xeral, e non só a que aquí chamo forte ou radical, é a miúdo subsumida comodamente dentro do seo da cultura escolástica e considerada «unha forma de dialoxismo nas artes» (Fruoco 2021: 3). Según este encaixe, «o contrapunto, ao igual que a *disputatio*, sería una expresión cultural da dialéctica e a retórica. (...) [E os] principios hermenéuticos que Abelardo tería aplicado á teoloxía e Graciano ao dereito a polifonía teríaos aplicado á música» (Novikoff 2013: 148).

Non obstante, esta é ao meu entender unha maneira *oficialista* de escamotear o obxecto de estudo, de esquivar ou desvirtuar os seus trazos máis perturbadores. O problema de someter ao motete a esta profiláctica institucionalización é que a simultaneidade polifónica radical está precisamente alí onde non hai diálogo e viceversa. Pouco diálogo pode haber cando todos os interlocutores falan ao mesmo tempo. *O diálogo é cabalmente todo o que a polifonía non é*. A simultaneidade de elementos dispares entre si, discursivos ou non, non é diálogo. O contrapunto non é un diálogo. O diálogo é literalmente unha alternancia de voces, é dicir, unha secuencia de monodias sucesivas (*pace* Smilansky 2021: 15-16) (e é tamén, dito sexa de paso, un concepto exhausto, maltratado polo oportunismo político e a simpleza moral).

A ollada *uniformizadora* insiste, con todo, en que as diferenzas que se lle ofrecen á espectadora do motete *politextual* son sempre eventualmente neutralizadas «pola enerxía da *concordia* ou o amor», de acordo coa xeral sensibilidade medieval e coa bendición de autoridades como Duns Escoto, entre outros. Deste xeito a polifonía viría a reflectir a divina e complexa unidade

es comprensible que no pocos musicólogos e historiadores de vocación conciliadora hayan querido caracterizar esta práctica apelando, de variadas maneras, al *diálogo* en tanto proverbial productor de consenso.

Así, la polifonía medieval en general, y no solo la que aquí llamo fuerte o radical, ha sido a menudo subsumida cómodamente dentro del seno de la cultura escolástica y considerada «una forma de dialogismo en las artes» (Fruoco 2021: 3). Según este encaje, «el contrapunto, al igual que la *disputatio*, sería una expresión cultural de la dialéctica y la retórica. (…) [Y los] principios hermenéuticos que Abelardo habría aplicado a la teología y Graciano al derecho la polifonía los habría aplicado a la música.» (Novikoff 2013: 148).

Sin embargo, esta es a mi entender una manera *oficialista* de escamotear el objeto de estudio, de soslayar o desvirtuar sus rasgos más perturbadores. El problema de someter al motete a esta profiláctica institucionalización es que la simultaneidad polifónica radical está precisamente allí donde no hay diálogo y viceversa. Poco diálogo puede haber cuando todos los interlocutores hablan al mismo tiempo. *El diálogo es cabalmente todo lo que la polifonía no es*. La simultaneidad de elementos dispares entre sí, discursivos o no, no es diálogo. El contrapunto no es un diálogo. El diálogo es literalmente una alternancia de voces, es decir, una secuencia de monodias sucesivas (*pace* Smilansky 2021: 15-16) (y es también, dicho sea de paso, un concepto exhausto, maltratado por el oportunismo político y la simpleza moral).

La mirada *uniformizadora* insiste, sin embargo, en que las diferencias que se le ofrecen a la espectadora del motete *politextual* son siempre eventualmente neutralizadas «por la energía de la *concordia* o el amor», de acuerdo con la general sensibilidad medieval y con la bendición de autoridades como Duns Escoto, entre otros. De este modo la polifonía vendría a reflejar la divina y compleja unidad que halla-

que atopamos na natureza, etc., etc. (Heneveld 2021: 133-34)

Por suposto, é absurdo negar o indispensable papel que xoga a *procura de unidade na diversidade* dentro do conxunto de ferramentas cognitivas e construtivas da ouvinte, como amosa a psicoloxía da percepción. E tamén o é obviar a forza vinculante de certos aspectos centrais desa citada sensibilidade xeral medieval, é dicir, o peso duns hábitos culturais e estéticos. É razoable polo tanto conceder a existencia dun certo *determinismo* psicolóxico e cultural. Pero non até o punto de deturpar os fenómenos particulares co obxecto de que encaixen debidamente no molde desa *sensibilidade xeral*.

Neste sentido, é imposible non advertir cómo sobrevoa sobre o falaz eufemismo *multiplicidade dialóxica eventualmente resolta en consenso* a espelida pomba do monoteísmo, aínda hoxe vixente baixo distintas aparencias na nosa cultura máis ou menos secular, para a que todo o que non sexa converxencia require unha intervención disciplinaria. Como sinalou Isiah Berlin (2006: 54-5):

> [por todas partes] encontramos a mesma crenza común: que as respostas a todas as grandes cuestións deben necesariamente estar de acordo unhas coas outras; pois deben corresponder coa realidade e a realidade é un todo harmonioso. Se non fose así, habería un caos no corazón das cousas: o que é impensable. Liberdade, igualdade, propiedade, coñecemento, seguridade, sabedoría práctica, pureza de carácter, sinceridade, bondade, amor propio racional, todos estes ideais [...] non poden (se en verdade son desexables) estar en conflito; se parecen estalo se debe a algún malentendido acerca das súas propiedades. As cousas boas nunca poden ser incompatibles entre si, en realidade practicamente implícanse unhas ás outras: os homes non poden ser sabios a non ser que sexan libres, ou libres a non ser que sexan xustos, felices, etc. (...) Aquí abandonamos manifestamente a voz

mos en la naturaleza, etc., etc. (Heneveld 2021: 133-34)

Por supuesto, es absurdo negar el indispensable papel que juega la *búsqueda de unidad en la diversidad* dentro del conjunto de herramientas cognitivas y constructivas de la oyente, como ha mostrado la psicología de la percepción. Y lo es también obviar la fuerza vinculante de ciertos aspectos centrales de esa citada sensibilidad general medieval, es decir, el peso de unos hábitos culturales y estéticos. Es razonable por tanto conceder la existencia de un cierto *determinismo* psicológico y cultural. Pero no hasta el punto de deformar los fenómenos particulares con el objeto de que encajen debidamente en el molde de esa *sensibilidad general*.

En este sentido, es imposible no advertir cómo sobrevuela sobre el falaz eufemismo *multiplicidad dialógica eventualmente resuelta en consenso* la avispada paloma del monoteísmo, todavía hoy vigente bajo distintas apariencias en nuestra cultura más o menos secular, para la que todo lo que no sea convergencia requiere una intervención disciplinaria. Como ha señalado Isiah Berlin (2006: 54-5):

> [por todas partes] encontramos la misma creencia común: que las respuestas a todas las grandes cuestiones deben necesariamente estar de acuerdo unas con otras; pues deben corresponder con la realidad y la realidad es un todo armonioso. Si no fuera así, habría un caos en el corazón de las cosas: lo que es impensable. Libertad, igualdad, propiedad, conocimiento, seguridad, sabiduría práctica, pureza de carácter, sinceridad, bondad, amor propio racional, todos estos ideales (…) no pueden (si en verdad son deseables) estar en conflicto; si parecen estarlo se debe a algún malentendido acerca de sus propiedades. Las cosas buenas nunca pueden ser incompatibles entre sí, en realidad prácticamente se implican las unas a las otras: los hombres no pueden ser sabios a no ser que sean libres, o libres a no ser que sean justos, felices, etc. (…) Aquí abandonamos manifiestamente

da experiencia —que rexistra moi obvios conflitos entre os nosos ideais supremos— e abrazamos unha doutrina que procede de antigas raíces teolóxicas: da crenza de que a menos que todas as virtudes positivas sexan harmoniosas entre si, ou polo menos non incompatibles, a noción de Entidade Perfecta, xa a chamemos natureza, Deus ou Realidade Última, é inconcibible.

Nestes ou parecidos termos, ao meu entender desorientados, xunto ao crítico que quere facer entrar con calzador ao motete na vía unitiva, exprésanse outros, como Page (1993: 84-85), que, aínda desaprobando esta operación —estética, relixiosa e política— por infundada, lamenta precisamente que non poida levarse a cabo. É dicir, deplora que os motetes *politextuais* desaproveiten a ocasión de reflectir o movemento argumental do pensamento escolástico.

Un recoñece o mellor ollo (e ouvido) destes últimos comentaristas, pero non pode evitar quedar perplexo ante tal reproche. ¿Por que razón habería de imitar una práctica musical a trama formal de certas operacións filosóficas? ¿E por que debemos crer que esa cobizada coalición (ou subordinación) habería de redundar nunha música de maior mérito? Postos a especular, quizá, á inversa, se a escolástica tivese prestado unha mínima atención á polifonía radical, a filosofía posterior tería circulado talvez por carreiros más osixenados. Pero isto nunca o saberemos.

En calquera caso, dende unha perspectiva coma a *nosa*, que tanto na arte como noutros ámbitos está cimentada inequivocamente sobre a cuestionable (pero raramente cuestionada) noción de concordia da que fala Berlin e unha estreita idea de organicismo (cf. Zayaruznaya 2015: 221), parece oportuno preguntarse como xurdiu e foi recibido e como podemos interpretar nós un obxecto cultural coma o motete *politextual*, que atenta de maneira patente contra os nosos principios elementais de comunica-

la voz de la experiencia —que registra muy obvios conflictos entre nuestros ideales supremos— y abrazamos una doctrina que procede de antiguas raíces teológicas: de la creencia de que a menos que todas las virtudes positivas sean armoniosas entre sí, o al menos no incompatibles, la noción de Entidad Perfecta, ya la llamemos naturaleza, Dios o Realidad Última, es inconcebible.

En estos o parecidos términos, a mi entender desorientados, junto al crítico que quiere hacer entrar con calzador al motete en la vía unitiva, se expresan otros, como Page (1993: 84-85), que, aun desaprobando esta operación —estética, religiosa y política— por infundada, lamenta precisamente que no pueda llevarse a cabo. Es decir, deplora que los motetes *politextuales* desaprovechen la ocasión de reflejar el movimiento argumental del pensamiento escolástico.

Uno reconoce el mejor ojo (y oído) de estos últimos comentaristas, pero no puede evitar quedarse perplejo ante tal reproche. ¿Por qué razón habría de imitar una práctica musical la trama formal de ciertas operaciones filosóficas? ¿Y por qué debiéramos creer que esa ansiada coalición (o subordinación) habría de redundar en una música de mayor mérito? Puestos a especular, quizá, a la inversa, si la escolástica hubiese prestado una mínima atención a la polifonía radical, la filosofía posterior habría circulado tal vez por derroteros más oxigenados. Pero esto nunca lo sabremos.

En cualquier caso, desde una perspectiva como la *nuestra*, que tanto en el arte como en otros ámbitos está cimentada inequívocamente sobre la cuestionable (pero raramente cuestionada) noción de concordia de la que habla Berlin y una estrecha idea de organicismo (cf. Zayaruznaya 2015: 221), parece oportuno preguntarse cómo surgió y fue recibido y cómo podemos interpretar nosotros un objeto cultural como el motete *politextual*, que atenta de manera palmaria contra nuestros principios elementales de comunicación y significación. Y no necesaria-

ción e significación. E non necesariamente pola *politextualidade*. Importa neste sentido, como mencionei máis arriba, subliñar que a música dispón das súas propias maneiras de codificar un valor substantivo por medio de simultaneidades que pouco teñen que ver coa semántica.

Polifonía e monstro

Pero hai outras formas de achegarse ao contexto cultural do que xorden os radicais motetes multilingües da *Ars Nova*, outros modos de tentar esclarecer a súa pertinencia ou as súas razóns. Como apunta Anna Zayaruznaya (2015: 203), o método escolástico non é a única canle discursiva vixente durante a Baixa Idade Media. As manifestacións artísticas medievais nútrense tamén dun imaxinario de distinta natureza, poboado por elementos dunha variada relixiosidade popular e outras fontes non académicas e profanas que pouco teñen que ver coa estrutura dos argumentos filosóficos. Neste sentido, David Williams sostén que deberiamos procurar o sustento intelectual ou ideolóxico que alimenta esta práctica no que el denomina *discurso deforme,* é dicir, na rica tradición medieval da *monstruosidade*: o xeralizado amosar, representar, inventar e falar de monstros, como vehículos do estupor, os interditos, os medos, os desexos e os conflitos morais da época (Zayaruznaya 2015: 203).

Segundo Williams (1996: 47-49), os monstros no Medievo son artefactos simbólicos particularmente útiles para amosar condicións de privación, paradoxo, inversión e, en xeral, contradicións que non poden ser resoltas nunha síntese. A complexa afectividade —doente e gozosa a un tempo— que reflicte a lírica do amor cortés, a fragmentada e violenta natureza do corpo político, o corpo humano como microcosmos, é dicir, como *comunidade conflitiva de veciños*, e tantos outros fenómenos refractarios á *solutio* escolástica. Neste sentido, ben podemos dicir que *o motete politextual é ao ouvido o que o*

mente por la *politextualidad*. Importa en este sentido, como he mencionado más arriba, subrayar que la música dispone de sus propias maneras de codificar un valor sustantivo por medio de simultaneidades que poco tienen que ver con la semántica.

Polifonía y monstruo

Pero hay otras formas de acercarse al contexto cultural del que surgen los radicales motetes multilingües del *Ars Nova*, otros modos de intentar esclarecer su pertinencia o sus razones. Como ha apuntado Anna Zayaruznaya (2015: 203), el método escolástico no es el único cauce discursivo vigente durante la Baja Edad Media. Las manifestaciones artísticas medievales se nutren también de un imaginario de distinta naturaleza, poblado por elementos de una variopinta religiosidad popular y otras fuentes no académicas y profanas que poco tienen que ver con la estructura de los argumentos filosóficos. En este sentido, David Williams sostiene que deberíamos buscar el sustento intelectual o ideológico que alimenta esta práctica en lo que él denomina *discurso deforme,* es decir, en la rica tradición medieval de la *monstruosidad*: el generalizado mostrar, representar, inventar y hablar de monstruos, como vehículos del estupor, los interdictos, los miedos, los deseos y los conflictos morales de la época (Zayaruznaya 2015: 203).

Según Williams (1996: 47-49), los monstruos en el Medievo son artefactos simbólicos particularmente útiles para mostrar condiciones de privación, paradoja, inversión y, en general, contradicciones que no pueden ser resueltas en una síntesis. La compleja afectividad —doliente y gozosa a un tiempo— que refleja la lírica del amor cortés, la fragmentada y violenta naturaleza del cuerpo político, el cuerpo humano como microcosmos, es decir, como *comunidad conflictiva de vecinos*, y tantos otros fenómenos refractarios a la *solutio* escolástica. En este sentido, bien podemos decir que *el motete politex-*

corpo monstruoso medieval é ao ollo, unha criatura híbrida, composta de partes heteróclitas e relativamente irreconciliables, que se resiste a ser obxecto dunha comprensión unívoca.

Os motetes *politextuais* exhiben por unha banda unha *monstruosidade explícita ou nominal* e por outra banda unha *monstruosidade intrínseca ou constitutiva*. Encontramos esta monstruosidade nominal naqueles motetes cuxos textos tratan de modo explícito acerca de monstros, principalmente, como é lóxico, aqueles caracterizados sobre todo polo seu carácter híbrido, plural, múltiple, fragmentado ou dividido, e non pola súa deformidade (membros excesivos ou con formas extravagantes: cabeza, extremidades, boca, ollos, xenitais, etc.)

Ademais de seres mitolóxicos familiares como a *quimera* (cabeza de león, ventre de cabra e rabo de dragón; ou ben un león cunha cabeza de cabra saíndolle do lombo e outra de serpe coroándolle o rabo) ou a *serea* (paxaro con torso humano, poutas e ás; ou ben muller con cola de peixe), estes motetes albergan textos que aluden a seres non tan obviamente monstruosos dende o noso século xxi como a *Fortuna*, a *Virxe María* ou o propio *Cristo*, pero que entón o eran dun xeito inequívoco. Tanto a portentosa María, nai, filla e esposa de Deus ao mesmo tempo, como a *trindade* e a súa representación tricéfala, eran monstros comúns no século xiv. E, por suposto, o excepcional corpo de Cristo, ubicuo, mortal e ao mesmo tempo inesgotable, esnaquizado e deglutido ritualmente unha e outra vez polos seus fieis. Un corpo peculiar, sen dúbida, asociado coa ave fénix e concibido a partir da liminaridade e *liquidez* de Dioniso, único deus grego que morre (cf. Mills 2003: 28-30).

Pero a monstruosidade temática ou textual é obviamente secundaria e, en calquera caso, as obras que a conteñen son una minoría, uns 20 motetes de 90 conservados. *É o obxecto musical per se*, como por outra banda se encargan de declarar tamén algúns dos seus detractores, o que é monstruoso. O verdadeiramente relevante

tual es al oído lo que el cuerpo monstruoso medieval es al ojo, una criatura híbrida, compuesta de partes heteróclitas y relativamente irreconciliables, que se resiste a ser objeto de una comprensión unívoca.

Los motetes *politextuales* exhiben por un lado una *monstruosidad explícita o nominal* y por otro lado una *monstruosidad intrínseca o constitutiva*. Encontramos esta monstruosidad nominal en aquellos motetes cuyos textos tratan de modo explícito acerca de monstruos, principalmente, como es lógico, aquellos caracterizados sobre todo por su carácter híbrido, plural, múltiple, fragmentado o dividido, y no por su deformidad (miembros excesivos o con formas extravagantes: cabeza, extremidades, boca, ojos, genitales, etc.)

Además de seres mitológicos familiares como la *quimera* (cabeza de león, vientre de cabra y cola de dragón; o bien un león con una cabeza de cabra saliéndole del lomo y otra de serpiente coronándole la cola) o la *sirena* (pájaro con torso humano, garras y alas; o bien mujer con cola de pez), estos motetes albergan textos que aluden a seres no tan obviamente monstruosos desde nuestro siglo xxi como la *Fortuna*, la *Virgen María* o el propio *Cristo*, pero que entonces lo eran de un modo inequívoco. Tanto la portentosa María, madre, hija y esposa de Dios al mismo tiempo, como la *trinidad* y su representación tricéfala, eran monstruos comunes en el siglo xiv. Y, por supuesto, el excepcional cuerpo de Cristo, ubicuo, mortal y al mismo tiempo inagotable, troceado y deglutido ritualmente una y otra vez por sus fieles. Un cuerpo peculiar, sin duda, asociado con el ave fénix y concebido a partir de la liminalidad y *liquidez* de Dioniso, único dios griego que muere (cf. Mills 2003: 28-30).

Pero la monstruosidad temática o textual es obviamente secundaria y, en cualquier caso, las obras que la contienen son una minoría, unos 20 motetes de 90 conservados. *Es el objeto musical per se*, como por otro lado se encargan de declarar también algunos de sus detractores, el que es

pois é que, coma na súa contraparte visual, hai no motete *politextual* unha monstruosidade intrínseca ou constitutiva que se deriva —por medio dos procedementos compositivos arriba mencionados— da superposición de capas e materiais cuxa xuntanza ou ensamblaxe elude unha significación carente de ambigüidade, un só e amansador *sentido*. O motete *politextual* é, en definitiva, o corpo do monstro *ouvido*.

Corpo polifónico

En suma, dentro da cotiandade deste marco monstruoso, o corpo fragmentado, os membros rampantes e fantasmas, os órganos ambulantes dos *fabliaux*, o materialismo necrófilo das reliquias e, en definitiva, as innumerables criaturas de natureza híbrida que poboan a imaxinación medieval aparécensenos como apreciables indicios de que, a pesar de que a doutrina oficial celebra ao corpo como a monódica *praza* material do servo e a súa alma individual, ese corpo é a miúdo tamén intuído e representado como un obxecto plural e sometido ás regulacións máis dispares. Unha pluralidade cuxas *voces* son por suposto comunmente chamadas á orde por familiares tropos político-metafísicos, como a que poderiamos denominar *concepción paulina*, de acordo coa cal «do mesmo xeito que o corpo é un e ten moitos membros, todos os membros dese corpo, sendo moitos, son un só corpo: así tamén é Cristo» (1 *Corintios* 12:12).

Pero a (equívoca) enteireza do corpo paulino é desde logo o resultado dun largo acto de fe. No caso que nos ocupa máis xorda que cega. Como amosa a práctica do motete *politextual* e outras manifestacións culturais da Baixa Idade Media asociadas ao *discurso deforme*, o corpo, ese suposto corpo central e normativo, non deixa en verdade nunca de descoserse, negarse, extraviarse, ignorarse, dividirse. Noutras palabras, o escándalo do monstro *visto* e o da polifonía radical *ouvida* son o mesmo. Ambos comparten a función de impugnar a aparente

monstruoso. Lo verdaderamente relevante pues es que, como en su contraparte visual, hay en el motete *politextual* una monstruosidad intrínseca o constitutiva que se deriva —por medio de los procedimientos compositivos arriba mencionados— de la superposición de capas y materiales cuya reunión o ensamblaje elude una significación carente de ambigüedad, un solo y apaciguador *sentido*. El motete *politextual* es, en definitiva, el cuerpo del monstruo *oído*.

Cuerpo polifónico

En suma, dentro de la cotidianeidad de este marco monstruoso, el cuerpo fragmentado, los miembros rampantes y fantasmas, los órganos ambulantes de los *fabliaux*, el materialismo necrófilo de las reliquias y, en definitiva, las innumerables criaturas de naturaleza híbrida que pueblan la imaginación medieval se nos aparecen como apreciables indicios de que, a pesar de que la doctrina oficial celebra al cuerpo como la monódica *plaza* material del siervo y su alma individual, ese cuerpo es a menudo también intuido y representado como un objeto plural y sometido a las regulaciones más dispares. Una pluralidad cuyas *voces* son por supuesto comúnmente llamadas al orden por familiares tropos político-metafísicos, como la que podríamos denominar *concepción paulina*, de acuerdo con la cual «del mismo modo que el cuerpo es uno y tiene muchos miembros, todos los miembros de ese cuerpo, siendo muchos, son un solo cuerpo: así también es Cristo» (1 *Corintios* 12:12).

Pero la (equívoca) entereza del cuerpo paulino es desde luego el resultado de un largo acto de fe. En el caso que nos ocupa más sorda que ciega. Como muestra la práctica del motete *politextual* y otras manifestaciones culturales de la Baja Edad Media asociadas al *discurso deforme*, el cuerpo, ese supuesto cuerpo central y normativo, no deja en verdad nunca de descoserse, negarse, extraviarse, ignorarse, dividirse. En otras palabras, el escándalo del monstruo *visto* y el de la polifonía

solidez do consenso homofónico, en termos xerais. E, en particular, a de ser portadores dunha imaxe do animal humano que prefigura os achegamentos contemporáneos a outras ideas de *corpo*, *autoconciencia* e *identidade persoal* levados a cabo pola chamada *cognición 4E* ou os recentes estudos neurocientíficos sobre os procesos corais da nosa errancia mental (ou *mind-wandering*) (cf. Battisti & Valeri 2020; Gozli 2022).

Pois tanto *embodied mind* como *minded body*, o animal humano, comunidade e superposición de afectos, ritmos, voces, tempos e *tempi* con frecuencia contraditorios, é unha entidade *naturalmente* polifónica que só grazas ao poder disciplinario da linguaxe como dispositivo *oficial* de produción de sentido podemos erroneamente seguir pensando como ente unitario. En rigor, unha concepción *monódica* non sería senón a desafortunada consecuencia do dominio epistémico do proposicional fronte a outros modos de coñecemento e representación.

Hoxe sabemos, ou debésemos saber, que todo monstro é trivialmente humano. A imaxe dramatizada dunha *heteroglosia* incómoda. Por iso ao que o ser monstruoso e a polifonía multilingüe remiten, na súa proposicionalmente inintelixible, pero intimamente familiar simultaneidade de elementos desparellos, é ao corpo común, á mera condición humana. E o *simultaneísmo* como sonda representacional, de Philippe de Vitry a Elliott Carter, apunta polo tanto cara ao que quizá sexa o máis antigo e persistente trazo de esa condición: a perplexidade derivada de albergar no que chamamos *un corpo* a simultánea *pero non coincidente* multiplicidade da experiencia.

radical *oída* son el mismo. Ambos comparten la función de impugnar la aparente solidez del consenso homofónico, en términos generales. Y, en particular, la de ser portadores de una imagen del animal humano que prefigura los acercamientos contemporáneos a otras ideas de *cuerpo*, *autoconciencia* e *identidad personal* llevados a cabo por la llamada *cognición 4E* o los recientes estudios neurocientíficos sobre los procesos corales de nuestra errancia mental (o *mind-wandering*) (cf. Battisti & Valeri 2020; Gozli 2022).

Pues tanto *embodied mind* como *minded body*, el animal humano, comunidad y superposición de afectos, ritmos, voces, tiempos y *tempi* con frecuencia contradictorios, es una entidad *naturalmente* polifónica que solo gracias al poder disciplinario del lenguaje como dispositivo *oficial* de producción de sentido podemos erróneamente seguir pensando como ente unitario. En rigor, una concepción *monódica* no sería sino la desafortunada consecuencia del dominio epistémico de lo proposicional frente a otros modos de conocimiento y representación.

Hoy sabemos, o debiéramos saber, que todo monstruo es trivialmente humano. La imagen dramatizada de una *heteroglosia* incómoda. Por eso a lo que el ser monstruoso y la polifonía multilingüe remiten, en su proposicionalmente ininteligible, pero íntimamente familiar simultaneidad de elementos desparejos, es al cuerpo común, a la mera condición humana. Y el *simultaneísmo* como sonda representacional, de Philippe de Vitry a Elliott Carter, apunta por tanto hacia el que quizá sea el más antiguo y persistente rasgo de esa condición: la perplejidad derivada de albergar en lo que llamamos *un cuerpo* la

Bibliografía

Battisti, F. & Valeri, E. (2020): «Embodiment and Aesthetics: Cognition Going Wider», en Battisti, F.; E. Valeri (eds.): *4E Cognition: Aesthetics, Ecology and Beyond, JOLMA*, 1 (2), págs. 151-156, DOI http://doi.org/10.30687/Jolma/2723-9640/2020/02.

Bent, M. (2003): «Words and Music in Machaut's ''Motet 9''», *Early Music* 31, págs. 363-388.
Berlin, I. (2006): *Political Ideas in the Romantic Age: Their Rise and Influence on Modern Thought*, Princeton NJ: Princeton University Press.
Boecio (1990): *De institutione musica*, G. Marzi (ed.), Roma: Instituto Italiano per la Storia della Musica.
Emmery, L. (2020): *Compositional Process in Elliott Carter's String Quartets*, NY: Routledge.
Franklin, J. C. (2020): «Ancient Greek Music and the Near East», en Lynch, T. A. C. y E. Rocconi, E. (eds.): *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, NJ: Blackwell, págs. 229-242.
Fruoco, J. (2021): «Introduction: Towards Modernity», en Fruoco, J. (ed.): *Polyphony and the Modern*, NY: Routledge, págs. 1-11.
Gozli, D. (2022): «Extended minds and tools for mind-wandering», en Dario, N. y Tadeo, L. (eds.), *New Perspectives on Mind-Wandering*, Cham: Springer, págs. 103-122.
Heneveld, A. (2021): «Textual Voices in Compilation: Reading the Polyphony of Medieval Manuscripts», en Fruoco, J. (ed.): *Polyphony and the Modern*, NY: Routledge, págs. 130-149.
Mills, R. (2003): «Jesus as Monster», en Bildhauer, B. y Mills, R. (eds.): *The Monstrous Middle Ages*, Toronto: University of Toronto Press, págs. 28–54.
Novikoff , A. J. (2013): *The Medieval Culture of Disputation: Pedagogy, Practice, and Performance*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
Page, C. (1993): *Discarding Images: Reflections on Music and Culture in Medieval France*, NY, OUP.
Smilanski, U. (2021): «The Polyphony of Function: Mixing Text and Music in Guillaume de Machaut», en Fruoco, J. (ed.): *Polyphony and the Modern*, NY: Routledge, págs. 15-36.
Williams, D. (1996): *Deformed Discourse: The Function of the Monster in Mediaeval Thought and Literature*, Montreal: McGill-Queen's University Press.
Zayaruznaya, A. (2015): *The Monstrous New Art. Divided Forms in the Late Medieval Motet*, Cambridge: CUP.

Máis aló da folla de parra. Nudez e beleza Na Antiga Grecia

Más allá de la hoja de parra. Desnudez y belleza en la Antigua Grecia

María Vanesa Mariño-Calvo – Irune Valderrábano González

A oposición entre o corpo «espido» e o corpo «vestido» resulta obvia na Grecia Antiga e a súa articulación en clave de xénero, tamén. As esculturas de mozos, *kuroi* e de mozas, *korai,* creadas polo arcaísmo grego comparten o mesmo motivo: a mocidade aristocrática, figurada nas súas formas masculina e femininas. Con todo, nin o modo de representación nin os valores expresados comparten o mesmo código. Deste xeito, mentres o corpo masculino, concibido como o ideal de beleza e perfección, é considerado digno de ser exhibido libre de toda vestimenta, o feminino, mantense oculto.

A tentación de atopar os significados destas imaxes a través da polaridade sexual ou o simple paralelismo é grande, máis se consideramos a incógnita sobre a súa función e sentido: os contextos variados dificultan a súa interpretación, aínda que poidan observarse os seus usos como estatua de culto, ofrenda a unha divindade, ou escultura funeraria (Prost, 2019: 347-348). Así, do mesmo xeito que os textos gregos reflexionan sobre o home e a muller de maneiras diferentes, as representacións visuais fan o propio.

No caso do *kuros* e a *kore*, a referencia a uns «pares equivalentes» podería deixar de lado moitos matices, aínda que as súas correspondencia e homoloxías permite estudalos e, sobre todo, entendelos de maneira conxunta. Estes mozos expresan co seu corpo unha mensaxe: eles co seu corpo espido, elas, vestidas. Como sinalan Gherchanoc e Huet (2019: 432), nudez e vestimenta responden a códigos políticos, sociais, económicos e relixiosos, revelando os valores culturais e colectivos vencellados, no simultánea *pero no coincidente* multiplicidad de la experiencia.

La oposición entre el cuerpo «desnudo» y el cuerpo «vestido» resulta obvia en la Grecia Antigua y su articulación en clave de género, también. Las esculturas de jóvenes varones, *kuroi* y de muchachas, *korai*, creadas por el arcaísmo griego comparten el mismo motivo: la juventud aristocrática, figurada en sus formas masculinas y femeninas. Sin embargo, ni el modo de representación ni los valores expresados comparten el mismo código. De este modo, mientras el cuerpo masculino, concebido como el ideal de belleza y perfección, es considerado digno de ser exhibido libre de toda vestimenta, el femenino, se mantiene oculto.

La tentación de encontrar los significados de estas imágenes a través de la polaridad sexual o el simple paralelismo es grande, más si consideramos la incógnita sobre su función y sentido: los contextos variados dificultan su interpretación, aunque puedan observarse sus usos como estatua de culto, ofrenda a una divinidad, o escultura funeraria (Prost 2019: 347-348). Así, del mismo modo que los textos griegos reflexionan sobre el hombre y la mujer de maneras diferentes, las representaciones visuales hacen lo propio.

En el caso del *kuros* y la *kore*, la referencia a unos «pares equivalentes» podría dejar de lado muchos matices, aunque sus correspondencias y homologías permite estudiarlos y, sobre todo, entenderlos de manera conjunta. Estos jóvenes expresan con su cuerpo un mensaje: ellos con su cuerpo desnudo, ellas, vestidas. Como apuntan Gherchanoc y Huet (2019: 432), desnudez y vestimenta responden a códigos políticos,

caso grego, á polis. Observemos estes valores a través dos corpos esculpido do mozo Creso e a moza Frasiclea. Cal é o relato da súa nudez e os seus vestidos?

Os dous exemplos escollidos obedecen a unha función funeraria. Ambos sinalan a tumba de mozos falecidos prematuramente e nos dous casos a escultura acompáñase dun epigrama. O *kuros* de Creso ou de Anávisos (Ática), lugar onde se atopou, é unha impoñente escultura labrada en mármore de case dous metros de altura. Datada no século VI a. C., o monumento mostra a un mozo representado segundo a tipoloxía habitual dos *kuroi*: de pé, coa perna esquerda adiantada, cos brazos aliñados ao longo do corpo e os puños pechados. A melena esculpida con detalle cae sobre os ombreiros e costas en delicadas trenzas e no seu rostro advírtese o coñecido como «sorriso arcaico». Con todo, non é a súa face o máis rechamante desta imaxe, senón o seu corpo moldeado polo exercicio e a mocidade e, o máis interesante para a nosa reflexión, presentado espido (Fig. 1).

Encarnación da *arete* viril – «o que non é superado por nada no seu xénero en canto a excelencia e bondade» (Aristóteles, *Metafísica*, 1021b15-20; trad. propia) –, unha forma de virtude asociada á valentía, o corpo esculpido do kuros é unha evidencia do conxunto de valores que rexen o universo dos gregos. Neste sentido, o espido masculino convértese nun trazo de distinción fronte aos bárbaros, os escravos e as mulleres, ao representar simbolicamente a aspiración á cidadanía plena (Bonfante, 1989: 543). Esta nudez, democrática e cívica, transfórmase no uniforme dos cidadáns patriotas e no dos heroes públicos adestrados para competir, loitar, sacrificarse e vencer pola polis (Gherchanoc e Huet 2019: 432-433).

Durante a adolescencia do varón, a exhibición do corpo espido convértese nunha práctica común en espazos como a *palestra* e o ximnasio: lugares onde os mozos, ademais de ins-

sociales, económicos y religiosos, revelando los valores culturales y colectivos vinculados, en el caso griego, a la polis. Observemos estos valores a través de los cuerpos esculpidos del joven Creso y la joven Frasiclea. ¿Cuál es el relato de su desnudez y sus vestidos?

Los dos ejemplos escogidos cumplen una función funeraria. Ambos señalan la tumba de jóvenes fallecidos prematuramente y en los dos casos la escultura se acompaña de un epigrama. El *kuros* de Creso o de Anávisos (Ática), lugar donde se encontró, es una imponente escultura labrada en mármol de casi dos metros de altura. Fechada en el siglo VI a. C., el monumento muestra a un joven varón representado según la tipología habitual de los *kuroi*: en bipedestación, con la pierna izquierda adelantada, los brazos alineados a lo largo del cuerpo y los puños cerrados. La melena esculpida con detalle cae sobre hombros y espalda en delicadas trenzas y en su rostro se advierte la conocida como «sonrisa arcaica». Sin embargo, no es su faz lo más llamativo de esta imagen, sino su cuerpo moldeado por el ejercicio y la juventud y, lo más interesante para nuestra reflexión, presentado desnudo (Fig. 1).

Encarnación de la *arete* viril – «lo que no es superado por nada en su género en cuanto a excelencia y bondad» (Aristóteles, *Metafísica*, 1021b15-20; trad. de García Yebra, Gredos: 1998) –, una forma de virtud asociada a la valentía, el cuerpo esculpido del *kuros* es una evidencia del conjunto de valores que rigen el universo de los griegos. En este sentido, el desnudo masculino se convierte en un rasgo de distinción frente a los bárbaros, los esclavos y las mujeres, al representar simbólicamente la aspiración a la ciudadanía plena (Bonfante, 1989: 543). Esta desnudez, democrática y cívica, se transforma en el uniforme de los ciudadanos patriotas y en el de los héroes públicos entrenados para competir, luchar, sacrificarse y vencer por la polis (Gherchanoc y Huet 2019: 432-433).

Durante la adolescencia del varón, la exhibición del cuerpo desnudo se convierte en una



Fig. 1. *Kuros de Creso*
Autoría descoñecida, 530 a. C.
Escultura
Mármore de Paros
Museo da Acrópole de Atenas
Fonte: Dominio público. Wikimedia Commons

Fig. 1. *Kuros de Creso*
Autoría desconocida, 530 a. C.
Escultura
Mármol de Paros
Museo de la Acrópolis de Atenas
Fuente: Dominio público. Wikimedia Commons

truírse na arte da guerra, educan e forman os seus corpos a través dun rigoroso adestramento ou por medio da participación en xogos e competicións deportivas. Igualmente, adestrar sen empregar ningún tipo de vestimenta compréndese como unha exhibición pública do corpo novo e esculpido:

> O cabelo hirsuto, o porte erecto, os ósos, os costados e as extremidades do corpo vigorosas e grandes e o ventre plano e cinguido, as omoplatas planas e separadas, nin demasiado unidas nin completamente soltas, o pescozo firme e non excesivamente carnoso, o peito carnoso e liso, a cadeira cinguida, os papos da perna contraídos por abaixo (Aristóteles, *Fisionomía*, 807a3; trad. propia segundo a edición de Gredos).

Una complexión que o ximnasta, un demiúrgo do estilo do deus Hefesto, esculpe mediante exercicio con fin de fortalecer la carne e facela maleable (Brulé 2006: 269). Desta forma, o atleta moldea un corpo cuxo atractivo físico se transfórmase en fonte de admiración y obxecto de desexo:

> En relación con belos adolescentes son un «cordel branco», porque case todos, nesta idade, parécenme fermosos. – Agora ben, realmente, este pareceume marabilloso, pola súa estatura e a súa prestancia. E tiven a impresión de que todos os outros estaban namorados del. Tan atónicos e confusos achábanse cando entrou. Outros moitos admiradores seguíano (Platón, *Cármides*, 154b-c; trad. propia segundo a edición de Gredos).

Consecuentemente, a representación de Creso, do mesmo xeito que a doutros *kuroi*, mostra a nudez atlética, perfecta e fermosa do varón, propia do ideal *kalos kai agathos*, «belo e bo», da aristocracia arcaica. Non en balde, a beleza do corpo serve para retratar a Aquiles, o gran

práctica común en espacios como la *palestra* y el gimnasio: lugares donde los muchachos, además de instruirse en el arte de la guerra, educan y forman sus cuerpos a través de un riguroso entrenamiento o mediante la participación en juegos y competiciones deportivas. Igualmente, entrenarse sin usar ningún tipo de vestimenta se comprende como una exhibición pública del cuerpo joven y esculpido:

> El cabello hirsuto, el porte del cuerpo erecto, los huesos, los costados y las extremidades del cuerpo vigorosos y grandes y el vientre plano y ceñido, los omóplatos planos y separados, ni demasiado unidos ni completamente sueltos, el cuello firme y no excesivamente carnoso, el pecho carnoso y liso, la cadera ceñida, las pantorrillas contraídas por abajo (Aristóteles, *Fisiognomía*, 807a3; trad. de Martínez Manzano y Calvo Delcán, Gredos: 2016).

Una complexión que el gimnasta, un demiurgo del estilo del dios Hefesto, esculpe mediante ejercicio con el fin de fortalecer la carne y hacerla maleable (Brulé 2006: 269). De esta forma, el atleta moldea un cuerpo cuyo atractivo físico se transforma en fuente de admiración y objeto de deseo:

> En relación con bellos adolescentes soy «un cordel blanco», porque casi todos, en esta edad, me parecen hermosos. – Ahora bien, realmente, éste me pareció maravilloso, por su estatura y su prestancia. Y tuve la impresión de que todos los otros estaban enamorados de él. Tan atónitos y confusos se hallaban cuando entró. Otros muchos admiradores le seguían (Platón, *Cármides*, 154b-c; trad. de Calonge Ruíz; Lledó Iñigo; García Gual, Gredos: 1990).

Consiguientemente, la representación de Creso, al igual que la de otros *kuroi*, muestra la desnudez atlética, perfecta y bella del varón, propia

guerreiro da épica homérica, fillo dunha deusa e un mortal: «Priamo quedou mirando a Aquiles, admirado do alto e belo que era; ao velo parecíase aos deuses» (Homero, *Ilíada*, xxiv, 629-630; trad. propia). É neste dominio da guerra onde se instala a mensaxe de Creso. O seu epitafio, o único conservado dun *kuros* funerario, non deixa lugar a dúbidas: «Para e láiate ante a tomba de Creso, morto, a quen un día na primeira liña de combate, o impetuoso Ares destruíu» (trad. propia segundo a edición de Gredos). O rapaz morre en combate: o máis prestixioso destino que un mozo pode desexar no campo de batalla, ao concedérselle maiores honras ao corpo caído –«[...] conseguir que na súa cidade sexa preferible unha morte gloriosa a unha vida deshonrosa [...]» (Xenofonte, *Constitución dos lacedemonios*, ix; trad. propia segundo a edición de Gredos)– que ás fazañas executadas no combate; feito celebrado na súa tomba.

A necesidade de destacar e superar aos demais eríxese como o único camiño lexítimo cara a meta máis cobizada na vida dun atleta ou heroe: ser o primeiro ou o mellor (Bernardini 2016: 11). En consecuencia, a vitoria adquire un valor simbólico ao outorgar ao vencedor as honras máis anheladas: ser admirado en vida e celebrado na morte (Turner 2012); pensamento que se alimenta coa convicción de que a poesía é, xunto coa arte (Bernardini 2016: 40-41), o único medio capacitado para dotar aos triunfadores dunha sona imperecedoira: «E a palabra vive por máis longo tempo que os feitos, aquela que, co favor das Cárites, fai nacer a lingua do máis profundo da alma» (Píndaro, *Nemeas*, iv, 6-8; trad. propia segundo a edición de Gredos).

Así pois, a nudez atlética, fermosa e corpulenta, convértese no ideal de beleza grego por ser mostra de distinción dunha natureza física capaz de imporse sobre as outras e de provocar, por unha banda, asombro, por outra, devoción. Imaxe do corpo masculino que se opón ao feminino.

del ideal *kalos kai agathos*, «bello y bueno», de la aristocracia arcaica. No en vano, la belleza del cuerpo sirve para retratar a Aquiles, el gran guerrero de la épica homérica, hijo de una diosa y un mortal: «Príamo se quedó mirando a Aquiles, admirado de lo alto y bello que era; al verlo se parecía a los dioses» (Homero, *Ilíada*, xxiv, 629-630; trad. de Crespo Güemes, Gredos: 1996). Es en este dominio de la guerra donde se instala el mensaje de Creso. Su epitafio, el único conservado de un *kuros* funerario, no deja lugar a dudas: «Detente y laméntate ante la tumba de Creso, muerto, a quién un día en la primera línea de combate, el impetuoso Ares destruyó» (trad. de M. L. Del Barrio, Gredos: 1992). El chico muere en la contienda: el más prestigioso destino al que un joven puede aspirar en el campo de batalla, al concedérsele mayores honores al cuerpo caído – «[…] haber conseguido que en su ciudad sea preferible una muerte gloriosa a una vida deshonrosa […]» (Jenofonte, *Constitución de los lacedemonios*, ix; trad. de Guntiñas Tuñon, Gredos: 2016) – que a las hazañas ejecutadas en combate; hecho celebrado en su tumba.

La necesidad de sobresalir y superar a los demás se erige como el único camino legítimo hacia la meta más codiciada en la vida de un atleta o héroe: ser el primero o el mejor (Bernardini 2016: 11). En consecuencia, la victoria adquiere un valor simbólico al otorgar al vencedor los honores más ambicionados: ser admirado en vida y celebrado en la muerte (Turner 2012); pensamiento que se alimenta con la convicción de que la poesía es, junto con el arte (Bernardini 2016: 40-41), el único medio capacitado para dotar a los triunfadores de una fama imperecedera: «Y la palabra vive por más largo tiempo que los hechos, aquella que, con el favor de las Gracias, hace brotar la lengua del profundo del alma» (Píndaro, *Nemeas*, iv, 6-8; trad. de Ortega, Gredos: 1984).

Así pues, la desnudez atlética, hermosa y fornida, se convierte en el ideal de belleza griego por ser muestra de distinción de una naturaleza física capaz de imponerse sobre otras y de provocar, por

Porén, e a pesar da crenza popular, o espido feminino tamén é un feito real. Este nace, aproximadamente, cara finais do século v a. C., coa exposición pública da famosa escultura da Afrodita de Cnido (Fig. 2):

> Xunto ao mar fixo construír Conón un templo de Afrodita, despois de aniquilar as trirremes dos lacedemonios xunto a Cnido [394 a. C.] no Quersoneso cario, pois os cnidos veneran de modo especial a Afrodita e teñen santuarios da deusa: o máis antigo é o de Afrodita Dorítide, despois o de Afrodita Acrea, e o máis recente o de Afrodita que a maioría chaman Cnidia, pero os propios cnidios Euplea (Pausanias, *Descrición de Grecia*, i, 1, 3; trad. propia segundo a edición de Gredos).

Non obstante, este corpo espido, é atípico. A deusa, nin é muller nin responde ao prototipo feminino. A súa nudez, do mesmo xeito que a do home, é atemporal e, en esencia, digna de ser mostrada. Agora ben, as representación de divindades femininas «denudadas» resultan algo excepcional, reservado, principalmente, á deusa da sedución. Os físicos das deusas, en especial os das virxes, están prohibidos a ollos dos mortais e poden carrexar desgracia. Por tanto, as vestimentas, ademais dun método de protección, son instrumentos que dan forma e constrúen o corpo feminino, sexa o da deusa ou o da moza mortal. A *kore* Frasciclea dá boa conta diso (Fig. 3).

Do mesmo xeito que o *kuros* de Creso, a estatua funeraria de Frasiclea representa á moza de pé, fronte ao espectador e lucindo un elaborado peiteado. Os seus brazos, no entanto, non se pegan ao corpo: o esquerdo aparece flexionado sostendo unha flor de loto pechada e o dereito suxeitando, como se ensinase, o prego do seu vestido. Se na escultura de Creso o corpo espido constituía o seu elemento máis destacable, para Frasiclea é o rico quitón longo que loce o obxecto do noso interese: un recurso

un lado, asombro, por otro, devoción. Imagen del cuerpo masculino que se opone al femenino.

No obstante, y pese a la creencia popular, el desnudo femenino también es un hecho real. Este nace, aproximadamente, hacia finales del siglo v a. C., con la exposición pública de la famosa escultura de la Afrodita de Cnido (Fig. 2):

> Junto al mar hizo construir Conón un templo de Afrodita, después de haber aniquilado las trirremes de los lacedemonios junto a Cnido [394 a. C.] en el Quersoneso cario, pues los cnidos veneran de modo especial a Afrodita y tienen santuarios de la diosa: el más antiguo el de Afrodita Dorítide, después el de Afrodita Acrea, y el más reciente el de Afrodita que la mayoría llaman Cnidia, pero los propios cnidios Euplea (Pausanias, *Descripción de Grecia*, i, 1, 3; trad. de Herrero Ingelmo, Gredos: 1994).

No obstante, este cuerpo desnudo es atípico. La diosa, ni es mujer ni responde al prototipo femenino. Su desnudez, al igual que la del hombre, es atemporal y, en esencia, digna de ser mostrada. Sin embargo, las representaciones de divinidades femeninas «desvestidas» resultan algo excepcional, reservado, principalmente, a la diosa de la seducción. Los físicos de las diosas, en especial los de las vírgenes, están prohibidos a ojos de los mortales y pueden acarrear desgracia. Por lo tanto, las vestimentas, además de un método de protección, son instrumentos que dan forma y construyen el cuerpo femenino, sea el de la diosa o el de la joven mortal. La *kore* Frasiclea da buena cuenta de ello (Fig. 3).

Al igual que el *Kuros* de Creso, la estatua funeraria de Frasiclea representa a la joven de pie, frente al espectador y luciendo un elaborado peinado. Sus brazos, sin embargo, no se pegan al cuerpo: el izquierdo aparece flexionado sosteniendo una flor de loto cerrada y el derecho sujetando, como si enseñara, el pliegue de su vestido. Si en la escultura de Creso el cuerpo desnudo



Fig. 2. Afrodita de Cnido
Praxíteles, ca. 330-320 a. C.
Escultura
Mármore de Paros
Copia romana de orixinal grego perdido
Museos Vaticanos, Roma
Fonte: Dominio público. Wikimedia Commons

Fig. 2. Afrodita de Cnido
Praxíteles, ca. 330-320 a. C.
Escultura
Mármol de Paros
Copia romana de original griego perdido
Museos Vaticanos, Roma
Fuente: Dominio público. Wikimedia Commons



Fig. 3. *Kore Frasiclea*
Autoría descoñecida, 550-540 a. C.
Escultura
Mármore de Paros
Museo Arqueolóxico Nacional de Atenas
Fonte: Dominio público. Wikimedia Commons
Autor: Francesco Bini

Fig. 3. *Kore Frasiclea*
Autoría desconocida, 550-540 a. C.
Escultura
Mármol de Paros
Museo Arqueológico Nacional de Atenas
Fuente: Dominio público. Wikimedia Commons
Autor: Francesco Bini

que anuncia a exclusión do xénero feminino e a súa dominación polo masculino (Gherchanoc y Huet 2015: 127-147).

A moza cobre o seu corpo cunha túnica de frecuente uso entre as gregas, que, neste caso, adórnase con bandas, estrelas ou rosetas, no seu momento, policromadas. Mentres que a beleza masculina reside na corporeidade, a das femias asociase aos seus vestidos, ao rostro e ao cabelo, embelecidos con maquillaxe ou ornamentos. Aquí apreciamos unha das maiores dualidades do pensamento grego: tecidos, adornos ou perfumes, empregados para acicalar á muller, serven, ao mesmo tempo, tanto para ocultar o seu corpo como para destacar a súa presenza. A partir da diferenza que se establece entre homes e mulleres, xorde unha das máximas gregas sobre as que se fundamenta a educación feminina: a muller non debe mostrarse nin deixarse oír. En consecuencia, o pudor convértese nun sinal de autocontrol; un ideal de discreción e corrección expresado mediante o uso de aqueles vestidos e accesorios dos que tan sutilmente desposúese o corpo do *kuros*.

Cuberta do pescozo aos pés, Frasiclea exhibe a rica prenda, produto do traballo téxtil que constitúe un tipo de saber propio da muller grega. Xa o advirten os himnos, Atenea, deusa da guerra e tamén do tecido, «foi [...] a que lles ensinou ás doncelas de pel delicada, nas súas habitacións, espléndidos labores, inspirándollas no ánimo a cada unha» (*Himno a Afrodita*, 13-16; trad. propia segundo a edición de Gredos). Os labores das mozas son os traballos do fiado e o tecido, actividade imposta pola divindade principal da cidade de Atenas e característica aplaudida entre pais e esposos, por configurar o ideal de muller dócil, atenta e entregada aos valores familiares, dedicada plenamente á vida dentro do fogar.

A través destas tarefas, e como os mozos gregos, as raparigas expresan valores vinculados á cidade, como futuras esposas e nais de

constituía su elemento más destacable, para Frasiclea es el rico quitón largo que luce el objeto de nuestro interés: un recurso que anuncia la exclusión del género femenino y su dominación por el masculino (Gherchanoc y Huet 2015: 127-147).

La joven cubre su cuerpo con una túnica de frecuente uso entre las griegas, que, en este caso, se adorna con bandas, estrellas o rosetas, en su momento, policromadas. Mientras que la belleza masculina reside en la corporeidad, la de las féminas se asocia a sus vestidos, al rostro y al cabello, embellecidos con maquillaje u ornamentos. Aquí apreciamos una de las mayores dualidades del pensamiento griego: tejidos, adornos o perfumes, usados para acicalar a la mujer, sirven, al mismo tiempo, tanto para ocultar su cuerpo como para destacar su presencia. A partir de la diferencia que se establece entre hombres y mujeres, surge una de las máximas griegas sobre las que se fundamenta la educación femenina: la mujer no debe mostrarse ni dejarse oír. En consecuencia, el pudor se convierte en una señal de autocontrol; un ideal de discreción y corrección expresado mediante el uso de aquellos vestidos y accesorios de los que tan sutilmente se despoja el cuerpo del *kuros*.

Cubierta del cuello a los pies, Frasiclea exhibe la rica prenda, producto del trabajo textil que constituye un tipo de saber propio de la mujer griega. Ya lo advierten los himnos, Atenea, diosa de la guerra y también del tejido, «fue […] la que les enseñó a las doncellas de piel delicada, en sus aposentos, espléndidas labores, inspirándoselas en el ánimo a cada una» (*Himno a Afrodita*, 13-16; trad. de Bernabé Pajares, Gredos: 1988). Las labores de las jóvenes son los trabajos del hilado y el tejido, actividad infundida por la divinidad principal de la ciudad de Atenas y cualidad aplaudida entre padres y esposos, por conformar el ideal de mujer dócil, atenta y entregada a los valores familiares, dedicada plenamente a la vida dentro del hogar.

A través estas tareas, y como los jóvenes griegos, las muchachas expresan valores vinculados

cidadáns. Neste senso, atopamos na vestimenta de Frasiclea un complemento especialmente significativo: o cinto. Atributo fundamental na vestimenta grega feminina, posuidor dun valor político e social, o cinto marca as etapas vitais das mulleres, como a puberdade, a mocidade e matrimonio (Schmitt-Pantel 1977: 1063). O cinto que as mozas ofrecen á deusa Ártemis antes das vodas e que desatan para manter relación sexuais ou parir, asóciase á virxindade, *parthenia,* das raparigas, condición de carácter máis social que físico, posto que as virxe, *parthenoi*, defínense con relación ao matrimonio.

A inscrición do monumento de Frasiclea evidencia a unión entre mocidade feminina e vodas: «Tomba de Frasiclea. Doncela (*kore*) é como sempre me chamarán, en lugar dunha voda, dos deuses recibín este nome. Aristión de Paros fíxome» (trad. propia segundo a edición de Gredos). Como González González (2019: 38-44) sinala, o epitafio determina explicitamente que a moza morreu antes do matrimonio, e isto reflíctese na estatua: a rapaza será sempre unha *kore*. Unha noiva cuxa vida e atributos máis representativos son ofrecidos para sempre ao Hades: a súa virxindade – intacta ao chegar a ser esposa lexítima – e a súa maternidade – os fillos como o froito da unión entre os opostos (Loraux, 1989: 64).

Con todo, a pesar das evidentes diferenzas entre os *kuroi* e as *korai* que subliñan a distinta natureza existente entre o masculino e o feminino, a observación conxunta de ambos tipos escultóricos revela equivalencias, non só de tipo formais senón culturais. Constatámolo mediante o cinto feminino, *zone*, e os seu complemento masculino, *zoster*, cinto de coiro que os guerreiros se cinguen para entrar en combate. Tamén nos xestos de anoar o *zoster* do guerreiro e desanoar a *zone* da virxe manifféstase o diálogo entre os corpos femininos e masculinos a través da vestimenta, discurso que cruza dominios para unir corpos e tecidos. Así, a exaltación do espido masculino como

a la ciudad, como futuras esposas y madres de ciudadanos. En este sentido, encontramos en el atuendo de Frasiclea un complemento especialmente significativo: el ceñidor. Atributo fundamental en la vestimenta griega femenina, poseedor de un valor político y social, el ceñidor marca las etapas vitales de las mujeres, como la pubertad, la juventud y el matrimonio (Schmitt-Pantel 1977: 1063). El cinturón que las jóvenes ofrecen a la diosa Ártemis antes de las bodas y que desatan para mantener relaciones sexuales o parir, se asocia a la virginidad, *parthenia*, de las muchachas, condición de carácter más social que físico, puesto que las vírgenes, *parthenoi*, se definen con relación al matrimonio.

La inscripción del monumento de Frasiclea evidencia la unión entre juventud femenina y bodas: «Tumba de Frasiclea. Doncella (*kore*) es como siempre me llamarán, en lugar de una boda, de los dioses he recibido este nombre. Aristión de Paros me hizo» (trad. de Del Barrio, Gredos: 1992). Como González González (2019: 38-44) señala, el epitafio determina explícitamente que la joven murió antes del matrimonio, y esto se refleja en la estatua: la joven será siempre una *kore*. Una novia cuya vida y atributos más representativos son ofrecidos para siempre al Hades: su virginidad – intacta al haber llegado a ser esposa legítima – y su maternidad – los hijos como el fruto de la unión entre los opuestos (Loraux 1989: 64).

Sin embargo, pese a las evidentes diferencias entre los *kuroi* y las *korai* que subrayan las distintas naturalezas existentes entre lo masculino y lo femenino, la observación conjunta de ambos tipos escultóricos revela equivalencias, no solo de tipo formales sino culturales. Lo constatamos mediante el ceñidor femenino, *zone*, y su complementario masculino, *zoster*, cinturón de cuero que los guerreros se ciñen para entrar en combate. También en los gestos de atar el *zoster* del guerrero y desatar la *zone* de la virgen se manifiesta el diálogo entre los cuerpos femeninos y masculinos a través de la vestimenta, discurso que cruza

atributo de virilidade e do tecido como fonte de identidade feminina, exprésase no deseño dos músculos do *kuros* de maneira análoga aos vestidos da *kore* (Iriarte Goñi 2007: 293). O mozo «esculpe» os seus músculos no ximnasio e móstraos como expresión dos valores masculinos gregos, namentres as mozas exhiben a arte téxtil que fará delas boas esposas e nais.

Fronte á mensaxe da mocidade idealizada do *kuros* e a *kore*, a mitoloxía permite relatos e representacións afastados do estereotipo masculino e feminino da Antigüidade grega. A heroína Atalanta é un dos exemplos máis destacados. Abandonada polo seu pai, pois «desexaba fillos varóns», aleitadas por unha osa e criada por cazadores no bosque (Apolodoro, *Biblioteca*, III, 9. 2; trad. propia segundo a edición de Gredos), o afamado personaxe mítico é un cúmulo de alteridades e ambigüidades. Cazadora e atleta en competición directa con varóns da súa idade, Atalanta afastase do *oikos* das virxes gregas e adéntrase nos territorios masculino da caza e o ximnasio, a pesar de ser doncela, *kore*, segundo a denomina o poeta Teognis de Mégara (*Elexías*, II, 1289).[1]

A particular moza rexeita o matrimonio – polo tanto, a maternidade –, destino de *parthenoi* e *korai*, e os labores téxtiles que anoan á muller ao interior do fogar, para cazar bestas salvaxes e loitar con homes: «Acompañou aso nobres á cacería do xabaril de Calidón, e nos xogos instituídos en honra de Pelias loitou con Peleo e venceuno» (Apolodoro, *Biblioteca*, III, 9, 2).[2]

A cerámica grega ilustra varias das súas fazañas, entre elas, a citada por Apolodoro. A

[1] A figura de Atalanta vencéllase directamente co concepto de *parthenia*, isto é, la virxindade grega, de modo que o termo *parthenos* é empregado, a miúdo, pola fontes antigas para referirse á heroína (Ex.: Apolodoro de Atenas, Higino ou Ovidio). Porén, tamén atopamos a súa denominación como *kore* (Ex.: Hesíodo, *Catálogo de las mujeres*, 75), voz que, a pesar de utilizarse en raras ocasións como sinónimo de *parthenos*, refírese á moza (Chantraine, 1968: 567), é dicir, á rapariga que aínda no casou.

[2] Sobre Atalanta, consultar: Valderrábano González 2025.

dominios para unir cuerpos y tejidos. Así, la exaltación del desnudo masculino como atributo de virilidad y del tejido como fuente de identidad femenina, se expresa en el diseño de los músculos del *kuros* de manera análoga a los vestidos de la *kore* (Iriarte Goñi 2007: 293). El joven «esculpe» sus músculos en el gimnasio y los muestra como expresión de los valores masculinos griegos, mientras que las muchachas exhiben el arte textil que hará de ellas buenas esposas y madres.

Frente al mensaje de la juventud idealizada del *kuros* y la *kore*, la mitología permite relatos y representaciones alejados del estereotipo masculino y femenino de la Antigüedad griega. La heroína Atalanta es uno de los ejemplos más destacados. Abandonada por su padre, pues «deseaba hijos varones», amamantada por una osa y criada por cazadores en el bosque (Apolodoro, *Biblioteca*, III, 9. 2; trad. de Rodríguez de Sepúlveda, Gredos: 1985), el célebre personaje mítico es un cúmulo de alteridades y ambigüedades. Cazadora y atleta en competición directa con varones de su edad, Atalanta se aleja del *oikos* de las vírgenes griegas y se adentra en los territorios masculinos de la caza y el gimnasio, pese a ser doncella, *kore*, según la denomina el poeta Teognis de Mégara (*Elegías*, II, 1289).[1]

La particular chica rechaza el matrimonio – por ende, la maternidad –, destino de *parthenoi* y *korai*, y las labores textiles que atan a la mujer al interior del hogar, para cazar bestias salvajes y luchar con hombres: «Acompañó a los nobles a la cacería del jabalí de Calidón, y en los juegos instituidos en honor de Pelias luchó con Peleo y lo venció» (Apolodoro, *Biblioteca*, III, 9, 2).[2]

[1] La figura de Atalanta se vincula directamente con el concepto de *parthenia*, esto es, la virginidad griega, de modo que el término *parthenos* es utilizado, a menudo, por las fuentes antiguas para referirse a la heroína (Ej.: Apolodoro de Atenas, Higino u Ovidio). Sin embargo, también encontramos su denominación como *kore* (Ej.: Hesíodo, *Catálogo de las mujeres*, 75), voz que, pese a emplearse en raras ocasiones como sinónimo de *parthenos*, se refiere a la chica joven (Chantraine, 1968: 567), es decir, a la muchacha que aún no se ha casado.

[2] Sobre Atalanta, consultar: Valderrábano González 2025.

hidria de figuras negras topada en Vulci (Italia) representa a loita dos heroes Atalanta e Peleo (Fig. 4) e posibilítanos observar «outros» corpos femininos, nesta particular «versión» do *kuros* e a *kore*.

Como observa Vout (2012: 242), os loitadores forman coas súas posicións, musculatura e bandas de cabeza, case unha imaxe especular; só a cor da pel, a nudez de Peleo e a vestimenta de Atalanta creba a simetría do conxunto. A nudez do *kuros*, da virilidade masculina grega, é respectada na figura de Peleo, exhibidor do seu corpo mentres practica a loita nos xogos funerarios que honran ao seu pai. O seu adversario debería ser outro varón, é dicir, outro corpo espido. Non obstante, é a «estraña» Atalanta quen o reta e vence e, como impón a súa condición feminina en moitas das representacións artísticas helenas, non aparece espida. Certo é que a loitadora non levaba o peplo ou o quitón das virxes: a moza loce para cubrir o seu corpo o *perizoma*, un tipo de taparrabos empregado polos atletas. O dicionario etimolóxico de Chantraine (1968: 402) traduce o termo como 'cinto, calzón', mentres que Pausanias na súa *Descrición de Grecia* (I, 44, 1) vincúlao co acto de cinguirse para falar do mozo Orsipo: «En Olimpia deixou caer á mantenta o taparrabos (*perizoma*) sabendo que un home espido corre máis facilmente que un cinguido (*periezosmenou*)». O atleta corre espido, sen *perizoma* nin cinto, do mesmo xeito que Atalanta foxe do matrimonio e da súa condición de noiva «cinguíndose o cinto (*zosamene*)» (Teognis, *Elexías*, II, 1290; trad. de Valderrábano). O varón íspese, de novo, para se *kuros* e integrar os valores masculinos, namentres que a *kore* loitadora, tan afastada de Frasiclea, cobre o seu corpo apropiándose da vestimenta do home.

La cerámica griega ilustra varias de sus hazañas, entre ellas, la citada por Apolodoro. La hidria de figuras negras encontrada en Vulci (Italia) representa la lucha de los héroes Atalanta y Peleo (Fig. 4) y nos posibilita observar «otros» cuerpos femeninos, en esta particular «versión» del *kuros* y la *kore*.

Como observa Vout (2012: 242), los luchadores forman con sus posiciones, musculatura y bandas de la cabeza, casi una imagen especular; solo el color de piel, la desnudez de Peleo y la vestimenta de Atalanta quiebra la simetría del conjunto. La desnudez del *kuros*, de la virilidad masculina griega, es respetada en la figura de Peleo, exhibidor de su cuerpo mientras practica la lucha en los juegos funerarios que honran a su padre. Su contrincante debiera ser otro varón, es decir, otro cuerpo desnudo. Sin embargo, es la «extraña» Atalanta quien le reta y vence y, como impone su condición femenina en muchas de las representaciones artísticas helenas, no aparece desnuda. Cierto es que la luchadora no viste el peplo o el quitón de las vírgenes: la joven luce para cubrir su cuerpo el *perizoma*, un tipo de taparrabos usado por los atletas. El diccionario etimológico de Chantraine (1968: 402) traduce el término como 'cinturón, calzón', mientras que Pausanias en su *Descripción de Grecia* (I, 44, 1) lo vincula con el acto de ceñirse para hablar del joven Orsipo: «En Olimpia dejó caer a propósito el taparrabos (*perizoma*) sabiendo que un hombre desnudo corre más fácilmente que uno ceñido (*periezosmenou*)». El atleta corre desnudo, sin *perizoma* ni cinturón, del mismo modo que Atalanta huye del matrimonio y de su condición de novia «ciñéndose el cinturón (*zosamene*)» (Teognis, *Elegías*, II, 1290; trad. de Valderrábano). El varón se desnuda, de nuevo, para ser *kuros* e integrar los valores masculinos, mientras que la *kore* luchadora, tan alejada de Frasiclea, cubre su cuerpo apropiándose de los ropajes del hombre.

Bibliografía

Bernardini, A. (2016): *Il soldato e l'atleta. Guerra e sport nella Grecia Antica*, Bologna: Il Mulino.

Bonfante, L. (1989). «Nudity as a Costume in Classical Art», *American Journal of Archaeology*, 93 (4), págs. 543-570.



Fig. 4. *Atalanta e Peleo loitando*
Autoría descoñecida, 530 a. C.
Hidria, Vulci Cerámica calcídica de figuras negras
Staatliche Antikensammlungen. Munich
Fuente: Dominio público. @Bibi-SaintPol. World History

Fig. 4. *Atalanta y Peleo luchando*
Autoría desconocida, 530 a. C.
Hidria, Vulci Cerámica calcídica de figuras negras
Staatliche Antikensammlungen. Munich
Fuente: Dominio público. @Bibi-SaintPol. World History

Brulé, P. (2006) : «Le corps sportif», en Prost, F.; Wilgaux, J. (dirs.): *Penser et représenter les corps dans l'antiquité*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Chantraine, P. (1968): *Dictionnaire étimologyque de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris: Klincksieck.

Frontisi-Ducroux, F. (2003) : «Idéaux féminins: le cas de la Grèce ancienne», *Topique*, 82, págs. 111-119.

Gherchanoc, F. (2019): «Nudité», en Bodiou, L.; Mehl, V. (dirs.): *Dictionnaire du corps dans l'Antiquité*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, págs. 432-435.

Gherchanoc, F.; Huet, V. (2015). «Le corps et ses parures dans l'Antiquité grecque et romaine: bilan historiographique», *Dialogues d'Histoire Ancienne*, Supp. 14, págs. 127-147.

González González, M. (2019): *Funerary Epigramas of Ancient Greece. Reflections on Literature, Society and Religion*, London: Bloomsbury Academic.

Iriarte Goñi, A. (2007): «Le genre des habits et le tissage de la nudité en Grèce ancienne» en Sebillotte-Cuchet, V.; Ernoult, N. (dirs.): *Problèmes de genre en Grèce ancienne*, Paris: Publications de la Sorbonne, págs. 289-301.

Loraux, N. (1989): *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Madrid: Machado Libros.

Prost, F. (2019): «*Kouros* et *korê*» en L.Bodiou; V. Mehl (dirs.): *Dictionnaire du corps dans l'Antiquité*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, págs. 347-349.

Schmitt-Pantel, P. (1977): «Athéna Apatouria et la ceinture: les aspects féminins des Apatouries à Athènes», *Annales (ECS)*, 32 (6), págs. 1059-1073.

Turner, S. (2012): «In cold blood: dead athletes in Classical Athens», *World Archaeology*, 44 (2), págs. 217-233.

Valderrábano González, I. (2025): *Atalanta cazadora: aproximación a la virginidad agreste en la mitología griega*, Oviedo: Ediuno. Ediciones de la Universidad de Oviedo.

Vout, C. (2012): «La "nudité héroïque" et le corps de la "femme athlète" dans la culture grecque et romaine» en Gherchanoc, F.; Huet, V. (dirs.): *Vêtements antiques. S'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens*, Arles: Editions Errance, págs. 239-254.

Corpos en transición: encontros de formas humanas e animais á luz das *Metamorfoses* ovidianas

Cuerpos en transición: encuentros de formas humanas y animales a la luz de las *Metamorfosis* ovidianas

Fátima Díez-Platas

As *Metamorfoses* de Ovidio e os corpos cambiados en novos corpos

Animus fert dicere mutatas formas in nova corpora. O comezo das *Metamorfoses*, reordeado aquí como unha frase en prosa, ten un carácter programático que nos permite entender a obra mitológica de Ovidio como o poema dos corpos. Corpos humanos, corpos animais, corporeidade vexetal e forma mineral, constitúen a base poética e visual para o desenvolvemento das historias do mito narradas no poema. O poeta séntese impulsado a cantar, a dicir, *dicere*, as formas transformadas en novos corpos. E a formulación textual da idea mesma da transformación esixe unha representación verbal desas formas e corpos, que mudan ante os nosos ollos; en realidade, nos nosos ouvidos, ou más precisamente, no interior de nosa imaginación.

O fenómeno da metamorfose promovida polos deuses, unhas veces como castigo e outras, como salvación, dá como resultado unha nova natureza que procede do cambio e o prodixioso verso ovidiano fai evidente o proceso de sustitución dunhas formas por outras. Para comprendelo en toda a súa extensión, o episodio da transformación da ninfa Dafne en loureiro antóllase un exemplo paradigmático que, ao longo do tempo, alentou a creación de imáxenes para explorar a metamorfose, membro a membro, dun corpo humano nunha forma vexetal: os brazos vólvense ramas, os pés adhírense ao chan e vólvense tronco, e o pelo

Las *Metamorfosis* de Ovidio y los cuerpos cambiados en nuevos cuerpos

Animus fert dicere mutatas formas in nova corpora. El comienzo de las *Metamorfosis*, reordenado aquí como una frase en prosa, tiene un carácter programático que nos permite entender la obra mitológica de Ovidio como el poema de los cuerpos. Cuerpos humanos, cuerpos animales, corporeidad vegetal y forma mineral, constituyen la base poética y visual para el desarrollo de las historias del mito narradas en el poema. El poeta se siente impulsado a cantar, a decir, *dicere*, las formas transformadas en nuevos cuerpos. Y la formulación textual de la idea misma de la transformación exige una representación verbal de esas formas y cuerpos, que mudan ante nuestros ojos; en realidad, en nuestros oídos, o más precisamente, en el interior de nuestra imaginación.

El fenómeno de la metamorfosis promovida por los dioses, unas veces como castigo y otras, como salvación, da como resultado una nueva naturaleza que procede del cambio y el prodigioso verso ovidiano hace evidente el proceso de sustitución de unas formas por otras. Para comprenderlo en toda su extensión, el episodio de la transformación de la ninfa Dafne en laurel se antoja un ejemplo paradigmático que, a lo largo del tiempo, ha alentado la creación de imágenes para explorar la metamorfosis, miembro a miembro, de un cuerpo humano en una forma vegetal: los brazos se vuelven ramas, los pies se adhieren al suelo y se vuelven tronco, y el pelo

e a cabeza forman a copa do árbol. O corpo humano desaparece e dá paso a novas formas.

A representación da metamorfose vexetal alcanzó o culmen na creación do escultor Gian Lorenzo Bernini, convertida no modelo da imposible representación do proceso do cambio no ámbito da imaxe estática (Fig. 1). A figura de Dafne, na escultura do xenial italiano, representa a culminación destes procedementos. Aínda que na súa forma resulta unha figura híbrida —parte ninfa, parte árbol—, o artista barroco consegue dar forma ao cambio, captar o instante do tránsito. A través dunha maxistral transición material, logra a ilusión perfecta da transformación, outorgando ao corpo híbrido unha organicidade que poucas veces se alcanza. Esta fusión entre formas lembra de forma extraordinaria a estrutura sintáctica da pasaxe ovidiana onde se narra a metamorfose: *in frondem crines, in ramos bracchia crescunt*, «crecen o cabelo en follas, os brazos en ramas» (*Metamorfoses* I, 550). Como fai ver Ann Thomas Wilkins (2000, 408), Bernini incorpora á escultura, tridimensional por natureza, a cuarta dimensión: o tempo. E é o tempo o que captura na súa obra sobre a transformación de Dafne o espírito da épica ovidiana do cambio.

Como sucede coa transformación de Dafne e o encontro entre as formas humanas e vexetais, a descripción da metamorfose de Acteón en cervo, relatada no libro terceiro das *Metamorfoses* ponnos ante a realidade do encontro do corpo humano co corpo animal ata a sustitución daquel por este. Un cambio que, como se aprecia no texto do poema, tan só afecta o corpo, xa que a mente e os sentimentos permanecen atrapados baixo as novas formas, reducidas a mera aparencia física:

> *nec plura minata dat sparso capiti vivacis cornua cervi, dat spatium collo summasque cacuminat aures cum pedibusque manus, cum longis bracchia mutat cruribus et velat maculoso vellere cor-*

y la cabeza forman la copa del árbol. El cuerpo humano desaparece y da paso a nuevas formas.

La representación de la metamorfosis vegetal alcanzó el culmen en la creación del escultor Gian Lorenzo Bernini, convertida en el modelo de la imposible representación del proceso del cambio en el ámbito de la imagen estática (Fig. 1). La figura de Dafne, en la escultura del genial italiano, representa la culminación de estos procedimientos. Aunque en su forma resulta una figura híbrida —parte ninfa, parte árbol—, el artista barroco consigue dar forma al cambio, captar el instante del tránsito. A través de una magistral transición material, logra la ilusión perfecta de la transformación, otorgando al cuerpo híbrido una organicidad que rara vez se alcanza. Esta fusión entre formas recuerda de forma extraordinaria la estructura sintáctica del pasaje ovidiano donde se narra la metamorfosis: *in frondem crines, in ramos bracchia crescunt*, «crecen el cabello en hojas, los brazos en ramas» (*Metamorfosis*, I, 550). Como hace ver Ann Thomas Wilkins (2000: 408), Bernini incorpora a la escultura, tridimensional por naturaleza, la cuarta dimensión: el tiempo. Y es el tiempo lo que captura en su obra sobre la transformación de Dafne el espíritu de la épica ovidiana del cambio.

Como sucede con la transformación de Dafne y el encuentro entre las formas humanas y vegetales, la descripción de la metamorfosis de Acteón en ciervo, relatada en el libro tercero de las *Metamorfosis* nos pone ante la realidad del encuentro del cuerpo humano con el cuerpo animal hasta la sustitución de aquel por este. Un cambio que, como se aprecia en el texto del poema, tan solo afecta al cuerpo, ya que la mente y los sentimientos permanecen atrapados bajo las nuevas formas, reducidas a mera apariencia física:

> Y, sin emitir más amenazas, le da a su cabeza rociada unos cuernos de ciervo de larga vida, le alarga el cuello, le pone en punta las orejas y cambia sus manos por pies y sus brazos por largas patas y oculta su cuerpo con una piel



Fig. 1. *Apolo e Dafne* (detalle)
Gian Lorenzo Bernini, 1622-1625
Escultura en mármore
Galeria Borghese, Roma
Fonte: Dominio público. Wikimedia Commons

Fig. 1. *Apolo y Dafne* (detalle)
Gian Lorenzo Bernini, 1622-1625
Escultura en mármol
Galeria Borghese, Roma
Fuente: Dominio público. Wikimedia Commons

> *pus; additus et pavor est: fugit Autonoeius heros et se tam celerem cursu miratur in ipso. ut vero vultus et cornua vidit in unda, 'me miserum!' dicturus erat: vox nulla secuta est! ingemuit: vox illa fuit, lacrimaeque per ora non sua fluxerunt; mens tantum pristina mansit.* (*Metamorfoses,* III, 192–203).

Outras transformacións animais, como as de Calisto en osa, das Minieides en morcegos, Aracne en araña ou Cadmo e Harmonía en serpes, volven pór a proba a capacidade da poesía ovidiana. No episodio de Calisto, narrado no libro segundo, a deusa Xuno castiga a ninfa cazadora seducida por Xúpiter e quere quitarlle a aparencia que encadeara ao deus. «Non quedarás impune, porque che vou quitar esa figura pola que te gustas a ti, descarada, e gustas ao meu marido» (II, 474-475). Ao uso do término *figura* que implica, non só a aparencia, senón a corporeidade de Calisto, segue no relato poético a transformación coa perda da realidade humana da ninfa:

> *bracchia coeperunt nigris horrescere villis curvarique manus et aduncos crescere in unguis officioque pedum fungi laudataque quondam ora Iovi lato fieri deformia rictu.* (II, 477-481).

E baixo a aparencia terrible da osa na que se converte a bela rapariga, de novo permanecen os seus sentimentos e as súas dores que non pode expresar, porque outra vez perde a voz.

Os cambios dos membros exprésanse do modo más gráfico no texto das transformacións das Minieides, as fiandeiras fillas de Minias, e a tecedora Aracne, que se converten en animais inquietantes que proxectan na súa natureza as características das accións que castigan os deuses.

As desorientadas Minieides, que se negaran a venerar ao deus Baco e frecuentar os seus ritos nocturnos, convértense en morcegos, animais sen plumas, pero con ás que as levantan

> moteada; también le añadió el temor. Huye el héroe hijo de Autónoe y se admira de ser tan rápido en la propia carrera. Pero cuando vio en el agua su rostro y sus cuernos, «¡Ay, desgraciado de mí!», estaba a punto de decir: ninguna palabra surgió; lanzó un gemido: ésa fue su palabra, y las lágrimas fluyeron por una cara que ya no era la suya; sólo permanecieron sus antiguos sentimientos (*Metamorfosis*, III, 192–203; trad. Álvarez-Iglesias, Cátedra: 2003)

Otras transformaciones animales, como las de Calisto en osa, de las Minieides en murciélagos, Aracne en araña o Cadmo y Harmonía en serpientes, vuelven a poner a prueba la capacidad de la poesía ovidiana. En el episodio de Calisto, narrado en el libro segundo, la diosa Juno castiga a la ninfa cazadora seducida por Júpiter y quiere quitarle la apariencia que había encandilado al dios. «No te quedaras impune, porque te voy a quitar esa figura por la que te gustas a ti, descarada y gustas a mi marido» (II, 474-475). Al uso del término *figura* que implica, no solo la apariencia, sino la corporeidad de Calisto, sigue en el relato poético la transformación con la pérdida de la realidad humana de la ninfa:

> Los brazos empezaron a erizarse de negras cerdas y a curvarse sus manos y a alargarse en prensiles uñas y a hacer el papel de patas y la boca, alabada en otro tiempo por Júpiter, se deforma en grandes fauces (II, 477-481, trad. Álvarez-Iglesias, Cátedra: 2003).

Y bajo la apariencia terrible de la osa en la que se convierte la bella muchacha, de nuevo permanecen sus sentimientos y sus dolores que no puede expresar, porque otra vez pierde la voz.

Los cambios de los miembros se expresan del modo más gráfico en el texto de las transformaciones de las Minieides, las hilanderas hijas de Minias, y la tejedora Aracne, que se convierten en animales inquietantes que proyectan en su naturaleza las características de las acciones que

do chan e fanas voar sempre durante a noite que na súa forma humana quixeron evitar. Na súa transformación, as fillas do rei senten como «unha membrana se estende polos seus pequenos membros e encerran os seus brazos cunha lixeira á» (*Metamorfoses* IV, 406-407). A tecedora lidia que retara a deusa Palas nun exercicio de *hybris*, recibe un castigo acorde, e a súa transformación, operada por una apócema que lle aplica a deusa, dá conta dun horrísono proceso de metamorfose que opera a través da deformidade do corpo humano que se funde e transforma no arácnido. No libro sexto do poema, Ovidio describe como os cabelos esváense xunto co nariz e as orellas (*defluxere comae, cum quis et naris et aures*, VI, 141*)*, redúcenselle ao mínimo o corpo e a cabeza. En lugar de pernas (*digiti prol cruribus,* VI, 144) incrústanse dedos no seu costado, e toda ela convértese nun enorme ventre do que sae o fío que tecerá eternamente (VI, 141-145).

A metamorfose en serpe de Cadmo —e en consecuencia a da súa esposa Harmonía—preséntase como unha ocupación do corpo, unha superposición da pel e a aparencia do ofidio que funde no seu interior as partes diferenciadas dun ser humano. Así, Cadmo

> *durataeque cuti squamas increscere sentit nigraque caeruleis variari corpora guttis in pectusque cadit pronus, commissaque in unum paulatim tereti tenuantur acumine crura.* (IV, 577-580).

Con todo, aínda que a transformación se produce case instantáneamente —apenas en tres versos vemos cambiar o corpo do heroe nun réptil negro e azul, de pel irisada—, antes de consumarse temos tempo de ver como o último en transformarse son os brazos e o rostro que Cadmo utiliza para despedirse chorando da súa esposa. «Todavía lle restan os brazos; tende os brazos que quedan e con lágrimas que lle corren polo rostro aínda humano» (581-582) e

castigan los dioses. Las desorientadas Minieides, que se habían negado a venerar al dios Baco y frecuentar sus ritos nocturnos, se convierten en murciélagos, animales sin plumas, pero con alas que las levantan del suelo y las hacen volar siempre durante la noche que en su forma humana quisieron evitar. En su transformación, las hijas del rey sienten cómo «una membrana se extiende por sus pequeños miembros y encierran sus brazos con una ligera ala» (*Metamorfosis*, IV, 406-407). La tejedora lidia que había retado a la diosa Palas en un ejercicio de *hybris,* recibe un castigo acorde, y su transformación, operada por una pócima que le aplica la diosa, da cuenta de un horrísono proceso de metamorfosis que opera a través de la deformidad del cuerpo humano que se funde y transforma en el arácnido. En el libro sexto del poema, Ovidio describe cómo los cabellos se desvanecen junto con la nariz y las orejas (*defluxere comae, cum quis et naris et aures*, VI, 141*)*, se le reducen al mínimo el cuerpo y la cabeza. En lugar de piernas (*digiti pro cruribus,* VI, 144) se incrustan dedos en su costado, y toda ella se convierte en un enorme vientre del que sale el hilo que tejerá eternamente (VI, 141-145).

La metamorfosis en serpiente de Cadmo —y en consecuencia la de su esposa Harmonía— se presenta como una ocupación del cuerpo, una superposición de la piel y la apariencia del ofidio que funde en su interior las partes diferenciadas de un ser humano. Así, Cadmo

> nota que a su endurecida piel le crecen escamas y que su negro cuerpo se motea de azuladas manchas y cae hacia delante sobre el pecho, y sus piernas, unidas en un todo, poco a poco se amenguan en una redondeada punta (IV, 577-580; trad. Álvarez-Iglesias, Cátedra, 2003).

Sin embargo, aunque la transformación se produce casi instantáneamente —apenas en tres versos vemos cambiar el cuerpo del héroe en un reptil negro y azul, de piel irisada—, antes de consumarse tenemos tiempo de ver cómo lo

entón pronuncia unha exclamación que é unha conciencia da transformación e unha afirmación da aparencia humana e da realidade dos seus membros: «mentres aínda subsiste algo de min, tócame, toma a miña man, mentres é man, mentres non me ocupa de maneira total o réptil» (584-585).

A perda da forma humana sente nesta última historia como unha invasión, unha sorte de proceso de «engulimento» do corpo. Unha superposición de naturezas que se espera reversible. Así, Harmonía, a esposa de Cadmo, antes de sufrir a súa propia —e desexada— transformación, grítalle ao seu marido que se desposúa desa forma monstruosa (*«teque, infelix, his exue monstris»,* 591), mentres lle pregunta: «onde están os teus pés? Onde os teus ombreiros e as túas mans e a túa cor e a túa cara?» (592-593).

Encontros entre corpos: a imaxe da metamorfose e a hibridación imposible

> *Humano capiti ceruicem pictor equinam iungere si uelit et uarias inducere plumas undique collatis membris, ut turpiter atrum desinat in piscem mulier formosa superne, spectatum admissi, risum teneatis, amici? Credite, Pisones, isti tabulae fore librum persimilem, cuius, uelut aegri somnia, uanae fingentur species, ut nec pes nec caput uni reddatur formae. «Pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.» Scimus, et hanc ueniam petimusque damusque uicissim, sed non ut placidis coeant immitia, non ut serpentes auibus geminentur, tigribus agni.*[1]

As calidades gráficas das vívidas descricións do poema ovidiano que dan conta das transformacións e cambios dos corpos afectados polo castigo ou a bendición da metamorfose reclaman un correlato visual que vai atopar o seu espazo de maneira decisiva desde a Idade Media

[1] Horacio, *Ars poetica*, 1-13.

último en transformarse son los brazos y el rostro que Cadmo utiliza para despedirse llorando de su esposa. «Todavía le restan los brazos; tiende los brazos que le quedan y con lágrimas que le corren por el rostro aún humano» (581-582) y entonces pronuncia una exclamación que es una conciencia de la transformación y una afirmación de la apariencia humana y de la realidad de sus miembros: «Mientras aún subsiste algo de mí, tócame, toma mi mano, mientras es mano, mientras no me ocupa por entero el reptil» (584-585).

La pérdida de la forma humana se siente en esta última historia como una invasión, una suerte de proceso de «engullimiento» del cuerpo. Una superposición de naturalezas que se espera reversible. Así, Harmonía, la esposa de Cadmo, antes de sufrir su propia —y deseada— transformación, le grita su marido que se despoje de esa forma monstruosa (*teque, infelix, his exue monstris,* 591), mientras le pregunta: «¿Dónde están tus pies? ¿Dónde tus hombros y tus manos y tu color y tu cara?» (592-593).

Encuentros entre cuerpos: la imagen de la metamorfosis y la hibridación imposible

> Si un pintor quisiera juntar a una cabeza humana un cuello equino y aplicar plumas de diversos colores a un conjunto de miembros de distinta procedencia, de forma que terminase en feo y negro pez la mujer de hermosa faz, ¿podríais, amigos míos, retener la risa, si os invitasen a ver tal espectáculo? Creedme, Pisones: muy parecido a este cuadro sería el libro cuyas vacías ideas estuvieran estructuradas como los sueños de un enfermo, de tal modo que ni los pies ni la cabeza pudieran constituir una única forma. Mas diréis que a los pintores y a los poetas siempre se les concedió por igual la facultad de cometer cualquier osadía. Lo sé y, por ello, reclamo tal licencia y, a su vez, la concedo, pero sin permitir que la mansedumbre se mezcle con la ferocidad, ni que

nas imáxes que comezarán a habitar os libros. Ao longo do tempo, a ilustración do texto das *Metamorfoses* —especialmente a medieval e renacentista— recorreu a distintas estratexias para representar as transformacións dos corpos e tentar reproducir no medio visual o proceso de exploración formal que desmembra o corpo e recompono de novo baixo outra aparencia.

Con todo, o reto da representación do proceso pasa necesariamente por arbitrar un procedemento para dar conta da transformación que non pode afrontar con solvencia o problema do tempo e o movemento que son as bases da producción do cambio. A reprodución completa da metamorfose só lle está permitida ao texto que conta coa capacidade de narrar a secuencia da transformación cunha rapidez e un ritmo propios do seu medio. A imaxe debeu, por tanto, habilitar modos de facer evidente a metamorfose, buscando a eficacia e a recognoscibilidade do fenómeno e da identidade do protagonista. Para este efecto, a propia natureza das imáxenes que acompañan o texto de Ovidio propiciou a través do tempo a experimentación figurativa.

Dun modo especial, nas miniaturas medievais que se conciben para representar as historias ovidianas nos manuscritos iluminados do poema orixinal e das súas versións —as traducións e as moralizaciones—, comézase a explorar o modo de mostrar a metamorfose como unha reflexión sobre os dous extremos do proceso. Afróntase a formulación do problema de lograr mostrar un fenómeno que implica dous corpos distintos, o punto de partida e o punto de chegada, pero debendo renunciar a representar —co ritmo e a capacidade do texto— o proceso completo de transformación do que só pode dar conta a imaxe cinética.

A iluminación do poema, que comeza no século xi, desenvolveu un variado conxunto de fórmulas figurativas que, máis que representar, tentan reproducir visualmente os procesos des-

> las serpientes se apareen con las aves o los corderos con los tigres.[1]

Las cualidades gráficas de las vívidas descripciones del poema ovidiano que dan cuenta de las transformaciones y cambios de los cuerpos afectados por el castigo o la bendición de la metamorfosis reclaman un correlato visual que va a encontrar su espacio de manera decisiva desde la Edad Media en las imágenes que comenzarán a habitar los libros. A lo largo del tiempo, la ilustración del texto de las *Metamorfosis* —especialmente la medieval y renacentista— recurrió a distintas estrategias para representar las transformaciones de los cuerpos e intentar reproducir en el medio visual el proceso de exploración formal que desmiembra el cuerpo y lo recompone de nuevo bajo otra apariencia.

Sin embargo, el reto de la representación del proceso pasa necesariamente por arbitrar un procedimiento para dar cuenta de la transformación que no puede afrontar con solvencia el problema del tiempo y el movimiento que son las bases de la producción del cambio. La reproducción completa de la metamorfosis solo le está permitida al texto que cuenta con la capacidad de narrar la secuencia de la transformación con una rapidez y un ritmo propios de su medio. La imagen debió, por tanto, habilitar modos de hacer evidente la metamorfosis, buscando la eficacia y la recognoscibilidad del fenómeno y de la identidad del protagonista. A este efecto, la propia naturaleza de las imágenes que acompañan el texto de Ovidio propició a través del tiempo la experimentación figurativa.

De un modo especial, en las miniaturas medievales que se conciben para representar las historias ovidianas en los manuscritos iluminados del poema original y de sus versiones —as traducciones y las moralizaciones—, se comienza a explorar el modo de mostrar la metamorfosis como una reflexión sobre los dos extre-

[1] Horacio, *Arte poética*, 1-13; trad. Mañas Núñez, UEX: 1998

critos no texto, optando por xogar co espazo para representaren o cambio que se produce como un movemento no tempo. Fronte á opción aséptica que vemos nalgunhas ocasións de mostrar o «antes» e o «despois», enfrontando as formas completas que nunca convivi-ron, desde un principio, na búsqueda da imaxe máis significativa para mostrar de maneira clara a transformación da forma humana na nova forma animal, explórase también a repre-sentación do momento intermedio do proceso de cambio.

Nas imaxes resultantes prodúcese o encon-tro figurado do corpo humano e o corpo animal a través da hibridación das formas. A unión nun novo corpo mixto da metade do corpo humano, aínda non transformado, e a metade da forma animal, producen a impresión de deter o tempo e a secuencia do cambio, paralizando o proceso da metamorfose nun instante fugaz que a imaxe «petrifica». Para lograr un equilibrio icónico, o momento elixido produce unha nova figura coas dúas metades dos dous corpos implicados: unha ficción efémera dun corpo híbrido que parece querer recuperar unha e mil veces o equilibrio do centauro, a creación grega do híbrido per-fecto que funde a natureza humana coa animal para producir unha mellora. Un *constructo* que reflicte o soño da fusión do home e o cabalo, concibindo un ser posible só a través da ficción e a imaxe para mostrar o encontro entre natu-rezas que se buscan e se necesitan.

Este procedemento enche os manuscritos e as edicións das *Metamorfoses* de distintos sécu-los de híbridos *ad hoc* que remedan aos híbridos antigos —esfinxes, sereas e centauros—, pero con novos compoñentes. Como no desvariou denunciado por Horacio na súa *Ars poetica,* únense e mesturan as partes do ser humano coas do novo ser, destino da metamorfose. Esta ilusión da fusión do ser humano co animal, que a nova imaxinación iconográfica e cinemato-gráfica grazas á realidade virtual e os efectos mos del proceso. Se afronta el planteamiento del problema de lograr mostrar un fenómeno que implica a dos cuerpos distintos, el punto de par-tida y el punto de llegada, pero debiendo renun-ciar a representar —con el ritmo y la capacidad del texto— el proceso completo de transforma-ción del que solo puede dar cuenta la imagen cinética.

La iluminación del poema, que comienza en el siglo XI, desarrolló un variado conjunto de fórmulas figurativas que, más que representar, intentan reproducir visualmente los procesos descritos en el texto, optando por jugar con el espacio para representar el cambio que se pro-duce como un movimiento en el tiempo. Frente a la opción aséptica que vemos en algunas oca-siones de mostrar el «antes» y el «después», enfrentando las formas completas que nunca convivieron, desde un principio, en la búsqueda de la imagen más significativa para mostrar de manera clara la transformación de la forma humana en la nueva forma animal, se explora también la representación del momento inter-medio del proceso de cambio.

En las imágenes resultantes se produce el encuentro figurado del cuerpo humano y el cuerpo animal a través de la hibridación de las formas. La unión en un nuevo cuerpo mixto de la mitad del cuerpo humano, aún no transformado, y la mitad de la forma animal, producen la impre-sión de detener el tiempo y la secuencia del cam-bio, paralizando el proceso de la metamorfosis en un instante fugaz que la imagen «petrifica». Para lograr un equilibrio icónico, el momento elegido produce una nueva figura con las dos mitades de los dos cuerpos implicados: una ficción efímera de un cuerpo híbrido que parece querer recupe-rar una y mil veces el equilibrio del centauro, la creación griega del híbrido perfecto que funde la naturaleza humana con la animal para producir una mejora. Un *constructo* que refleja el sueño de la fusión del hombre y el caballo, concibiendo un ser posible solo a través de la ficción y la imagen



Fig. 2. *Metamorfoses* (fol. 16r)
Ovide moralisé
Chrétien Legouais, 1301-1400
Miniatura.
Biblioteca Municipal de Ruan. Manuscrito 04
Fonte: Biblioteca Municipal de Ruan

Fig. 2. Metamorfosis (fol. 16r)
Ovide moralisé
Chrétien Legouais, 1301-1400
Miniatura.
Biblioteca Municipal de Ruan. Manuscrito 04
Fuente: Biblioteca Municipal de Ruan

especiais hoxe prodúcese a diario ante os nosos ollos, crea unha sorte de teratoloxía virtual e efémera que aparece no conxunto das imaxes das metamorfoses *in* fieri (Fig. 2) que adornan algúns manuscritos como o da Biblioteca Municipal de Rouen (Ms. 04; fol.16), formando unha especie de novo bestiario de híbridos inexistentes, porque a súa forma só perdurou na imaxe que persegue a descripción poética. A muller-osa, a muller-morcego ou a muller-araña (Fig. 3) do manuscrito do Arsenal 5069 (fol. 78r) son o resultado duns exercicios de figuración da metamorfose que exploran o fenómeno da transformación na procura da eficacia da imaxe para transmitiren o proceso do cambio mantendo a posibilidade de recoñecer ás protagonistas das historias da metamorfose de Calisto en osa ou a transformación das Minieides en morcegos e de Aracne en araña.

Pola contra, o procedemento de mostrar o proceso consumado da metamorfose introdúcenos nunha reflexión distinta sobre a desaparición do corpo humano baixo a aparencia do seu novo corpo de animal que, instantaneamente, faille perder a identidade e a capacidade de trazar unha conexión coa súa forma anterior e co proceso sufrido.

A este respecto, os distintos ensaios de representar a historia de Acteón, o desgraciado e inocente cazador mutado en cervo e convertido, deste xeito e de forma irremediable, nunha presa destinada a morrer a mans duns depredadores entre os que el mesmo se contaba son moi indicativos das distintas tentativas da figuración de mostrar a transformación que acabará en traxedia pola imposibilidade de recoñecer ao cazador baixo a súa nova aparencia.

Nos distintos manuscritos desde o século xii ao século xv obsérvase pronto o proceso de transformación do desgraciado raparigo a través de representacións que o converten nun híbrido que mostra nun salto a transformación de home en cervo, como no manuscrito do *Ovi-*

para mostrar el encuentro entre naturalezas que se buscan y se necesitan.

Este procedimiento llena los manuscritos y las ediciones de las *Metamorfosis* de distintos siglos de híbridos *ad hoc* que remedan a los híbridos antiguos —esfinges, sirenas y centauros—, pero con nuevos componentes. Como en el desvarío denunciado por Horacio en su *Arte poética,* se unen y mezclan las partes del ser humano con las del nuevo ser, destino de la metamorfosis. Esta ilusión de la fusión del ser humano con el animal, que la nueva imaginación iconográfica y cinematográfica gracias a la realidad virtual y los efectos especiales hoy se produce a diario ante nuestros ojos, crea una suerte de teratología virtual y efímera que aparece en el conjunto de las imágenes de las metamorfosis *in fieri* (Fig. 2) que adornan algunos manuscritos como el de la Biblioteca Municipal de Rouen (Ms. 04; fol.16), formando una especie de nuevo bestiario de híbridos inexistentes, porque su forma solo ha perdurado en la imagen que persigue la descripción poética. La mujer-osa, la mujer-murciélago o la mujer-araña (Fig. 3) del manuscrito del Arsenal 5069 (fols. 78r) son el resultado de unos ejercicios de figuración de la metamorfosis que exploran el fenómeno de la transformación a la búsqueda de la eficacia de la imagen para transmitir el proceso del cambio manteniendo la posibilidad de reconocer a las protagonistas de las historias de la metamorfosis de Calisto en osa o la transformación de las Minieides en murciélagos y de Aracne en araña.

Por el contrario, el procedimiento de mostrar el proceso consumado de la metamorfosis nos introduce en una reflexión distinta sobre la desaparición del cuerpo humano bajo la apariencia de su nuevo cuerpo de animal que, instantáneamente, le hace perder la identidad y la capacidad de trazar una conexión con su forma anterior y con el proceso sufrido.

A este respecto, los distintos ensayos de representar la historia de Acteón, el desgraciado e inocente cazador mutado en ciervo y convertido, de este modo y de forma irremediable, en



Fig. 3. Metamorfose de Aracne (fol. 78r)
Le romant des Fables Ovide le Grant
Chrétien Legouais, 1301-1400
París, Arsenal, Ms. 5069
Miniatura.
Fonte: Wikimedia Commons

Fig. 3. Metamorfosis de Aracne (fol. 78r)
Le romant des Fables Ovide le Grant
Chrétien Legouais, 1301-1400
París, Arsenal, Ms. 5069
Miniatura.
Fuente: Wikimedia Commons

dius Moralizatus de Bérgamo (Biblioteca Angelo Mai, Ms. Cassforte, 3, 4, fol. 3v.) ou nunha figura que recoñecemos *in extremis* na cabeza humana con cornos que se une ao pescozo dun cervo moteado no manuscrito da Biblioteca Vaticana (Vat. Lat. 1596, fol. 24v).

Con todo, Acteón también fai acto de presenza en distintos manuscritos baixo a súa nova aparencia de simple cervo, de presa que sofre os ataques dos cans que antes o obedecían, como aparece no xa citado manuscrito da Vaticana (Vat. Lat. 1596, fol. 25r) e no manuscrito da Biblioteca Malatestiana de Cesena (Ms. S. I.5, fol. 21v). A fermosa imaxe dun manuscrito do século XV conservado na Biblioteca Vaticana (Vat. Lat. 2782, fol. 37v) pretende saír ao paso do problema de identidade da figura dun cervo adulto con cornos prominentes que porta unha filacteria na boca. O texto ofrece a representación da ficción da voz que o infeliz rapaz perdeu coa súa transformación, recollendo o que, desesperado, gritaba aos seus cans: *Actaeon ego sum, dominum cognoscite vestrum* (III, 230), «son Acteón, recoñecede o voso amo».

As ilustracións do poema ovidiano que comezan a proliferar a partir do século XV, difundidas nas edicións impresas en crecentes series de gravados, van continuar explorando o proceso do cambio deste «cazador cazado» por medio da hibridación da forma, compondo distintos tipos de homes-cervo. O proceso do cambio non se aprecia nas imaxes que o presentan na forma anterior e na forma final, utilizando a contigüidade como recurso que suxire a metamorfose que se vai a producir, como se aprecia no gravado da edición latina impresa en Parma en 1505[2] (Fig. 4). Pero a fusión imposible dos corpos está especialmente conseguida na ilus-

[2] M.Regius.Mazzali.Parma.1505i, ilustración nº12 (fol.d8v). Sobre esta edición e a súa ilustración: Díez-Platas 2012. Estudo sobre o exemplar na *Biblioteca Dixital Ovidiana* (http://www.ovidiuspictus.es/listadoejemplares.php?de=edicion&clave=82)

una presa destinada a morir a manos de unos depredadores entre los que él mismo se contaba, son muy indicativos de las distintas tentativas de la figuración de mostrar la transformación que acabará en tragedia por la imposibilidad de reconocer al cazador bajo su nueva apariencia.

En los distintos manuscritos desde el siglo XII al siglo XV se observa pronto el proceso de transformación del desgraciado muchacho a través de representaciones que lo convierten en un híbrido que muestra en un salto la transformación de hombre en ciervo, como en el manuscrito del *Ovidius Moralizatus* de Bérgamo (Biblioteca Angelo Mai, Ms. Cassforte, 3, 4, fol. 3v.) o en una figura que reconocemos *in extremis* en la cabeza humana con cuernos que se une al cuello de un ciervo moteado en el manuscrito de la Biblioteca Vaticana (Vat. Lat. 1596, fol. 24v).

Sin embargo, Acteón también hace acto de presencia en distintos manuscritos bajo su nueva apariencia de simple ciervo, de presa que sufre los ataques de los perros que antes lo obedecían, como aparece en el ya citado manuscrito de la Vaticana (Vat. Lat. 1596, fol. 25r) y en el manuscrito de la Biblioteca Malatestiana de Cesena (Ms. S. I.5, fol. 21v). La hermosa imagen de un manuscrito del siglo XV conservado en la Biblioteca Vaticana (Vat. Lat. 2782, fol. 37v) pretende salir al paso del problema de identidad de la figura de un ciervo adulto con cuernos prominentes que porta una filacteria en la boca. El texto ofrece la representación de la ficción de la voz que el desdichado joven perdió con su transformación, recogiendo lo que, desesperado, gritaba a sus perros: «*Actaeon ego sum, dominum cognoscite vestrum*» (III, 230), «soy Acteón, reconoced a vuestro amo».

Las ilustraciones del poema ovidiano que comienzan a proliferar a partir del siglo XV, difundidas en las ediciones impresas en crecientes series de grabados, van a continuar explorando el proceso del cambio de este «cazador cazado» por medio de la hibridación de la forma, componiendo distintos tipos de hombres-ciervo. El proceso del cambio no se aprecia en las imáge-



Fig. 4. *A historia de Acteón* (fol.d8v)
Metamorfoses
Francesco Mazzali, 1505 (edición lexítima)
Libro
Parma
Biblioteca do Seminario de Santa Catalina, Mondoñedo (Lugo)
Fonte: Biblioteca Dixital Ovidiana

Fig. 4. *La historia de Acteón* (fol.d8v)
Metamorfosis
Francesco Mazzali, 1505 (edición legítima)
Libro
Parma
Biblioteca del Seminario de Santa Catalina, Mondoñedo (Lugo)
Fuente: Biblioteca Digital Ovidiana

tración da edición belga de 1677[3] na que parece materializarse o proceso polo que atravesa o desgraciado cazador (Fig. 5). Dos ollos do cervo no que se está convertendo Acteón brotan unhas lágrimas que escorregan polo seu rostro animal, tal e como conta Ovidio: «E cando viu na auga a súa cara e os seus cornos, "Desgraciado de min!", ía dicir, pero ningunha palabra saíu; deu un xemido e esa foi a súa linguaxe; unhas lágrimas correron por un rostro que non era o seu» (III, 199-203).

nes que lo presentan en la forma anterior y en la forma final, utilizando la contigüidad como recurso que sugiere la metamorfosis que se va a producir, como se aprecia en el grabado de la edición latina impresa en Parma en 1505[2] (Fig. 4). Pero la fusión imposible de los cuerpos está especialmente conseguida en la ilustración de la edición belga de 1677[3]en la que parece materializarse el proceso por el que atraviesa el desgraciado cazador (Fig. 5). De los ojos del ciervo en el que se está convirtiendo Acteón brotan unas lágrimas que resbalan por su rostro animal, tal y como cuenta Ovidio: «Y cuando vio en el agua su cara y sus cuernos, "¡Desgraciado de mí!", iba a decir, pero ninguna palabra salió; dio un gemido y ese fue su lenguaje; unas lágrimas corrieron por un rostro que no era el suyo» (III, 199-203).

Bibliografía

Díez Platas, F. (2012): «Una presencia excepcional de Ovidio en Mondoñedo: la edición de Parma 1505», *Estudios Mindonienses,* 28, págs. 543-560.

Díez Platas, F.; Meilán Jácome, P.; Senra Alonso, N.; García Gómez, E. (2017): «Un patrimonio excepcional: las ediciones ilustradas de Ovidio en el convento de San Francisco do Val de Deus (Santiago de Compostela)», *Liceo Franciscano. Revista de estudio e investigación.* Año LXVIII, 208, págs. 297-323

Thomas Wilkins, A. (2000): «Bernini and Ovid: Expanding the Concept of Metamorphosis», *International Journal of Classical Tradition,* 6, 3, págs. 383-408.

Horacio, *Arte Poética.* Edición, traducción y comentario de Manuel Mañas Núñez, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1998.

Ovidio, *Metamorfosis.* Edición anotada y traducción de Consuelo Álvarez y Rosa Mª Iglesias: Madrid, Cátedra, 20035 (1995)

[2] M.Regius.Mazzali.Parma.1505i, ilustración nº12 (fol.d8v). Sobre esta edición y su ilustración: Díez Platas 2012. Estudio sobre el ejemplar en la *Biblioteca Digital Ovidiana* (http://www.ovidiuspictus.es/listadoejemplares.php?de=edicion&clave=82)

[3] *Les Métamorphoses d'Ovide en latin et en françois*, divisées en XV livres, avec de nouvelles Explications Historiques Morales & Politiques, sur toutes les Fables, chacune selon son sujet; de la traduction de Mr Pierre Du-Ryer parisien, de l'*Acad*émie Françoise. Édition nouvelle, enrichie de tres-belles figures. A Bruxelles. Chez Franç*ois Foppens, Marchand Libraire & Imprimeur au S. Esprit. MDC. LXXVII.* Sobre esta edición y su ilustración: Díez Platas-Meilán-Senra Alonso-García 2017, 305-313.

[3] *Les Métamorphoses d'Ovide en latin et en françois, diviséé en* XV *livres, avec de nouvelles Explications Historiques Morais & Politiques, sur toutes lles Fables, chacune selon son sujet; da traduction de Mr Pierre Du-Ryer parisien, de l'Académie Françoise. Édition nouvelle, enrichie de tres-belles figures. A Bruxelles. Chez François Foppens, Marchand Libraire & Imprimeur au S. Esprit. MDC. LXXVII.* Sobre esta edición e a súa ilustración: Díez Platas-Meilán-Senra Alonso-García 2017, 305-313.



Fig. 5. *A historia de Acteón* (il. 33), detalle
Les Métamorphoses d'Ovide en latin et en françois
François Foppens, 1677
Libro
Bruxelas
Biblioteca Franciscana, Santiago de Compostela
Fonte: Biblioteca Franciscana

Fig. 5. *La historia de Acteón* (il. 33), detalle
Les Métamorphoses d'Ovide en latin et en françois
François Foppens, 1677
Libro
Bruselas
Biblioteca Franciscana, Santiago de Compostela
Fuente: Biblioteca Franciscana

O corpo político: o apólogo de Menenio Agripa

El cuerpo político: el apólogo de Menenio Agripa

Pedro López Barja de Quiroga

No ano 494 a.C., os plebeos, angustiados polas débedas e fartos dos abusos aos que os sometían os patricios, decidiron abandonar Roma todos xuntos e establecerse no Monte Sacro (*Mons Sacer),* xunto ao río Anio. Ante esta secesión plebea, Roma quedaba sen exército, indefensa ante o ataque de calquera dos seus temibles veciños, dos volscos en particular. O momento era de enorme gravidade.

> Decidiuse entón enviar á plebe un orador, a Menenio Agripa, home elocuente e querido polos plebeos por ser un deles. Segundo se conta, unha vez dentro do campamento, limitouse a narrar o que segue, empregando unha maneira de expresarse antiga e basta: «no tempo no que non todo no home formaba, como agora, unha soa cousa, senón que cada un dos diferentes membros tiña a súa propia opinión e a súa propia linguaxe, indignáronse as demais partes porque cos seus coidados, o seu traballo e o seu esforzo provían todos ao estómago, mentres que o ventre, ocioso, no centro, non facía máis nada que gozar dos praceres que se lle daban; por tanto, acordaron que as mans non levarían o alimento á boca, nin a boca aceptaría o que se lle dese, nin os dentes o mastigarían. Debido a esta cólera súa, aínda que pretendían someter o ventre por fame, os membros e todo o corpo caeron nunha debilidade extrema. Quedou claro entón que o ventre non é preguizoso, cumpre unha función, e que alimenta os demais tanto como é alimentado por eles, pois devolve a todas as partes do corpo iso grazas ao cal vivimos e temos vigor, o sangue, repartido de modo similar polas veas unha vez maduro grazas ao alimento dixerido».

En el año 494 a.C., los plebeyos, agobiados por las deudas y hartos de los abusos a que los sometían los patricios, decidieron abandonar Roma todos juntos y establecerse en el Monte Sagrado (*Mons Sacer),* junto al río Anio. Ante esta secesión plebeya, Roma se quedaba sin ejército, indefensa ante el ataque de cualquiera de sus temibles vecinos, de los volscos en particular. El momento era de enorme gravedad.

> Se decidió entonces enviar a la plebe a un orador, a Menenio Agripa, hombre elocuente y querido por los plebeyos por haber sido uno de ellos. Según se cuenta, una vez dentro del campamento, se limitó a narrar lo que sigue, empleando una manera de expresarse antigua y tosca: «en el tiempo en que no todo en el hombre formaba, como ahora, una sola cosa, sino que cada uno de los diferentes miembros tenía su propia opinión y su propio lenguaje, se indignaron las demás partes porque con sus cuidados, su trabajo y su esfuerzo proveían todos al estómago, mientras que el vientre, ocioso, en el centro, no hacía nada más que disfrutar de los placeres que se le daban; por tanto, acordaron que las manos no llevarían el alimento a la boca, ni la boca aceptaría lo que se le diese, ni los dientes lo masticarían. Debido a esta cólera suya, si bien pretendían someter al vientre por hambre, los miembros y todo el cuerpo cayeron en una debilidad extrema. Quedó claro entonces que el vientre no es perezoso, cumple una función, y que alimenta a los demás tanto como es alimentado por ellos, pues devuelve a todas las partes del cuerpo eso gracias a lo cual vivimos y tenemos vigor, la sangre, repartida de modo similar por las venas una vez madura gracias al alimento digerido». Comparando esta

Comparando esta sedición interna do corpo coa cólera dos plebeos contra os pais, logrou facerlles cambiar de opinión.

Esta é a versión de Tito Livio (*Ab urbe condita*, II, 32; a tradución é miña) da famosa fábula de Menenio Agripa. O seu coetáneo, Dionisio de Halicarnaso (*Historia antiga de Roma*, VI, 86), recóllea tamén, aínda que con algunhas diferenzas relevantes sobre as que volveremos deseguido. Contamos con outras versións, de menor extensión e importancia, pero todas son posteriores a Augusto, se exceptuamos un breve parágrafo de Cicerón que garda certa semellanza co noso apólogo.[1] Con todo, Dionisio de Halicarnaso (*Historia antiga de Roma*, VI,83,2) afirma que o relato se atopaba en todas as historias antigas (*archaiai historiai*), un termo co que debe referirse aos analistas, aínda que non nos permite precisar unha data. Dalgún deles puido tomalo Livio. En calquera caso, hai acordo xeralizado entre os estudosos en que non é unha creación orixinal romana, o que levou a suxerir diversos momentos e camiños para a súa chegada a Roma.[2] Pero de onde veu? Moitos esforzos se fixeron por precisar a súa orixe, que uns sitúan nas reflexións sobre concordia (*homonoia)* na Atenas do século V a. C., outros, no Exipto faraónico, por fin algún nos Upanishads indios...[3]

sedición interna del cuerpo con la cólera de los plebeyos contra los padres, logró hacerles cambiar de opinión.

Esta es la versión de Tito Livio (*Ab urbe condita*, II, 32; la traducción es mía) de la famosa fábula de Menenio Agripa. Su coetáneo, Dionisio de Halicarnaso (*Historia antigua de Roma*, VI, 86), la recoge también, aunque con algunas diferencias relevantes sobre las que volveremos en seguida. Contamos con otras versiones, de menor extensión e importancia, pero todas son posteriores a Augusto, si exceptuamos un breve párrafo de Cicerón que guarda cierta semejanza con nuestro apólogo.[1] Con todo, Dionisio de Halicarnaso (*Historia antigua de Roma*, VI,83,2) afirma que el relato se encontraba en todas las historias antiguas (*archaiai historiai*), un término con el que debe referirse a los analistas, aunque no nos permite precisar una fecha. De alguno de ellos pudo tomarlo Livio. En cualquier caso, hay acuerdo generalizado entre los estudiosos en que no es una creación original romana, lo que ha llevado a sugerir diversos momentos y caminos para su llegada a Roma.[2] Pero ¿de dónde vino? Muchos esfuerzos se han hecho por precisar su origen, que unos sitúan en las reflexiones sobre concordia (*homonoia)* en la Atenas del siglo V a.C., otros, en el Egipto faraónico, por fin alguno en los Upanishads indios…[3]

[1] Fontes principais: Livio, *Ab urbe condita*, II,32 e Dionisio de Halicarnaso, *Historia antiga de Roma*, VI, 86. Fontes secundarias (en orde cronolóxica): Valerio Máximo VIII, 9, 1; Quintiliano, *Instituciones oratorias* V,11,19; Floro, *Epítome* I, 17, 23; Plutarco, *Coriolano*, VI, 2-5; Dion Casio 4, fr.7, 9-19; *de uiris illustribus* 18; Zonaras *Epitome Historiarum*, VII, 14, 7-19. Pola súa banda, Cicerón (*De officis* , III, 22) expón un suposto imaxinario: que sucedería se unha parte do corpo quixese fortalecerse á conta da debilidade doutros membros? A inevitable consecuencia sería o prexuízo para todos.

[2] Momigliano (1942); Bertelli (1972). Pola miña banda (López Barja 2007: 117), considero que a chegada non pode ser anterior aos inicios do s. II a.C.

[3] *homonioia*: Nestle (1927). Exipto faraónico: Rodríguez Adrados (1999, vol.I: 329 e vol.II: 106-107). Upanishads: Quellet (1982). O primeiro estudoso moderno da fábula, Meyer (1895), considerábaa un relato atemporal.

[1] Fuentes principales: Livio, *Ab urbe condita*, II, 32 y Dionisio de Halicarnaso, *Historia antigua de Roma*, VI, 86. Fuentes secundarias (en orden cronológico): Valerio Máximo VIII, 9, 1; Quintiliano, *Instituciones oratorias* V, 11, 19; Floro, *Epítome* I, 17, 23; Plutarco, *Coriolano*, VI, 2-5; Dión Casio 4, fr.7, 9-19; *de uiris illustribus* 18; Zonaras *Epitome Historiarum*, VII, 14, 7-19. Por su parte, Cicerón (*De officis*, III, 22) plantea un supuesto imaginario: ¿qué sucedería si una parte del cuerpo quisiera fortalecerse a costa de la debilidad de otros miembros? La inevitable consecuencia sería el perjuicio para todos.

[2] Momigliano (1942); Bertelli (1972). Por mi parte (López Barja 2007: 117) considero que la llegada no puede ser anterior a los inicios del s. II a.C.

[3] *homonioia*: Nestle (1927). Egipto faraónico: Rodríguez Adrados (1999, vol.I: 329 y vol.II: 106-107). Upanishads: Quellet (1982). El primer estudioso moderno de la fábula, Meyer (1895), la consideraba un relato atemporal.

Sexan cales sexan a orixe e as vicisitudes posteriores do relato, resulta clara a súa semellanza coa fábula esópica do estómago e os pés:

> O estómago e os pés discutían quen era o máis forte. Entre outras cousas, os pés alegaban que ata tal punto excedían en vigor que mesmo levaban ao mesmo estómago; este respondeu: «pois anda estes, se non tomase eu alimento, vós non me poderiades levar». O mesmo pasa cos exércitos, o número non é nada se os xenerais non pensan perfectamente o que lles convén (trad. propia).

Tamén aquí vemos a distintas partes do corpo humano cobrar vida e linguaxe para expresar opinións sobre a súa mutua relación. Con todo, semellanza non significa de ningún xeito identidade, empezando pola diferenza notable en canto ao segundo termo da comparación: Agripa compara o corpo humano co político, mentres que Esopo faino co exército. En realidade, como viu ben Hillgrouber (1996: 50), a fábula esópica sitúase no contexto das *Rangstreitenfabeln*, isto é, dos relatos no que se disputa sobre o rango, sobre quen é máis importante, se, por exemplo, o xeneral ou os soldados no exército, ou ben os pés ou o estómago no home. Con todo, a moral que debemos extraer do apólogo de Menenio Agripa é moi distinta: neste, a cuestión de quen manda e quen obedece nin sequera se expón, senón que todo se reduce á necesidade imperiosa de colaborar, porque a alternativa é a perdición mesmo dos rebeldes.

En realidade, o problema das orixes, que tanto seduce os historiadores, non explica nada ou, como moito, pouca cousa. Livio e Dionisio de Halicarnaso, como o resto dos autores que mencionan a nosa fábula, manipúlana e detúrpana ao seu antollo, non a copian, senón que a adaptan aos fins que cada un deles persegue; utilízana, en suma, dentro de certas marxes, máis ou menos elásticas, para que responda

Sean cuales sean el origen y las vicisitudes posteriores del relato, resulta clara su semejanza con la fábula esópica del estómago y los pies:

> El estómago y los pies discutían quién era el más fuerte. Entre otras cosas, los pies alegaban que hasta tal punto sobrepasaban en vigor que incluso llevaban al mismo estómago; éste respondió: «pues anda éstos, si no tomara yo alimento, vosotros no me podíais llevar». Lo mismo pasa con los ejércitos, el número no es nada si los generales no piensan perfectamente lo que les conviene (trad. de Bádenas de la Peña, Gredos: 2019).

También aquí vemos a distintas partes del cuerpo humano cobrar vida y lenguaje para expresar opiniones sobre su mutua relación. Sin embargo, semejanza no significa en modo alguno identidad, empezando por la diferencia notable en cuanto al segundo término de la comparación: Agripa compara el cuerpo humano con el político mientras que Esopo lo hace con el ejército. En realidad, como ha visto bien Hillgruber (1996: 50), la fábula esópica se sitúa en el contexto de las *Rangstreitenfabeln*, esto es, de los relatos en lo que se disputa sobre el rango, sobre quién es más importante, si, por ejemplo, el general o los soldados en el ejército, o bien los pies o el estómago en el hombre. Sin embargo, la moraleja que debemos extraer del apólogo de Menenio Agripa es muy distinta: en éste, la cuestión de quién manda y quién obedece ni siquiera se plantea, sino que todo se reduce a la necesidad imperiosa de colaborar, porque la alternativa es la perdición incluso de los rebeldes.

En realidad, el problema de los orígenes, que tanto seduce a los historiadores, no explica nada o, como mucho, poca cosa. Livio y Dionisio de Halicarnaso, como el resto de los autores que mencionan nuestra fábula, la manipulan y distorsionan a su antojo, no la copian, sino que la adaptan a los fines que cada uno de ellos persigue; la utilizan, en suma, dentro de ciertos márgenes más o menos elásticos para que responda

ás preocupacións que os moven a eles no seu momento presente. Por tanto, deixando á marxe as cuestións de paternidade, o problema que considero prioritario é o da correcta interpretación do apólogo, menos evidente do que podería parecer a xulgar pola case unanimidade vixente entre quen se ocupou do asunto. En efecto, a opinión amplamente maioritaria considera que a mensaxe que nos transmite é conservadora, incluso reaccionaria, ao servizo dun ideal de concordia puramente aristocrático;[4] os seus fins non son outros que lexitimar a autoridade do Senado, convencer os plebeos para que se sometan a ela dun modo incondicional;[5] mesmo, nun alarde de esaxeración, Ernst Bloch, en 1936, viu neste relato un afastado antecedente do nazismo.[6]

Con todo, hai algo que non encaixa de todo nesta lectura, maioritaria, como digo, aínda que non unánime, pois polo menos no que puiden ver, hai dous autores discrepantes: o primeiro é Skard (1976), quen viu vínculos con Posidonio e mesmo creu albiscar unha mensaxe igualitaria procedente da *Stoa* Media; o segundo, máis recente, é Müller (2004), quen, por unha banda, sinalou unha certa contradición no relato, porque se os plebeos quedaron convencidos pola fábula de Agripa, que necesidade había de introducir unha maxistratura nova, o tribunado da plebe? Isto soa máis ben a unha concesión arrincada, a unha vitoria plebea; e, doutra banda, de forma máis importante para nós agora, que sentido ten comparar o Senado precisamente co moi innobre ventre? En toda a Antigüidade grecorromana, o ventre ten con-

[4] Hillgruber (1996: 55): «*die Fabel des Menenius aber ist zweifellos ein Stück innenpolitische Propaganda, denn sie steht ganz in Dienste eines konservative geprägten Concordia-Ideals*».

[5] Gabba (1991: 203): «*this fable presupposes and reaffirms the political leadership of the senators*». Mebane (2024: 31-32): (the fable) «*… validated an institutional hierarchy predicated upon senatorial authority and popular acquiescence*».

[6] Bloch (1970), «*der älteste Sozial-Goebbels*». Cfr. Barié (1973: 103): «*Ich verstehe unsere Fabel als Modelfall einer primitiven Herrschaftsideologie*».

a las preocupaciones que les mueven a ellos en su momento presente. Por tanto, dejando a un lado las cuestiones de paternidad, el problema que considero prioritario es el de la correcta interpretación del apólogo, menos evidente de lo que podría parecer a juzgar por la casi unanimidad vigente entre quienes se han ocupado del asunto. En efecto, la opinión ampliamente mayoritaria considera que el mensaje que nos trasmite es conservador, incluso reaccionario, al servicio de un ideal de *concordia* puramente aristocrático;[4] sus fines no son otros que legitimar la autoridad del Senado, convencer a los plebeyos para que se sometan a ella de un modo incondicional;[5] incluso, en un alarde de exageración, Ernst Bloch, en 1936, vio en él un lejano antecedente del nazismo.[6]

Sin embargo, hay algo que no encaja del todo en esta lectura, mayoritaria, como digo, aunque no unánime, pues al menos en lo que he podido ver, hay dos autores discrepantes: el primero es Skard (1976), quien vio vínculos con Posidonio e incluso creyó atisbar un mensaje igualitario procedente de la *Stoa* Media; el segundo, más reciente, es Müller (2004), quien, por una parte, señaló una cierta contradicción en el relato, porque si los plebeyos quedaron convencidos por la fábula de Agripa, ¿qué necesidad había de introducir una magistratura nueva, el tribunado de la plebe? Esto suena más bien a una concesión arrancada, a una victoria plebeya; y, por otro lado, de forma más importante para nosotros ahora, ¿qué sentido tiene comparar al Senado precisamente con el muy innoble vientre? En toda la Antigüedad

[4] Hillgruber (1996: 55): «*die Fabel des Menenius aber ist zweifellos ein Stück innenpolitische Propaganda, denn sie steht ganz in Dienste eines konservative geprägten Concordia-Ideals*».

[5] Gabba (1991: 203): «*this fable presupposes and reaffirms the political leadership of the senators*». Mebane (2024: 31-32): (the fable) «*… validated an institutional hierarchy predicated upon senatorial authority and popular acquiescence*».

[6] Bloch (1970), «*der älteste Sozial-Goebbels*». Cfr. Barié (1973: 103): «*Ich verstehe unsere Fabel als Modelfall einer primitiven Herrschaftsideologie*».

notacións moi negativas, é a parte dos apetitos, onde residen desexos perigosos, que deben someterse á razón. É moi coñecido o comezo de *A conxuración de Catilina*, onde Salustio fala dos homes «entregados ao ventre e ao sono».[7] Xa Catón o Vello, a comezos do século II a. C., condenaba a quen non consideraban o seu propio ventre como un inimigo.[8]

O problema viuno xa un autor non moi citado nos estudos clásicos: William Shakespeare, na traxedia *Coriolano* estreada no ano 1600 (vv. 117-126). A fábula de Menenio Agripa causa perplexidade nun dos cidadáns que a escoitan, quen non entende que a rexia cabeza, o ollo vixiante, o corazón que nos aconsella, o brazo que é o noso soldado e a lingua, o noso trompeteiro... se vexan constrinxidos e sometidos polo insaciable estómago, que é o pozo do corpo:

> *SECOND CITIZEN: Your belly's answer—what?/ The kingly crowned head, the vigilant eye,/The counselor heart, the arm our soldier,/ Our steed the leg, the tongue our trumpeter,/ With other muniments and petty helps/ In this our fabric, if that they—*
> *MENENIUS: What then?/ 'Fore me, this fellow speaks. What then? What then?*
> *SECOND CITIZEN: Should by the cormorant belly be restrained,/ Who is the sink ou' th' body.*

Con todo, Shakespeare segue unha versión da fábula que non é a de Livio, a que mencionamos más arriba, senón que, coma sempre, a súa fonte é Plutarco, a *Vida de Coriolano* neste caso, onde se subliñan os labores do Senado, o feito de que as súas deliberacións redundan en beneficio do pobo como argumento principal para a súa defensa. Sexa cal for a fonte, o importante é que, como o revela a perplexidade do perso-

[7] «*multi mortales, dediti uentri atque somno*» (Salustio, *A conxuración de Catilina*, II, 8).

[8] «*qui uentrem suum non pro hoste habet*», Malcovati 1967: 33 fr.133.

grecorromana, el vientre tiene connotaciones muy negativas, es la parte apetitiva, donde residen deseos peligrosos, que deben someterse a la razón. Es muy conocido el comienzo de la *Conjuración de Catilina*, donde Salustio habla de los hombres «entregados al vientre y al sueño».[7] Ya Catón el Viejo, a principios del siglo II a.C., condenaba a quienes no consideraban su propio vientre como a un enemigo.[8]

El problema lo vio ya un autor no muy citado en los estudios clásicos: William Shakespeare, en la tragedia *Coriolano* estrenada en el año 1600 (vv. 117-126). La fábula de Menenio Agripa causa perplejidad en uno de los ciudadanos que la escuchan, quien no entiende que la regia cabeza, el ojo vigilante, el corazón que nos aconseja, el brazo que es nuestro soldado y la lengua, nuestro trompetero… se vean constreñidos y sometidos por el insaciable estómago, que es el pozo del cuerpo:

> *SECOND CITIZEN: Your belly's answer—what?/ The kingly crowned head, the vigilant eye,/The counselor heart, the arm our soldier,/ Our steed the leg, the tongue our trumpeter,/ With other muniments and petty helps/ In this our fabric, if that they—*
> *MENENIUS: What then?/ 'Fore me, this fellow speaks. What then? What then?*
> *SECOND CITIZEN: Should by the cormorant belly be restrained,/ Who is the sink o' th' body.*

Sin embargo, Shakespeare sigue una versión de la fábula que no es la de Livio, la que hemos mencionado más arriba, sino que, como siempre, su fuente es Plutarco, la *Vida de Coriolano* en este caso, donde se subrayan las labores del Senado, el hecho de que sus deliberaciones redundan en beneficio del pueblo como argumento principal para su defensa. Sea cual sea la fuente, lo impor-

[7] «*multi mortales, dediti uentri atque somno*» (Salustio, *Conspiración de Catilina*, II, 8).

[8] «*qui uentrem suum non pro hoste habet*», Malcovati 1967: 33 fr.133.

naxe shakesperiano, o estómago non encaixa en absoluto cunha lectura aristocrática da fábula que pretendese xustificar o sometemento absoluto dos plebeos aos *patres*.

A versión de Dionisio de Halicarnaso é, xunto coa de Livio, a máis importante e extensa. Discrepa, con todo, dela nun punto relevante. En efecto, no relato titoliviano, o estómago non goberna, non domina sobre os restantes órganos, senón que colabora con eles, sitúase nun plano de igualdade. Livio non especifica, en realidade, cales son as funcións que desempeña o Senado e que o fan tan indispensable como o é o estómago nun corpo humano. En cambio, no autor grego, o discurso de Agripa conclúe cun matiz diferente, indicando que, do mesmo xeito que, nos nosos corpos, o estómago alimenta o resto, «de igual xeito nas cidades o Senado, ao administrar os asuntos públicos e ao ocuparse do que convén a cada un, salva, vixía e endereita todo».[9]

Vistos, pois, os problemas que esta metáfora corporal causaba, non estraña que, nalgunha outra das versións que chegaron a nós, se compare o Senado, non co indigno ventre, senón coa cabeza, algo que resulta moito máis razoable. Así o conta Valerio Máximo:

> Despois de ser expulsados os reis, a plebe romana, irritada contra os senadores, armouse e retirouse preto das ribeiras do río Anio, sobre un pequeno monte que se chama Sacro. A república, trituradа por esta fatal discordia, ofrecía o espectáculo non só antinatural senón ata miserable, dun corpo e dunha cabeza separados o un da outra. E, se non viñese no seu socorro a elocuencia de Valerio, derrubaríase case nos seus mesmos comezos a esperanza dun tan grande imperio. Este, en efecto, convidando o pobo a que tivese sentimentos máis sabios e máis moderados, xa

[9] «*panta sozei kai phulattei kai epanorthoi*», Dionisio de Halicarnaso, *Historia antiga de* Roma, VI, 86, 6 (trad. de Almudena Alonso e Carmen Seco ao castelán, Gredos: 1984).

tante es que, como lo revela la perplejidad del personaje shakesperiano, el estómago no encaja en absoluto con una lectura aristocrática de la fábula que pretendiese justificar el sometimiento absoluto de los plebeyos a los *patres*.

La versión de Dionisio de Halicarnaso es, junto con la de Livio, la más importante y extensa. Discrepa, sin embargo, de ella en un punto relevante. En efecto, en el relato titoliviano, el estómago no gobierna, no domina sobre los restantes órganos, sino que colabora con ellos, se sitúa en un plano de igualdad. Livio no especifica, en realidad, cuáles son las funciones que desempeña el Senado y que le hacen tan indispensable como lo es el estómago en un cuerpo humano. En cambio, en el autor griego, el discurso de Agripa concluye con un matiz diferente, indicando que, al igual que, en nuestros cuerpos, el estómago alimenta al resto, «así también en las ciudades el Senado, al administrar los asuntos públicos y al ocuparse de lo que conviene a cada uno, salva, vigila y endereza todo».[9]

Vistos, pues, los problemas que esta metáfora corporal causaba, no extraña que, en alguna otra de las versiones que han llegado a nosotros, se compare al Senado, no con el indigno vientre, sino con la cabeza, algo que resulta mucho más razonable. Así lo cuenta Valerio Máximo:

> Después de haber sido expulsados los reyes, la plebe romana, irritada contra los senadores, se armó y se retiró cerca de las riberas del río Anio, sobre un collado que se llama Sacro. La república, hecha trizas por esta fatal discordia, ofrecía el espectáculo no sólo antinatural sino hasta miserable, de un cuerpo y de una cabeza separados el uno de la otra. Y, si no hubiera venido en su socorro la elocuencia de Valerio, se habría derrumbado casi en sus mismos comienzos la esperanza de un tan gran imperio. Este, en efecto, invitando al pueblo a que tuviese sentimientos más sabios y

[9] «*panta sozei kai phulattei kai epanorthoi*», Dionisio de Halicarnaso, *Historia antigua de Roma*, VI, 86, 6 (trad. de Almudena Alonso y Carmen Seco, Gredos: 1984).

> que se atopaba nunha situación de desenfreo por mor dunha inesperada e nova liberdade, sometéuno ao control do Senado, é dicir, uniu a cidade á cidade.

Adóitase aceptar que esta versión alternativa procede do analista Valerio Anciate, quen escribiu cara a 80-60 a.C., aínda que as datas non son de todo seguras. En todo caso, aquí o protagonista non é Menenio Agripa, senon Valerio, é dicir, Marco (ou Manio) Valerio Máximo, quen, na versión de Dionisio de Halicarnaso, se limita a encabezar a delegación senatorial que vai se atopar cos plebeos no Monte Sacro, pero non é el, senón Menenio Agripa quen, coa súa primitiva elocuencia, como xa sabemos, logra convencelos para que regresen a Roma. Máis aló da diferenza en canto ao nome do protagonista, esta versión é, de xeito evidente, moi distinta: xa non hai fábula nin membros do corpo que falan senón o sometemento ao Senado, xa non hai un estómago senón unha cabeza, que agora se atopa separada do corpo, o que vai contra a natureza. Cicerón (*Bruto*, 54) recolle esta versión, aínda que de forma breve: atribúe tamén ao ditador M. Valerio o mérito de acabar coa discordia mediante a palabra, pero sen especificar nada sobre o contido do discurso.

As versións, en suma, como non podía ser doutro xeito, discrepan entre si de modo salientable. Dionisio de Halicarnaso tenta salvar o obstáculo que supón a asimilación do Senado ao estómago insistindo no seu papel reitor, que non cadra ben coa metáfora empregada. Pola súa banda, Livio non explica exactamente cal é a achega do Senado, dos *patres*. Isto é certamente rechamante. Esfórzase o noso historiador por mostrar os seus coñecementos médicos, explicando que o estómago transforma o alimento en sangue, imprescindible para que poidan vivir os restantes membros do corpo. Non especifica, en cambio, en que sentido pode dicirse do Senado algo parecido, isto é, cal é o equivalente a ese sangue que este último reparte por todo o corpo

> más moderados, ya que se hallaba en una situación de desenfreno a causa de una inesperada y nueva libertad, lo sometió al control del Senado, es decir, unió la ciudad a la ciudad.

Se suele aceptar que esta versión alternativa procede del analista Valerio Anciate, quien escribió hacia 80-60 a.C., aunque las fechas no son del todo seguras. En todo caso, aquí el protagonista no es Menenio Agripa, sino Valerio, es decir, Marco (o Manio) Valerio Máximo, quien, en la versión de Dionisio de Halicarnaso, se limita a encabezar la delegación senatorial que va a encontrarse con los plebeyos en el Monte Sagrado, pero no es él, sino Menenio Agripa quien, con su primitiva elocuencia, como ya sabemos, logra convencerles para que regresen a Roma. Más allá de la diferencia en cuanto al nombre del protagonista, esta versión es, a todas luces, muy distinta: ya no hay fábula ni miembros parlantes sino el sometimiento al Senado, ya no hay un estómago sino una cabeza, que ahora se encuentra antinaturalmente separada del cuerpo. Cicerón (*Bruto*, 54) recoge esta versión, aunque de forma breve: atribuye también al dictador M. Valerio el mérito de haber acabado con la discordia mediante la palabra, pero sin especificar nada sobre el contenido del discurso.

Las versiones, en suma, como no podía ser de otro modo, discrepan entre sí de modo notable. Dionisio de Halicarnaso intenta salvar el obstáculo que supone la asimilación del Senado al estómago insistiendo en su papel rector, que no cuadra bien con la metáfora empleada. Por su parte, Livio no explica exactamente cuál es la aportación del Senado, de los *patres*. Esto es ciertamente llamativo. Se esfuerza nuestro historiador por mostrar sus conocimientos médicos, explicando que el estómago transforma el alimento en sangre, imprescindible para que puedan vivir los restantes miembros del cuerpo. No especifica, en cambio, en qué sentido puede decirse del Senado algo parecido, esto es, cuál es el equivalente a esa sangre que este último reparte

político. A única noción que queda clara é que a unidade é preferible, que algúns integrantes do corpo social son necesarios e que a división só causa a ruína. Alén disto, tamén se detén Livio (*Ab urbe condita*, II, 33) en sinalar as orixes plebeas de Menenio Agripa e o amor que a plebe lle mostrou ao longo da súa vida, especialmente desde o episodio da secesión ao Monte Sacro: faleceu nunha pobreza tan extrema que foron os plebeos, mediante colecta pública, quen custearon o seu funeral, a razón dun sextante por cabeza.

Podemos supor que Livio segue, neste punto en concreto, a algún analista de tendencias *populares,* contrario ao poder excesivo do Senado? Naturalmente, é posible, pero, como xa dixen, esta vía de análise, que consiste na procura de unha fonte máis ou menos remota, apóiase en conxecturas indemostrables e converte a Livio nun mero copista fiel, o que está lonxe da verdade. Máis prometedor parece proceder a situar a Livio no contexto do seu propio tempo, mesmo como portavoz dunha ideoloxía augustea. En concreto, segundo esta lectura, a fábula aliñaríase cos desexos do primeiro emperador de refacer a imaxe do tribunado da plebe, afastándoa de calquera idea de confrontación ao Senado (Pieper 2016). Con todo, no *elogium* do foro de Augusto, o mérito de acabar coa sedición plebea non se lle atribuía a Menenio Agripa, senón a Valerio Máximo.[10] Máis ben, coas novas esixencias da paz augustea, o que hai é un cambio de linguaxe, no que as metáforas da amputación xa non son aceptadas, xa non se propugna, como solución aos males, a extirpación dunha parte do corpo político; isto sinxelamente non é posible se a orixe do mal se atopa precisamente na cabeza (Leonardis 2025).

En todo caso, a interpretación correcta, ao meu xuízo, hase de buscar situando a fábula

[10] Conservamos a copia de Arretium (*CIL* XI, 1826): «*M(anlius) Valerius Volusi f. Maximus... plebem de sacro monte deduxit gratiam cum patribus reconciliauit*».

por todo el cuerpo político. La única noción que queda clara es que la unidad es preferible, que algunos integrantes del cuerpo social son necesarios y que la división sólo causa la ruina. Además de esto, también se detiene Livio (*Ab urbe condita*, II, 33) en señalar los orígenes plebeyos de Menenio Agripa y el amor que la plebe le mostró durante su vida, especialmente desde el episodio de la secesión al Monte Sagrado: falleció en una pobreza tan extrema que fueron los plebeyos, mediante colecta pública, quienes costearon su funeral, a razón de un sextante por cabeza.

¿Podemos suponer que Livio sigue, en este punto en concreto, a algún analista de tendencias *populares,* contrario al poder excesivo del Senado? Naturalmente, es posible, pero, como ya he dicho, esta vía de análisis, que consiste en la búsqueda de una fuente más o menos remota, se apoya en conjeturas indemostrables y convierte a Livio en un mero copista fiel, lo que está lejos de la verdad. Más prometedor parece proceder a situar a Livio en el contexto de su propio tiempo, incluso como portavoz de una ideología augustea. En concreto, según esta lectura, la fábula se alinearía con los deseos del primer emperador de rehacer la imagen del tribunado de la plebe, apartándola de cualquier idea de confrontación al Senado (Pieper 2016). Sin embargo, en el *elogium* del foro de Augusto, el mérito de haber acabado con la sedición plebeya no se le atribuía a Menenio Agripa, sino a Valerio Máximo.[10] Más bien, con las nuevas exigencias de la paz augustea, lo que hay es un cambio de lenguaje, en el que las metáforas de la amputación ya no son aceptadas, ya no se propugna, como solución a los males, la extirpación de una parte del cuerpo político; esto sencillamente no es posible si el origen del mal se encuentra precisamente en la cabeza (Leonardis 2025).

En todo caso, la interpretación correcta, a mi juicio, se ha de buscar situando la fábula dentro

[10] Conservamos la copia de Arretium (*CIL* XI, 1826): «*M(anlius) Valerius Volusi f. Maximus… plebem de sacro monte deduxit gratiam cum patribus reconciliauit*».

dentro da propia obra do historiador, onde vemos que os tribunos da plebe manteñen unha política constante de enfrontamento co Senado e de defensa dos plebeos. En *Ab urbe condita*, o conflito patricio-plebeo descríbese como unha loita entre o desexo dos *patres* por mandar e a resistencia que opoñen os plebeos, isto é, entre o *imperium* dos primeiros e a *libertas* defendida polos segundos.[11] Se a plebe e os *patres* viviran en harmonía baixo os distintos reis que gobernaron Roma, a ruptura nace polos abusos que cometen quen son os homes máis principais na cidade.[12] Describe o noso historiador con forte patetismo o inicio dos enfrontamentos narrando a historia dun desgraciado centurión, afogado polas débedas, pero non por culpa propia, senón debido á súa mala sorte, porque lle ardeu a colleita. Mostra entón as súas costas, cubertas coas cicatrices dos azoutes, e acode na súa axuda a multitude dos debedores. Despois desta primeira escena terrible, virán outras ata culminar na coñecida morte de Virginia, a plebea que Apio Claudio, apoiado pola mocidade patricia que corrompeu, quería para si.[13] Certamente Livio (*Ab urbe condita*, II,27,3) lamenta toda confrontación, deplora os abusos, pero censura con especial dureza o que chama a *factio nobilium*, é dicir, a facción dos nobres. Critica nalgún momento, de modo ocasional, a cobiza (*cupiditas)* dos plebeos, pero déixalle moi claro ao lector que considera os *patres* como principais responsables da ruptura diso que chama, con notable anacronismo, *concordia ordinum.*[14] A fábula do estómago e os membros do corpo enténdese mellor, sexan cales fosen as súas orixes, como unha elaboración propia-

de la propia obra del historiador, donde vemos que los tribunos de la plebe mantienen una política constante de enfrentamiento con el Senado y de defensa de los plebeyos. En *Ab urbe condita*, el conflicto patricio-plebeyo se describe como una lucha entre el deseo de los *patres* por mandar y la resistencia que oponen los plebeyos, esto es, entre el *imperium* de los primeros y la *libertas* defendida por los segundos.[11] Si la plebe y los *patres* habían vivido en armonía bajo los distintos reyes que gobernaron Roma, la ruptura nace por los abusos que cometen quienes son los hombres más principales en la ciudad.[12] Describe nuestro historiador con fuerte patetismo el inicio de los enfrentamientos narrando la historia de un desgraciado centurión, ahogado por las deudas, pero no por culpa propia, sino debido a su mala suerte, porque se le había quemado la cosecha. Muestra entonces su espalda, cubierta con las cicatrices de los azotes, y acude en su ayuda la multitud de los deudores. Después de esa primera escena terrible, vendrán otras hasta culminar en la conocida muerte de Virginia, la plebeya que Apio Claudio, respaldado por la juventud patricia a la que ha corrompido, quería para sí.[13] Ciertamente Livio (*Ab urbe condita*, II, 27, 3) lamenta toda confrontación, deplora los abusos, pero censura con especial dureza lo que llama la *factio nobilium*, es decir, la facción de los nobles. Critica en algún momento, de modo ocasional, la codicia (*cupiditas)* de los plebeyos, pero deja muy claro al lector que considera a los *patres* como principales responsables de la ruptura de eso que llama, con notable anacronismo, *concordia ordinum.*[14] La fábula del estómago y los miembros del cuerpo se entiende mejor, sean cuales fueran sus orígenes, como un elabora-

[11] Livio, *Ab urbe condita*, III, 67, 6: «*discordia ordinum et uenenum urbis huius, patrum ac plebis certamina, dum nec nobis imperii nec uobis libertatis est modus*».

[12] Livio, *Ab urbe condita*, II, 21, 3 («*iniuriae a primoribus fieri coepere*»); II, 23-24.

[13] Morte de Virginia: Livio, *Ab urbe condita*, III,48. Mocidade patricia: 3, 49, 1-2; 3 ,50, 1; 3, 56, 2.

[14] Cobiza dos plebeos: Livio, *Ab urbe condita*, III,71-72. *Concordia ordinum*: IV, 7, 4; IV, 60, 3.

[11] Livio, *Ab urbe condita*, III, 67, 6: «*discordia ordinum et uenenum urbis huius, patrum ac plebis certamina, dum nec nobis imperii nec uobis libertatis est modus*».

[12] Livio, *Ab urbe condita*, II, 21, 3 («*iniuriae a primoribus fieri coepere*»); II,23-24.

[13] Muerte de Virginia: Livio, *Ab urbe condita*, III,48. Juventud patricia: 3,49,1-2; 3,50,1; 3,56,2.

[14] Codicia de los plebeyos: Livio, *Ab urbe condita*, III, 71-72. *Concordia ordinum*: IV, 7, 4; IV, 60, 3.

mente de Tito Livio, defensor dun equilibrio entre as pretensións duns e doutros, dos plebeos para recoñeceren que non poden subsistir por si mesmos, e do Senado para que entenda que está ao servizo da comunidade e non por riba dela.

O apólogo de Menenio Agripa terá un enorme éxito na Idade Media e na época moderna (Ale 1968; Koschorke 2007). Como é lóxico, adaptarase ás novas circunstancias, aos tempos cambiantes, e a súa mensaxe cobrará novos matices. Pero esa viaxe ulterior da fábula queda xa fóra do noso alcance.

ción propiamente de Tito Livio, defensor de un equilibrio entre las pretensiones de unos y de otros, de los plebeyos para que reconozcan que no pueden subsistir por sí mismos, y del Senado para que entienda que está al servicio de la comunidad y no por encima de ella.

El apólogo de Menenio Agripa tendrá un enorme éxito en la Edad Media y en época moderna (Hale 1968; Koschorke 2007). Como es lógico, se adaptará a las nuevas circunstancias, a los tiempos cambiantes, y su mensaje cobrará nuevos matices. Pero ese viaje ulterior de la fábula queda ya fuera de nuestro alcance.

Bibliografía

Barié, P. (1973): *Die 'mores maiorum' in einer vaterloser Gesellschaft,* Frankfurt a.m.: Moritz Verlag.

Bertelli, L. (1972): «L'apologo di Menenio Agrippa: incunabolo della "Homonoia" a Roma?», *Index,* 3, págs. 224–34.

Bloch, E. (1970): «Die Fable des Menenius Agrippa oder eine der älteste Soziallügen» en Id. *Politische Messungen Pestzeit. Vormärz* ¸Frankfurt a.m.: Suhrkamp, págs. 172-176 (publicado originalmente en 1936).

Gabba, E. (1991): Dionysius and *The History of Archaic Rome* (Sather Classical Lectures 56), Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

Koschorke, A. et al. (2007): *Der fiktive Staat: Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas,* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Hale D.G. (1968): «Intestine Sedition: The Fable of the Belly», *Comparative Literature Studies,* 5, págs. 377-388.

Hillgruber, M. (1996): «Die Erzählung des Menenius Agrippa: Eine griechische Fabel in der römischen Geschichtsschreibung», *Antike und Abendland,* 42 (1), págs. 42–56.

Leonardis, I. (2025): «Irreversible Corruption», en Carlà-Uhink, F. y Faber, E. (eds.): *Corruption in the Graeco-Roman World: Re-Reading the Sources*, Berlin-Boston: De Gruyter, págs. 83-108. https://doi.org/10.1515/9783111339962-005

López Barja, P. (2007): *Imperio legítimo. El pensamiento político romano en tiempos de Cicerón*, Madrid: Antonio Machado.

Malcovati, H. (1967): *Oratorum Romanorum Fragmenta Liberae Rei Publicae*, Turín: Paravia.

Mebane, J. (2024): *The Body Politic in Roman Political Thought*, Cambridge: University Press.

Meyer, Ed. (1895): «Der Ursprung des Tribunats und die Gemeinde der vier Tribus», *Hermes,* 30, págs. 1-24 = *Kl. Schr.* Vol. I (1924) págs. 333-361.

Momigliano, A. (1942): «Camillus and Concord», *Classical Quarterly,* 36, págs.111–20.

Müller, S. (2004): «Untätig in der Mitte? Die Rolle des Senats in der Fabel von Mangel und den Gliedern», *Gymnasium,* 111 (5), págs. 449-475.

Nestle, W. (1927) «Die Fabel des Menenius Agrippa», *Klio,* 21, págs.350–60.

Pieper, C. (2016): «Menenius Agrippa als exemplum für die frühe römische Beredsamkeit: Eine historische Spurensuche», *Rheinisches Museum für Philologie,* 159 (2), págs. 156–90.

Quellet, H. (1982): «L'Apologue de Ménénius Agrippa, la doctrine des souffles vitaux (skr. *Prana-)* et les origines du stoïcisme», *Travaux neuchâtelois de linguistique*, 3, págs. 59-167.
Skard, E. (1976): «Concordia» en Oppermann, H. (ed.): *Römische Wertbegriffe*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, págs. 173-208 (publ. originalmente en 1931).

A representación da deformidade do corpo na época isabelina e o seu carácter político[1]

La representación de la deformidad del cuerpo[1] en época isabelina y su carácter político

Cristina Mourón Figueroa

Estudos recentes sobre a discapacidade, tales como os de Hobgood (2024) ou Anderson e Haydon (2024), permitiron desentrañar a percepción da discapacidade física na Inglaterra isabelina.

Francis Bacon (1561–1626), prestixioso filósofo inglés e chanceler de Xacobe I (1566–1625), foi o artífice das diversas consideracións sobre a deformidade desde a época post-isabelina ata ben pouco. Do mesmo xeito, o seu tratado *Of Deformity* (1616, 1626) condensa a visión máis popular sobre as diversas irregularidades que os corpos presentaban nos tempos de Isabel I (1533–1603). A máis común, sen dúbida, era a arraigada crenza de que un corpo contrafeito agochaba unha mente malvada, perversa e chea de pecado. Xa en 1545 así o afirmaba Roger Ascham na súa obra *Toxiphilus the Schole of Shootinge* (p. 166): «porque dun corpo perverso provén comúnmente unha mente perversa».[2]

Na literatura renacentista inglesa, a definición da discapacidade física parte do paradigma figural que comprende dúas extensións: a monstruosidade e a antiga ciencia da fisonomía (Wilson 2022: 40). A segunda corresponde á crenza antes mencionada de que un corpo deforme é un símbolo exterior dunha maldade

[1] Esta investigación foi financiada pola bolsa Salvador de Madariaga PRX17/00206 e polo grupo de referencia competitiva da USC Discurso GI-1924 (GRC ED431C2023/15). Quede aquí o meu agradecemento a ambas as axudas.

[2] A tradución ao galego tanto do ensaio como das citas nel contidas foi realizada coa asistencia de Microsoft Copilot, unha ferramenta de intelixencia artificial xerativa, e revisada pola autora para asegurar a súa fidelidade ao texto orixinal.

Estudios recientes sobre la discapacidad, tales como los de Hobgood (2024) o Anderson y Haydon (2024), han permitido desentrañar la percepción de la discapacidad física en la Inglaterra isabelina.

Francis Bacon (1561-1626), prestigioso filósofo inglés y canciller de Jacobo I (1566-1625), fue el artífice de las diversas consideraciones sobre deformidad desde la época post-isabelina hasta bien hace poco. Igualmente, su tratado *Of Deformity* (1616, 1626) condensa la visión más popular sobre las diversas irregularidades que los cuerpos presentaban en tiempos de Isabel I (1533-1603). La más común, sin duda, la arraigada creencia de que un cuerpo contrahecho escondía una mente malvada, perversa y llena de pecado. Ya en 1545 así lo afirmaba Roger Ascham en su obra *Toxiphilus the Schole of Shootinge* (pág. 166): «Porque de un cuerpo perverso proviene comúnmente una mente perversa» (traducción de la autora).

En la literatura renacentista inglesa, la definición de la discapacidad física parte del paradigma figural que comprende dos extensiones: la monstruosidad y la ciencia antigua de la fisonomía (Wilson 2022: 40). La segunda corresponde a la anteriormente mencionada creencia de que un cuerpo deforme es símbolo externo de una maldad innata (Wilson, 2022: 12). En cuanto a la primera, la atracción y la popularidad de los

[1] Esta investigación ha sido financiada por la beca Salvador de Madariaga PRX17/00206 y el grupo de referencia competitiva de la USC Discurso GI-1924 (GRC ED431C2023/15). Conste aquí mi agradecimiento a ambas ayudas.

innata (Wilson 2022: 12). Canto á primeira, a atracción e a popularidade dos nacementos monstruosos e dos prodixios naturais estaban moi estendidas por todo o país. Segundo Hobgood (2024: 42), entre 1536 e 1636 obsérvase un destacado aumento na circulación de libros sobre monstros que se consideran 'maldades' da natureza e, por tanto, 'malvados' a causa da mesma, ademais de funcionar como un aviso de Deus para os ingleses do Renacemento de que debían arrepentirse dos seus pecados ou enfrontarse á súa ira (Wilson 2022: 3).

Estas teorías xorden da necesidade de comprender a discapacidade física e de dotala de significado. A este respecto, Bates (citado en Hobgood 2024: 37) opina que a deformidade nun ser humano non só é un castigo de Deus senón que tamén supón un sinal que debe ser interpretado. Polo tanto, a discapacidade da persoa en cuestión tamén procede de Deus. E aquí aparece a ambigüidade e o paradoxo: a representación da deformidade do corpo humano na etapa do Renacemento inglés combina a marabilla da divindade co aterrador da desviación (Hobgood 2024: 56).

Non obstante, e de acordo con Williams (2013: 19), existían diferenzas na consideración da discapacidade segundo o grao da mesma: a merma intelectual ou a ausencia dunha extremidade considerábanse menos 'discapacidade' que os trastornos do crecemento ou a cifose. Do mesmo xeito, o Renacemento inglés tratou de comprender esa condición física mediante, segundo propón Hobgood (2024: 45), o modelo moral e o modelo médico. O primeiro atribúe o nacemento dos monstros ao pecado e, como xa apuntamos, ao castigo divino; mentres que o segundo remite aos notables avances nos tratamentos médicos da época para persoas con discapacidade física e a unha progresiva proliferación de textos filosóficos e/ou médicos que trataban a discapacidade como unha patoloxía do corpo e intentaban ou ben atopar unha

nacimientos monstruosos y los prodigios naturales estaban muy extendidas en todo el país. Según Hobgood (2024: 42), entre 1536 y 1636 se observa un importante aumento en la circulación de libros sobre monstruos que se consideran 'maldades' de la naturaleza y, por lo tanto, 'malvados' a causa de la misma, además de funcionar como un aviso de Dios a los ingleses del Renacimiento de que debían arrepentirse de sus pecados o enfrentarse a su ira (Wilson 2022: 3).

Estas teorías surgen de la necesidad de comprender la discapacidad física y dotarla de un significado. A este respecto, Bates (citado en Hobgood 2024: 37) opina que la deformidad en un ser humano no sólo es un castigo de Dios sino que también supone una señal que debe ser interpretada. Por tanto, la discapacidad de la persona en cuestión también procede de Dios. Y hete aquí la ambigüedad y la paradoja: la representación de la deformidad del cuerpo humano en la etapa renacentista inglesa combina la maravilla de la divinidad con lo aterrador de la desviación (Hobgood 2024: 56).

No obstante, y de acuerdo con Williams (2013: 19), existían diferencias en la consideración de la discapacidad según el grado de la misma: la merma intelectual o la ausencia de una extremidad se consideraba menos 'discapacidad' que los trastornos del crecimiento o la cifosis. De igual modo, el Renacimiento inglés trataba de comprender dicha condición física mediante, según propone Hobgood (2024: 45), el modelo moral y el modelo médico. El primero atribuye el nacimiento de los monstruos al pecado y, como ya hemos apuntado, al castigo divino mientras que el segundo remite a los notables avances en los tratamientos médicos de la época para personas con discapacidad física y a una progresiva proliferación de textos filosóficos y/o médicos que trataban la discapacidad como una patología del cuerpo e intentaban bien encontrar una curación bien analizarla de manera más general y universal (Hobgood 2024: 43; Wilson 2022: 41). Hacia finales del Renacimiento, y de

curación ou ben analizala de xeito máis xeral e universal (Hobgood 2024: 43; Wilson 2022: 41). Cara ao final do Renacemento, e de novo da man do propio Bacon, o binomio deformidade-maldade (é dicir, a teoría da 'fisonomía') parece romperse e evolucionar cara unha perspectiva máis positiva: o suxeito aqueixado por tal doenza pode disciplinar o seu espírito 'naturalmente' maligno mediante o exercicio da virtude se a persoa en cuestión escolle ese camiño (Williams 2013: 426).

Está claro que a relación entre a vida e o teatro é mutua, e as representacións dramáticas afectan á maneira na que a sociedade comprende e responde á discapacidade; tamén a sociedade da Inglaterra isabelina, na que, como é ben sabido, entre outros xéneros destaca a produción teatral. Así, o escenario inglés convértese no medio máis axeitado para a representación do corpo deforme que, neste caso, funciona non só como un construto social e produto dos condicionamentos culturais (Williams 2013: 9) senón tamén como unha metáfora con implicacións políticas. Por todas estas razóns, o personaxe shakespeariano protagonista de *Ricardo* III (1592–1593) encarna como ningún as diferentes crenzas populares da época sobre a deformidade física así como os diversos conceptos do poder político. Calquera análise do tema que nos ocupa neste ensaio e que dá título ao mesmo sen referirse ao vilán por excelencia da literatura universal resultaría imperdoablemente incompleta. En consecuencia, podemos afirmar que Ricardo III encarna o paradigma da narrativa da monstruosidade, típico do Renacemento inglés.

En primeiro lugar, a dimensión física de Ricardo encaixa perfectamente no concepto crítico-literario da narrativa protésica establecido por Mitchell e Snyder (2000) en canto a que a súa deformidade funciona como un recurso narrativo visual, obvio caracterizador do personaxe, pero cun significado esencialmente metafórico. Así, Ricardo III encarna ambas funcións de este recurso: a caracterización e a metáfora e non únicamente a segunda como parece afirmar Comber (2010: 183).

la mano, de nuevo, del propio Bacon, el binomio deformidad-maldad (es decir, la teoría de la 'fisonomía') parece romperse y evolucionar hacia una perspectiva más positiva: el sujeto aquejado de tal dolencia puede disciplinar su espíritu 'naturalmente' malvado con el ejercicio de la virtud si la persona en cuestión elige ese camino (Williams 2013: 426).

Está claro que la relación entre la vida y el teatro es mutua, y las representaciones dramáticas afectan a la forma en que la sociedad entiende y responde a la discapacidad; también la sociedad de la Inglaterra isabelina, en la que, como es bien sabido, entre otros géneros, destaca la producción teatral. Así, el escenario inglés se convierte en el medio más adecuado para la representación del cuerpo deforme que, en este caso, funciona no sólo como un constructo social y como un producto de los condicionamientos culturales (Williams 2013: 9) sino también como una metáfora con implicaciones políticas. Por todas estas razones, el personaje shakespeariano protagonista de *Ricardo* III (1592-1593) encarna como ninguno tanto las diferentes creencias populares de la época sobre la deformidad física como los diversos conceptos del poder político. Cualquier análisis del tema que nos ocupa en este ensayo y que da título al mismo sin referirse al villano por excelencia de la literatura universal resultaría imperdonablemente incompleto. En consecuencia, podemos afirmar que Ricardo III encarna el paradigma de la narrativa de la monstruosidad, típico del Renacimiento inglés.

En primer lugar, la dimensión física de Ricardo encaja perfectamente en el concepto crítico-literario de la narrativa protésica establecido por Mitchell y Snyder (2000) en el sentido de que su deformidad funciona como un recurso narrativo visual, obviamente caracterizador del personaje, pero con un significado esencialmente metafórico. Así, Ricardo III encarna ambas funciones de este recurso: la caracterización y la metáfora y no únicamente la segunda como parece afirmar Comber (2010: 183).

fórico. Así, Ricardo III encarna ambas funcións deste recurso: a caracterización e a metáfora, e non só a segunda, como parece afirmar Comber (2010: 183).

En segundo lugar, para comprender a relevancia do personaxe de Ricardo III dentro dos estudos sobre discapacidade, tanto no que atinxe á súa condición de paradigma da teoría figural[3] e da fisonomía renacentista como no relativo á súa función de metáfora política, faise necesario ofrecer unha breve explicación do papel histórico e político do personaxe e do panorama político de Inglaterra no que esta temperá obra de William Shakespeare viu a luz.

Ricardo III (1452–1485), un dos actores principais na chamada Guerra das Dúas Rosas (1455–1487), que enfrontou aos descendentes Plantagenet das casas de York e Lancaster (a rosa branca e a rosa vermella, respectivamente), foi derrotado e morto na batalla de Bosworth o 22 de agosto de 1485 a mans de Enrique Tudor (1457–1509). Con esta inesperada victoria (o exército de Ricardo era moi superior ao do pretendente e o propio rei era un experimentado comandante militar), Tudor proclamouse rei por dereito de conquista, declarou a Ricardo e aos seus seguidores traidores mediante a proclamación do seu reinado desde o día anterior a Bosworth, e casou con Isabel de York (filla do anterior rei Eduardo IV e sobriña de Ricardo), unindo así ambas casas dinásticas e dando por finalizada a guerra civil que desangrou Inglaterra durante máis de trinta anos.

Enrique, sabedor de que a súa reclamación ao trono era totalmente ilexítima[4], puxo en marcha unha perfecta maquinaria propagandística que, por unha banda, tildaba a Ricardo de usurpador, tirano e asasino, e por outra, lle atribuía

En segundo lugar, para comprender la relevancia del personaje de Ricardo III dentro de los estudios sobre discapacidad, tanto en lo que concierne a su condición de paradigma de la teoría figural[2] y de la fisonomía renacentista como en lo relativo a su función de metáfora política, se hace necesario ofrecer una breve explicación del papel histórico y político del personaje y del panorama político de Inglaterra en el que esta temprana obra de William Shakespeare vio la luz.

Ricardo III (1452-1485), uno de los actores principales en la denominada Guerra de las Dos Rosas (1455-1487), que enfrentó a los descendientes Plantagenet de las Casas York y Lancaster (la rosa blanca y la rosa roja, respectivamente), fue derrotado y muerto en la batalla de Bosworth el 22 de agosto de 1485 a manos de Enrique Tudor (1457-1509). Con esta inesperada victoria (el ejército de Ricardo era muy superior al del pretendiente y el propio rey era un experimentado comandante militar), Tudor se proclamó rey por derecho de conquista, declaró a Ricardo y sus seguidores traidores mediante la proclamación de su reinado desde el día anterior a Bosworth, y se casó con Isabel de York (hija del anterior rey Eduardo IV y sobrina de Ricardo), uniendo así ambas casas dinásticas y dando por finalizada la guerra civil que desangró a Inglaterra durante más de treinta años.

Enrique, sabedor de que su reclamación al trono era totalmente ilegítima,[3] puso en marcha una perfecta maquinaria propagandista, que, por una parte, tildaba a Ricardo de usurpador, tirano y asesino, y por otra, le asignaba una importante deformidad física en forma de prominente joroba. Es más, Tudor, convertido ya en Enrique VII, echó mano de una serie de

[3] Wilson (2022: 114) explica que a correlación entre a dimensión física e a dimensión moral de Ricardo III establécese xa no Acto III de *Enrique* VI *Parte 3* (1591).

[4] Tras a morte de Ricardo, que se converteu en rei por dereito de nacemento e petición parlamentaria, había varios membros da Casa de York con máis dereito ao trono que Enrique Tudor.

[2] Wilson (2022: 114) explica que la correlación entre la dimensión física y la dimensión moral de Ricardo III se había establecido ya en el Acto III de *Enrique* VI *Parte* 3 (1591).

[3] Tras la muerte de Ricardo, que se convirtió en rey por derecho de nacimiento y petición parlamentaria, había varios miembros de la Casa York con más derecho al trono que Enrique Tudor.

unha importante deformidade física en forma de prominente chepa. Máis aínda, Tudor, convertido xa en Enrique VII, valeuse dunha serie de cronistas que contribuíron á teoría do providencialismo; isto é, Enrique fora elixido por Deus como rei lexítimo de Inglaterra e como instrumento divino para castigar ao usurpador deforme Ricardo III, que, neste sentido, asume o papel do concepto bíblico de 'O azote de Deus', enviado igualmente por Este, en forma de monstro, para castigar ao pobo pecador. Resulta evidente que, para a historiografía Tudor, Ricardo era máis monstro que home e que a razón desta consideración tiña raíces esencialmente políticas. Ademais, nestas crónicas préséntase unha estreita relación entre historia (ou crónica) e providencialismo que, seguindo a Kamps (2003: 13), promove unha especie de conservadorismo social e político dos que ostentan o poder.

Así pois, o cronista Polydore Vergil (1470–151534), autor de *Anglica Historia*, é considerado un dos principais arquitectos da tradición posterior dos Tudor sobre Ricardo, aínda que foi Tomás Moro (1478–1535) quen consolidou definitivamente a súa reputación de tirano malvado e deforme na obra *History of King Richard* III (1513–1519). É esta, precisamente, a imaxe histórica de Ricardo III que perdurará desde o Renacemento ata case os nosos días.[5]

Obsérvese, a continuación, a descrición de Ricardo por Tomás Moro que cumpre á perfección o paradigma figural da deformidade física renacentista do que nos falaba Wilson (2022: 40):

> [...] de pouca estatura, mal formado de membros, corcovado, co ombreiro esquerdo moito máis alto que o dereito, de rostro adusto e dunha aparencia que nos príncipes se chama belicosa, pero

[5] Despois do achado dos restos de Ricardo III baixo un aparcadoiro da cidade inglesa de Leicester en 2012 e a constatación científica de que este monarca non padecía cifose senón unha escoliose severa, houbo un aumento significativo en estudos de corte académico que consideran posible a rehabilitación da reputación da súa figura histórica. Na actualidade, Ricardo III está enterrado na Catedral de Leicester.

cronistas que contribuyeron a la teoría del providencialismo; es decir, Enrique había sido elegido por Dios como rey legítimo de Inglaterra y como instrumento divino para castigar al deforme usurpador Ricardo III, que, en este sentido, asume el rol del concepto bíblico de 'El azote de Dios', enviado igualmente por Este, en forma de monstruo, para castigar al pueblo pecador. Resulta evidente que para la historiografía Tudor Ricardo era más monstruo que hombre y que la razón de esta consideración tenía raíces esencialmente políticas. Además, en estas crónicas, se presenta una estrecha relación entre historia (o crónica) y providencialismo, que, siguiendo a Kamps (2003: 13), promueve una especie de conservadurismo social y político de los que ostentan el poder.

Así pues, el cronista Polydore Vergil (1470-151534), autor de *Anglica Historia*, es considerado uno de los principales arquitectos de la tradición posterior de los Tudor sobre Ricardo aunque fue Tomás Moro (1478-1535) quien consolidó definitivamente su reputación de tirano malvado y deforme en la obra *History of King Richard* III (1513-1519). Es esta, precisamente, la imagen histórica de Ricardo III que perdurará desde el Renacimiento hasta casi nuestros días.[4]

Nótese, a continuación, la descripción de Ricardo de Tomás Moro que cumple a la perfección el paradigma figural de la deformidad física renacentista del que nos hablaba Wilson (2022: 40):

> [...] de poca estatura, mal formado de miembros, jorobado, con el hombro izquierdo mucho más alto que el derecho, de rostro adusto y de una apariencia que en los príncipes se llama belicosa, pero que en los demás hombres se percibe de

[4] Después del descubrimiento de los restos de Ricardo III bajo un aparcamiento de la ciudad inglesa de Leicester en 2012 y la constatación científica de que este monarca no padecía cifosis sino escoliosis severa, ha habido un aumento significativo en estudios de corte académico que consideran que la rehabilitación de la reputación de su figura histórica es posible. En la actualidad, Ricardo III está enterrado en la Catedral de Leicester.

> que nos demais homes se percibe doutro xeito. Era malicioso, colérico, envexoso e, incluso antes do seu nacemento, sempre impetuoso (Wegemer & Curtright 2013: 5).

A visión Tudor de Ricardo III e o providencialismo asociado á lexitimación da dinastía á que Enrique deu nome xa se daba por sentado no reinado da súa neta, Isabel I (Gilvary, 2012–13: 6), última monarca desta casa dinástica. A esta teoría e ás crónicas de Moro e Vergil únense as de Edward Hall (1496–1547), *The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancastre and Yorke* (1548), e as de Raphael Holinshed (c.1525–1582) *The Chronicles of England, Scotland, and Ireland* (1577). Ambas as obras supoñen unha versión case oficial da lexitimidade da dinastía Tudor e da historia da Inglaterra protestante e, aínda que inclúen reproducións case literais dos retratos de Ricardo de More e Vergil (Dockray 2000: xxii–xxiii), foron as fontes empregadas por William Shakespeare para a construción do seu personaxe, caracterizado como o epítome da corrupción moral reflectida nunha xiba esaxerada á que se engade un brazo deforme. Estas fontes foron as primeiras en estigmatizar o personaxe histórico de Ricardo III xa desde o século XVI mediante a aplicación da concepción figural renacentista da deformidade; isto é: a deformidade de Ricardo é un sinal de Deus que nos avisa da súa mente, alma e accións perversas.

Shakespeare vai un paso máis alá e dota ao personaxe dunha relevante significación política que non pasa desapercibida, pregándose así ao providencialismo Tudor que se centra na reputación deformada e histórica do monarca York como un usurpador, tirano e asasino que debe ser eliminado da faz da terra polo ben da humanidade e de Inglaterra.[6] Estas cróni-

[6] De todos os xeitos, cómpre ter en conta que Shakespeare era un dramaturgo e non un cronista, polo que non se lle pode facer responsable de ofrecer unha imaxe de Ricardo III historicamente deformada.

> otro modo. Era malicioso, colérico, envidioso e, incluso antes de su nacimiento, siempre impetuoso (Wegemer & Curtright 2013: 5; traducción propia).

La visión Tudor de Ricardo III y el providencialismo asociado a la legitimación de la dinastía a la que Enrique dio nombre se daba ya por sentada en el reinado de su nieta, Isabel I (Gilvary, 2012-13: 6), última monarca de esta casa dinástica. A esta teoría y a las crónicas de Moro y Vergil se unen las de Edward Hall (1496-1547), The *Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancastre and Yorke* (1548) y las de Raphael Holinshed (c. 1525-1582) *The Chronicles of England, Scotland, and Ireland* (1577). Ambas obras suponen una versión casi oficial de la legitimidad de la dinastía Tudor y una historia de la Inglaterra protestante y, aunque incluyen reproducciones casi literales de los retratos de Ricardo de More y Vergil (Dockray 2000: xxii-xxiii), fueron las fuentes empleadas por William Shakespeare para la construcción de su personaje, caracterizado como el epítome de la corrupción moral reflejada en una joroba exagerada a la que se añade un brazo deforme. Dichas fuentes fueron las primeras en estigmatizar al personaje histórico de Ricardo III ya desde el siglo XVI, mediante la aplicación de la concepción figural renacentista de la deformidad; esto es: la deformidad de Ricardo es una señal de Dios que nos avisa de su mente, alma y acciones perversas.

Shakespeare va un paso más allá y dota al personaje de una relevante significación política que no pasa desapercibida, plegándose así al providencialismo Tudor que centra el énfasis en la deformada reputación histórica del monarca York como un usurpador, tirano y asesino que debe ser eliminado de la faz de la tierra por el bien de la humanidad y de Inglaterra.[5] Estas

[5] De todos modos, se debe tener en cuenta que Shakespeare era un dramaturgo y no un cronista, por lo que no se le puede hacer responsable de ofrecer una imagen de Ricardo III históricamente deformada.

cas exemplifican á perfección as implicacións políticas da metáfora protésica narrativa. Non hai que esquecer, ademais, que William Shakespeare non podía ir contra a orde política establecida ou nin sequera incluir na súa obra a máis mínima insinuación sobre a posible ilexitimidade da dinastía Tudor.

O personaxe de Ricardo III encarna coma ninguén a metáfora isabelina do 'corpo político', concepto moi vixente nesta etapa histórica e do que falaremos máis adiante. A súa complexión deforme ten que ver coa crenza na designación divina do monarca. Como se viu, Deus elixe a Enrique Tudor e estigmatiza a Ricardo enviándolle un corpo contrafeito, marcándoo desde o seu nacemento (tamén monstruoso)[7] como incapacitado para gobernar.

Deste xeito, e como afirma Wilson (2022: 44), a metáfora do corpo político alude ao feito de que unha persoa con calquera discapacidade física é inadecuada para gobernar (tal e como cría o prolífico fisionomista inglés Thomas Hill no seu tratado de 1571 *The Contemplation of Mankinde*) e personifica un reino necesitado de curación ou reforma. Na obra de Shakespeare, a Inglaterra ricardiana atópase sumida no caos e é un Estado enfermo precisamente porque está gobernado por un tirano asasino e usurpador que simboliza o sufrimento da nación.[8]

A sociedade isabelina amosaba un fervente interese por asistir a representacións que reflexionaban sobre a corrupción política.

[7] Tomás Moro e os demais cronistas da historiografía Tudor definen o nacemento de Ricardo III como monstruoso. John Rous (c. 1411/1420–1492) atribúelle dentes e cabelo nada máis nacer e indica que o embarazo da súa nai tivo unha duración de dous anos (Dockray 2000: xxi). Lembremos aquí o interese da sociedade renacentista inglesa polos prodixios.

[8] No seu estudo sobre a discapacidade na Inglaterra renacentista, Hobgood (2024: 50) propón que o asasinato de César, que padecía epilepsia, na obra *Xulio César* de William Shakespeare podería compararse á acción dun físico da época librando a Roma dun César discapacitado (e potencialmente perigoso) para restaurar a 'boa saúde' da República. En *Ricardo* III, é precisamente Tudor quen 'purga' a Inglaterra da 'enfermidade' que supón Ricardo.

crónicas ejemplifican a la perfección las implicaciones políticas de la metáfora protésica narrativa. Ni que decir tiene, además, que William Shakespeare no podía ir en contra del orden político establecido o siquiera incluir en su obra la más mínima insinuación sobre la posible ilegitimidad de la dinastía Tudor.

El personaje de Ricardo III encarna como nadie la metáfora isabelina del 'cuerpo político', concepto en boga en esta etapa histórica y del que hablaremos más adelante. Su complexión deforme tiene que ver con la creencia de la designación divina del monarca. Como ya se ha visto, Dios elige a Enrique Tudor y estigmatiza a Ricardo enviándole un cuerpo contrahecho, marcándolo así desde su nacimiento (también monstruoso)[6] como incapacitado para gobernar.

De esta manera, y como afirma Wilson (2022: 44), la metáfora del cuerpo político alude al hecho de que una persona con cualquier discapacidad física es inadecuada para gobernar (tal y como creía el prolífico fisonomista inglés Thomas Hill en su tratado de 1571 *The Contemplation of Mankinde*) y personifica un reino necesitado de curación o reforma. En la obra de Shakespeare, la Inglaterra ricardiana se encuentra sumida en el caos y es un Estado enfermo, precisamente, porque está gobernado por un tirano asesino y usurpador que simboliza el sufrimiento de la nación.[7]

La sociedad isabelina mostraba un ferviente interés por asistir a representaciones

[6] Tomas Moro y los demás cronistas de la historiografía Tudor definen el nacimiento de Ricardo III como monstruoso. John Rous (c. 1411/1420-1492) le atribuye dientes y cabello nada más nacer e indica que el embarazo de su madre tuvo una duración de dos años (Dockray 2000: xxi). Recordemos aquí el interés de la sociedad renacentista inglesa por los prodigios.

[7] En su estudio sobre la discapacidad en la Inglaterra renacentista, Hobgood (2024: 50) propone que el asesinato de César, que padecía epilepsia, en la obra *Julio César* de William Shakespeare podría compararse a la acción de un físico de la época librando a Roma de un César discapacitado (y potencialmente peligroso) para restaurar la 'buena salud' de la República. En *Ricardo* III, es precisamente Tudor quien 'purga' a Inglaterra de la 'enfermedad' que supone Ricardo.

Williams (2013: 17) sostén que a audiencia contemporánea tería recoñecido de xeito inmediato a deformidade de Ricardo e a súa depravación moral como unha metáfora do Estado e tería interpretado sen problema o argumento da interpretación figural. En consecuencia, o Ricardo shakespeariano converteuse nun personaxe no que se encarnaba o ataque persoal e o comentario político e que se mantivo como símbolo de corrupción moral e política en séculos posteriores,[9] aínda que tamén respondía a un marcado afán didáctico e de entretemento.

En resumo, e en palabras de Wilson (2022: 19), Ricardo III conecta catro aspectos a nivel metafórico: discapacidade física, depravación moral, tiranía política e traxedia social e, por conseguinte, beleza vs. fealdade; capacidade vs. discapacidade; virtude vs. vicio; amor vs. odio; poder vs. debilidade; liberdade vs. sometemento, etc.

Na obra de Shakespeare a idea de que o tiránico Ricardo que, de acordo cos presupostos da época, non debería reinar debido, sobre todo, á corrupción moral provocada pola súa condición física, parece contradecirse coa teoría dos dous corpos do rei. Orixinada na década de 1570 polo xurista Edmund Plowden (1519/20–1585) e polo xuíz Anthony Browne (1509–1567), e de capital importancia na Inglaterra isabelina, dita teoría sinala que o rei ten dous corpos: un natural e un político; o primeiro subordinado ao segundo. O corpo natural pode estar suxeito a enfermidades, á decadencia e incluso á discapacidade e deformidade. Con todo, isto non o incapacita para manterse no trono ou para gobernar porque o corpo político é unha entidade intanxible constituída unicamente pola política e o

[9] Williams (2013: 50–51) explica que o rexurdimento do interese pola figura de Ricardo III no século XVII ten que ver coa carreira política de Sir Robert Cecil (1563–16123), conde de Salisbury e conselleiro principal de Isabel I e Xacobe I, cuxo corpo padeceu cifose e baixa estatura. Deste xeito, este personaxe converteuse no branco das críticas pola acumulación de poder político na súa persoa.

que reflexionaban sobre la corrupción política. Williams (2013: 17) sostiene que la audiencia contemporánea habría reconocido, de manera inmediata, la deformidad de Ricardo y su depravación moral como una metáfora del Estado y habría interpretado sin problema el argumento de la interpretación figural. En consecuencia, el Ricardo shakespeariano se convirtió en un personaje en el que se encarnaba el ataque personal y el comentario político y que se mantuvo como símbolo de corrupción moral y política en siglos posteriores,[8] aunque también respondía a un marcado afán didáctico y de entretenimiento.

En suma, y en palabras de Wilson (2022: 19), *Ricardo* III conecta cuatro aspectos a nivel metafórico: discapacidad física, depravación moral, tiranía política y tragedia social y, por ende, belleza vs. fealdad; capacidad vs. discapacidad; virtud vs. vicio; amor vs. odio; poder vs. debilidad; libertad vs. sometimiento, etc.

En la obra de Shakespeare la idea de que el tiránico Ricardo que, de acuerdo con los presupuestos de la época, no debería reinar debido, sobre todo, a la corrupción moral provocada por su condición física, parece contradecirse con la teoría de los dos cuerpos del rey. Originada en la década de 1570 por el jurista Edmund Plowden (1519/20-1585) y el juez Anthony Browne (1509-1567), y de capital importancia en la Inglaterra isabelina, dicha teoría señala que el rey tiene dos cuerpos: uno natural y uno político; el primero subordinado al segundo. El cuerpo natural puede estar sujeto a enfermedades, a la decadencia e, incluso, a la discapacidad y deformidad. Sin embargo, esto no le incapacita para mantenerse en el trono o para gobernar porque el cuerpo político es una entidad intangible conformada únicamente por la política y el

[8] Williams (2013: 50-51) explica que el resurgimiento del interés por la figura de Ricardo III en el siglo XVII tiene que ver con la carrera política de Sir Robert Cecil (1563-16123), conde de Salisbury y consejero principal de Isabel I y Jacobo I, cuyo cuerpo adolecía de cifosis y baja estatura. Así, este personaje se convirtió en el blanco de las críticas a la acumulación de poder político en su persona.

goberno. É máis, o corpo político non morre senón que é transferido ao herdeiro ou sucesor. Por tanto, o corpo político do rei é unha evidencia divina da súa providencial magnificencia e omnipotencia (Losada Gómez 2023: 35). En *Ricardo* III o seu protagonista aprópiase da citada teoría e sublima o seu corpo maltreito ao 'corpo político' do monarca, que non recoñece deformidade algunha, mediante a adopción da metáfora que Williams (2013: 36) chamou «o corpo imaxinado da nación». A modo de exemplo, nun pasaxe da obra (Acto III, Escena VII, Versos 125–128; Siemon 2009), Buckingham, fiel seguidor de Ricardo e o seu apoio máis firme, instálle a aceptar a coroa e, así, unha vez convertido en rei, a sandar a unha Inglaterra que carece de extremidades apropiadas e posúe un rostro arrasado polas cicatrices da infamia. Esta personificación do Estado permite que o corpo do aínda duque de Gloucester se volva invisible co obxectivo de enfatizar a súa idoneidade como futuro rei, poñendo especial énfase na dimensión política do seu corpo.

En boa parte das súas obras (ademais de *Ricardo* III, tómense como exemplos *Macbeth* (1606) ou *The Tempest* (1616)), William Shakespeare establece unha recorrente correspondencia entre a orde natural e a orde política. Se comparamos, por exemplo, *Ricardo* III e *Macbeth*, vemos que Inglaterra e Escocia padecen baixo o goberno de monarcas que usurparon o trono mediante o asasinato do rei lexítimo; ambos os países mergúllanse no caos porque a orde política do reino foi revertida e, por tanto, existe tamén unha subversión na orde natural e seguen fenómenos naturais de difícil explicación: tormentas, terremotos, animais que son presas convértense en depredadores... En resumo, tanto Ricardo como Macbeth transfórmanse en monstros porque usurparon o poder político. No Acto V, Escena VIII, Versos 15–17 (Best e MacDonald 2015) Macduff compara a Macbeth con un monstro ao que se lle somete

gobierno. Es más, el cuerpo político no muere sino que es transferido al heredero o sucesor. Por tanto, el cuerpo político del rey es una evidencia divina de su providencial magnificencia y omnipotencia (Losada Gómez 2023: 35). En *Ricardo* III, su protagonista se apropia de la citada teoría y sublima su cuerpo maltrecho al 'cuerpo político' del monarca que no reconoce deformidad alguna, mediante la adopción de la metáfora que Williams (2013: 36) ha dado en llamar «el cuerpo imaginado de la nación» (traducción de la autora). A modo de ejemplo, en un pasaje de la obra (Acto III, Escena VII, Versos 125-128; Siemon 2009), Buckingham, fiel seguidor de Ricardo y su apoyo más firme, le insta a aceptar la corona, y así, una vez convertido en rey, a sanar a una Inglaterra que carece de extremidades apropiadas y posee un rostro arrasado por las cicatrices de la infamia. Esta personificación del Estado permite al cuerpo del aún duque de Gloucester volverse invisible con el objetivo de enfatizar su idoneidad como futuro rey, poniendo especial énfasis en la dimensión política de su cuerpo.

En buena parte de sus obras (además de *Ricardo* III tómense como ejemplos *Macbeth* (1606) o *The Tempest* (1616)), William Shakespeare establece una recurrente correspondencia entre el orden natural y el orden político. Si comparamos, por ejemplo, *Ricardo* III y *Macbeth*, vemos que Inglaterra y Escocia sufren bajo el gobierno de monarcas que han usurpado el trono mediante el asesinato del legítimo rey; ambos países se sumergen en el caos pues el orden político del reino ha sido revertido y, por tanto, existe también una subversión en el orden natural y se suceden fenómenos naturales de difícil explicación: tormentas, terremotos, animales que son presas se convierten en depredadores… En suma, tanto Ricardo como Macbeth se transforman en monstruos porque han usurpado el poder político. En el Acto V, Escena VIII, Versos 15-17 (Best y MacDonald 2015) Macduff compara a Macbeth con un monstruo al que se

ao escarnio público, precisamente porque, ao igual que Ricardo, converteuse nun tirano. En última instancia, o usurpador é castigado por Deus a través dos seus instrumentos ou némeses: Enrique Tudor no caso de Ricardo III e Macduff no caso de Macbeth. Ambos os tiranos deben morrer, mais non só porque usurparon e perturbaron a orde lexítima do *statu quo* senón tamén porque desestabilizaron a orde política e o goberno dos seus respectivos países. Concordamos, pois, con Comber (2010: 189) cando afirma que a deformidade do corpo de Ricardo pode lerse como unha metáfora da transición política: a fin da Idade Media, a fin do caos da Guerra das Dúas Rosas e o inicio dunha época de paz inaugurada pola dinastía Tudor, cuxa cabeza, Enrique VII, nunca é representada cun tipo de diversidade corporal algunha. Deste modo, o recurso da deformidade física como reflexo da alma corrupta e maligna conecta coa cuestión política: o corpo monstruoso do rei representa unha nación deforme que non pode funcionar adecuadamente en ningún terreo e menos aínda no político.

Agora ben, se volvemos a Bacon e ao paradigma figural renacentista veremos que o Ricardo shakespeariano desvíase un tanto deste. Wilson (2022: 125) expón que, en realidade, a maldade de Ricardo non é innata porque nacera cunha discapacidade física senón que é causa desta mesma, provocada por un afán de vinganza contra a propia natureza que así o marcou. En palabras de Bacon: «É bo considerar a deformidade non como un sinal, que é máis enganoso, senón como unha causa, que rara vez deixa de producir efecto» (Williams 2013: 426). Aínda así, non será ata finais do século XVIII cando o paradigma causal aplicado a Ricardo III entre en escena (Wilson 2022: 129).

En conclusión, grande parte da reconstrución das ideas sobre a representación da deformidade do corpo na época isabelina procede do teatro como forma evidente de presentación

le somete al escarnio público, precisamente porque, al igual que Ricardo, se ha convertido en un tirano. En última instancia, el usurpador es castigado por Dios a través de sus instrumentos o némesis: Enrique Tudor en el caso de *Ricardo III* y Macduff en el caso de *Macbeth*. Ambos tiranos deben morir, pero no sólo porque han usurpado y perturbado el orden legítimo del *statu quo* sino también porque han desestabilizado el orden político y el gobierno de sus respectivos países. Estamos de acuerdo, pues, con Comber (2010: 189) cuando afirma que la deformidad del cuerpo de Ricardo puede leerse como una metáfora de la transición política: el fin de la Edad Media, el fin del caos de La Guerra de las Dos Rosas y el principio de una época de paz inaugurada por la dinastía Tudor, cuya cabeza, Enrique VII, jamás es representada con tipo de diversidad corporal alguna. De este modo, el recurso de la deformidad física como reflejo del alma corrupta y maligna entronca con la cuestión política: el cuerpo monstruoso del rey representa una nación deforme que no puede funcionar adecuadamente en ningún terreno y menos en el político.

Ahora bien, si volvemos a Bacon y al paradigma figural renacentista veremos que el Ricardo shakespeariano se desvía un tanto de este. Wilson (2022: 125) expone que, en realidad, la maldad de Ricardo no es innata porque haya nacido con una discapacidad física, sino que es una causa de esta misma provocada por un afán de venganza contra la propia naturaleza que así lo ha marcado. En palabras de Bacon: «Es bueno considerar la deformidad no como una señal, que es más engañosa, sino como una causa, que rara vez deja de producir efecto» (Williams 2013: 426) (traducción de la autora). Sin embargo, no será hasta finales del siglo XVIII cuando el paradigma causal aplicado a Ricardo III entre en escena (Wilson 2022: 129).

En conclusión, gran parte de la reconstrucción de las ideas sobre la representación de la deformidad del cuerpo en la época isabelina pro-

visual e do acento político nos textos. Aínda que non construído principalmente como unha encarnación perfecta do paradigma figural, o personaxe de Ricardo III foi interpretado, ata case os nosos días, en base á teoría da fisonomía e a dito paradigma. Ambas as extensións, predominantes no Renacemento inglés, dotaron ao personaxe dunha dobre dimensión —a física e a moral— para convertelo no epítome do mal. William Shakespeare, moi consciente dos condicionamentos sociais e culturais da súa época sobre a deformidade, adaptounos e incorporounos na súa obra e, así, construíu unha narrativa de corte metafórico e protésico que pon de manifesto, ademais, a corrupción política e a teoría do providencialismo da propaganda Tudor.

ceden del teatro como forma evidente de presentación visual y del acento político en los textos. Aunque no principalmente construido como una encarnación perfecta del paradigma figural, el personaje de Ricardo III fue interpretado, hasta casi nuestros días, en base a la teoría de la fisonomía y a dicho paradigma. Ambas extensiones, predominantes en el Renacimiento inglés, dotaron al personaje de una doble dimensión: la física y la moral para convertirlo en el epítome del mal. William Shakespeare, muy consciente de los condicionamientos sociales y culturales de su época sobre la deformidad, los adapta e incorpora en su obra y, así, construye una narrativa de corte metafórico y protésico que pone de relieve, además, la corrupción política y la teoría del providencialismo de la propaganda Tudor.

Bibliografía

Anderson, S.; Haydon, L. (eds.), (2024): *A Cultural History of Disability in the Renaissance. The Cultural Histories Series, Vol. 3*, Londres: Bloomsbury Academic.

Ascham, R. (1545/2025): *Toxophilus: The Schole of Shootinge*, en *The English Works of Roger Ascham*, publicado en línea el 17/10/2020, en: https://archive.org/details/englishworksofro00asch/page/n5/mode/2up., consultado el 2/7/2025.

Best, E.; Macdonald, J. (eds.), (2015): *Macbeth*. Londres: Arden Shakespeare.

Comber, A.E. (2010): «A Medieval King "Disabled" by an Early Modern Construct: A Contextual Examination of Richard III», en Eyler, J. R. (ed.): *Disability in the Middle Ages: Reconsiderations and Reverberations*, Abingdon, Reino Unido & Burlington, VT, EEUU: Routledge, págs. 183–196.

Hobgood, A. P. (2024): «Early Modern Ideologies of Ability», en Hobgood, A. P. (ed.): *Beholding Disability in Renaissance England*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, págs. 20-48.

Dockray, K. (2000): *Richard III: A Source Book*, Stroud: Sutton Publishing.

Gilvary, K. (2012-13): «The Chronicles of Hall and Holinshed: Published under Pseudonyms», *Brief Chronicles*, 4, págs. 1-21.

Kamps, Ivo. (2003): «The Writing of History in Shakespeare's England», en Dutton, R.; Howard, J.E. (eds.): *A Companion to Shakespeare's Works, Vol. II: the Histories*, Malden, MA & London: Blackwell, págs. 4-25.

Lewis, M. (2019): *Richard III. Loyalty Binds Me*, Stroud, Gloucestershire: Amberley Publishing.

Losada Gómez. H. (2023): *«I am determined to prove a villain:» Ideal Kingship in Shakespeare's Henry V and Richard III*, [Trabajo de fin de máster no publicado]: Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Mitchell, D. T.; Snyder, S. L. (2000): *Narrative Prosthesis. Disability and the Dependencies of Discourse,* Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.

Siemon, R. (ed.), (2009): *King Richard III*, [The Arden Shakespeare, 3ª serie]. Londres: Arden Shakespeare.
Wegemer, G. B.; Curtright, T. (eds.), (2013). *The History of King Richard III (c. 1513) by Thomas More. Student Edition*, Irving, TX, EEUU: Centre for Thomas More Studies.
Williams, K. S. (2013): *Irregular Bodies: Performing Disability on the Early Modern Stage*, Ann Arbor, Mi: ProQuest LLC.
Wilson, J. R. (2022): *Richard III's Bodies from Medieval England to Modernity: Shakespeare and Disability History,* Philadelphia, PA: Temple University Press.

A materialidade do corpo
La materialidad del cuerpo

Olalla López-Costas

O corpo físico perdura tanto ou incluso máis que as almas e os pensamentos. Disque non quedará de nós nada despois de morrer, mais non é certo porque quedan os esqueletos en forma de vestixios directos das vidas pasadas. Nos contextos arqueolóxicos de todo tipo, aínda que máis nos funerarios, atopamos restos humanos que se escavan e estudan coa intención de comprender como eran e como viviron esas persoas. Existen numerosas disciplinas que lideran análises que se poden realizar sobre ósos e dentes, estas permítennos determinar o perfil biolóxico (sexo e idade; o xénero é unha construción social e non se pode reconstruír a partir da bioloxía), a antropometría (estatura e forma do corpo), as enfermidades e o estado de saúde, a dieta, a mobilidade, a tafonomía e o tratamento funerario. Mediante elas podemos dar voz a aqueles que antes non a tiñan, como as mulleres, os nenos, as nenas e os enfermos, coñecendo o modo no que viviron e morreron. Os esqueletos falan e non adoitan mentir.

A saúde das poboacións que viviron en Galicia dende a Antigüidade ata o Barroco é, en termos xerais, caracterizada e paradigmática do chamado período preantibiótico (López Costas 2012). É dicir, unha forma de pirámide onde destaca a alta mortalidade infantil, xa que polo menos entre o 25 % e o 30 % dos nados non sobreviviron ao primeiro ano de vida; así como unha vellez presente pero pouco común, xa que pouco máis da metade dos que nacían chegaban á idade adulta, é dicir superaban os 20 anos (Larsen 1997). Isto significa que, se viaxásemos ao pasado de Galicia, a maioría dos rostros e corpos que nos roderían serían de nenos, nenas e persoas moi novas, porque moi poucos sobre-

El cuerpo físico perdura, tanto o más que las almas y los pensamientos. Se dice que nada quedará de nosotros cuando hayamos muerto, pero de las vidas pasadas quedan vestigios directos en forma de esqueletos humanos. En contextos arqueológicos de todo tipo, normalmente funerarios, hallamos restos humanos que se excavan y estudian con la intención de conocer cómo eran y cómo vivieron esas personas. Existen numerosas disciplinas y análisis a hacer en hueso y diente que nos permiten saber el perfil biológico (sexo y edad, el género es una construcción social y no se puede reconstruir a partir de la biología), antropometría (estatura y forma del cuerpo), enfermedades y estado de salud, dieta, movilidad, tafonomía, tratamiento funerario. Permiten dar voz a los que en su momento no tenían, como mujeres, niños, niñas y enfermos. Es decir, la manera de vivir y de morir. Se dice, también, que los esqueletos hablan, y no suelen mentir.

La salud de las poblaciones que vivieron desde la Antigüedad hasta el Barroco en Galicia es, en líneas generales, la característica del llamado período pre-antibiótico (López Costas 2012). Es decir, una pirámide marcada donde destaca una elevada mortalidad infantil, ya que al menos un 25% y un 30% de los nacidos no superaban el primer año de vida; así como una vejez presente pero poco común, ya que poco más de la mitad de los nacidos llegaban a la edad adulta del cuerpo, 20 años (Larsen 1997). Esto quiere decir que, si viajásemos al pasado de Galicia, la mayoría de las caras y cuerpos que nos rodearían serían infantes y personas muy jóvenes, ya que muy pocos sobrevivían a los 40 años, menos aún las mujeres ya que el parto



Fig. 1. Unha ou un acabado de nacer atopado enterrado no xacemento da Lanzada, unha imaxe que fala do mundo da muller e da maternidade. Escavación financiada pola Deputación de Pontevedra.
Fuente: © Olalla López-Costas

Fig. 1. Un o una recién nacida enterrada en el yacimiento de A Lanzada, una imagen que nos habla del mundo de las mujeres y de la maternidad. Excavación financiada por la Diputación de Pontevedra.
Fuente: © Olalla López-Costas

viviron ata os 40 anos. Aínda menos sobrevivían as mulleres, xa que o parto era unha das principais causas de morte. O risco de morte durante ou como consecuencia da gravidez ou do parto afectaba no pasado a un gran número de mulleres, independentemente da súa idade (Nuñez, López-Costas, 2022). No xacemento de A Lanzada temos dous casos da época romana, de esqueletos femininos con ósos fetais na zona abdominal, o que indica que morreron estando grávidas. Moito se debateu sobre a dor dos pais e das nais ante estas perdas. A figura 1 mostra un exemplo do enterro dun bebé que agora sabemos que sobreviviu un par de semanas despois do nacemento e foi enterrado entre os muros das casas. Quizais o corpo dun meniño tan pequeno debería estar preto do seu fogar e non nun cemiterio frío e lonxe.

Os corpos enfermos tamén nos falan, a través das marcas que deixan estas enfermidades cando se fan crónicas. Desde a Antigüidade ata o Barroco, as enfermidades con nomes propios foron frecuentes en Galicia, cunha sombra persiste ata os nosos días. Numerosos xacementos, como a necrópole de Pontevedra, revelaron casos de enfermidades infecciosas crónicas como a tuberculose e a sífilis da cal podemos ver as consecuencias na tibia da Figura 2. Estes corpos enfermos adoitaban tratarse con remedios a base de sales metálicas, como o acetato de cobre (Olivé-Busom et al. 2021), dos cales persisten vestixios nos ósos. Aínda así, a maioría das mortes foron causadas por infeccións respiratorias e intestinais agudas, de acción tan rápida que non deixaron rastro nos restos humanos.

A composición dos corpos tamén nos permite obter coñecemento a través do que non se ve, por exemplo analizando os isótopos estables ou os elementos químicos que os forman, como se ve na Figura 3. A reconstrución da dieta feita por estes métodos mostra unha gran importancia do peixe e o marisco nas rías de Galicia. As poboacións costeiras vivían do mar e consumían estes produtos moitísimo, alcanzando e superando os niveis máis altos de Europa.

era una de las causas principales de muerte. El riesgo de muerte durante o a consecuencia del embarazo o parto afectaba a un gran número de mujeres, independientemente de su edad (Nuñez y López-Costas, 2022). En el yacimiento de A Lanzada tenemos dos casos del periodo romano, de esqueletos femeninos con huesos fetales en la zona del abdomen que nos indican que murieron mientras estaban embarazadas. Mucho se ha debatido sobre el dolor de padres y madres ante estas pérdidas. En la figura 1 se puede ver un ejemplo de enterramiento de un bebé que ahora sabemos que sobrevivió un par de semanas al parto, y que fue enterrado dentro de los muros de las casas. Quizás el cuerpo de un recién nacido tan pequeño debía estar cerca de su hogar y no en un frío cementerio.

Los cuerpos enfermos también nos hablan, a través de marcas de estas enfermedades cuando se volvían crónicas. Dentro del periodo de la Antigüedad hasta el Barroco campaban en Galicia enfermedades con nombre propio y cuya sombra persiste hasta la actualidad. Numerosos yacimientos, como las necrópolis de Pontevedra, han revelado casos de enfermedades infecciosas crónicas como tuberculosis y sífilis. Las consecuencias de esta última se pueden ver en la tibia de la figura 2. Estos cuerpos enfermos solían tratarse con remedios basados en sales metálicas, como el acetato de cobre (Olivé-Busom *et al*. 2021), cuyos rastros persisten en los huesos. Aun así, la mayoría de las muertes fueron causadas por infecciones respiratorias e intestinales agudas cuyas rápidas acciones no dejan rastro en los restos humanos.

La composición de estos cuerpos nos permite también conocer a través de lo invisible, analizando isótopos estables o elementos químicos como se ve en la figura 3. La reconstrucción de la dieta muestra en Galicia una gran importancia del pescado y marisco en las rías. Las poblaciones de la costa vivían del mar y hacían un consumo excepcional de estos productos, entre los valores más altos de Europa. El mijo y el



Fig. 2. Tibia e imaxe radiográfica da mesma, mostrando unha forma chamada de sabre, que adoita asociarse a casos de sífilis terciaria. Estas forman parte dun esqueleto feminino atopado na necrópole de Santa María en Pontevedra. Fuente: © Olalla López-Costas

Fig. 2. Tibia y radiografía con forma llamada de sable, que suele relacionarse con casos de sífilis terciaria. Se trata de un caso vinculado a un esqueleto de mujer encontrado en la necrópolis de Santa María en Pontevedra
Fuente: © Olalla López-Costas

O millo miúdo e o paínzo eran partes fundamentais da dieta das clases medias e baixas en toda Galicia (López-Costas, Müldner 2019). Os esqueletos mostran que a xente comezou a consumir millo americano a partir do século xvi, e o seu consumo foi introducíndose gradualmente. Os pobres que consumían regularmente este millo americano desenvolveron enfermidades metabólicas debido a deficiencias vitamínicas, incluída a pelagra. O consumo de peixe afumado tamén puido causar un aumento de parasitos, especialmente nos nenos e nenas, pero foi unha fonte de alimento moi importante durante os períodos de escaseza (Mangas-Carrasco e López-Costas 2021; López-Costas e Müldner 2019). Os estudos sobre a contaminación por metais tóxicos indican que a presenza de metais coma o chumbo, o mercurio, o cobre e mesmo o cadmio e o arsénico nos corpos aumentou gradualmente ao longo do tempo nas diversas poboacións. Este aumento comezou a finais da Idade do Ferro e continua ata a actualidade, como demostran os resultados preliminares do proxecto ERC PollutedPast.[1] As concentracións de mercurio e chumbo aumentaron na Antigüidade debido ao uso intensivo da minería e a metalurxia que se facía no período cultural romano (López-Costas et al. 2020). Despois diminuíron co declive da explotación e o uso dos metais, antes de comezar a repuntar de novo coa progresiva «industrialización» que comezou na Era dos Descubrimentos. No período barroco, o seu aumento foi notable, pero non sempre superaron os niveis alcanzados no mundo romano. Cómpre sinalar, como nota final, que os corpos estaban contaminados a consecuencia das accións dos seus portadores. Neste caso os esqueletos falan non so da vida e morte da persoa, senón tamén do peso da tecnoloxía e avances das sociedades como o uso dos metais e a contaminación metálica.

[1] PollutedPast. Environmental metal pollution revealed in archaeological human remains, Universidad de Santiago de Compostela-Stockholms Universitet in Sweden (ERC Consolidator Grant n.º 10108783).

paínzo eran parte fundamental de la alimentación de las clases medias y bajas de toda Galicia (López-Costas y Müldner 2019). Los esqueletos muestran que las personas empezaron a consumir maíz americano a partir del siglo xvi y su consumo se fue introduciendo de manera gradual. Los pobres que consumían este maíz habitualmente desarrollaron enfermedades metabólicas por el déficit de vitaminas, entre otras la pelagra. El consumo de pescado ahumado también pudo causar el aumento de parásitos, sobre todo en los cuerpos infantiles, pero suponía una fuente muy importante de alimentos en períodos de carencia (López-Costas y Müldner 2019; Mangas-Carrasco y López-Costas 2021). Los estudios de contaminación por metales tóxicos indican que los cuerpos de las diversas poblaciones tuvieron un gradual incremento en metales como plomo, mercurio, cobre o incluso cadmio y arsénico, con el tiempo. Un incremento que se inició en la Baja Edad Media y se mantuvo hasta la actualidad, como demuestran los resultados preliminares del proyecto ERC PollutedPast.[1] Las concentraciones de mercurio y plomo muestran un gran incremento en la Antigüedad debido al intenso uso de minería y metalurgia del mundo romano (López-Costas *et al*. 2020). Luego disminuyen con la bajada en la explotación y uso de metales para empezar a aumentar de nuevo con la progresiva «industrialización» a partir de la Era de los Descubrimientos. En el Barroco su aumento es notable, pero no siempre superan los niveles alcanzados en el mundo romano. Valga decir, como colofón, que los cuerpos también estaban contaminados, como consecuencia de nuestras acciones. Esqueletos que nos hablan de sus portadores, de su vida, de su muerte, de sus comidas, pero también del peso de la tecnología en forma de contaminación metálica.

[1] PollutedPast. Environmental metal pollution revealed in archaeological human remains, Universidad de Santiago de Compostela-Stockholms Universitet in Sweden (ERC Consolidator Grant n.º 10108783).



Fig. 3. Os esqueletos tamén se poden estudar quimicamente, obsérvase aquí parte do proceso de análise de isótopos estables para reconstruír a dieta e a contaminación por metais nas coleccións de Pontevedra Medieval e Moderna. Fuente: © Olalla López-Costas

Fig. 3. Los esqueletos también pueden ser estudiados químicamente, se observa aquí parte del proceso de análisis de isotopos estables para reconstruir la dieta y la contaminación por metales en las colecciones de Pontevedra Medieval y Moderna. Fuente: © Olalla López-Costas

Bibliografía

Larsen, C. S. (1997): *Bioarchaeology: Interpreting behavior from the human skeleton*, Cambridge: Editorial Cambridge University Press.

López-Costas, O. (2012): *Antropología de los restos óseos humanos de Galicia: estudio de la población romano y medieval gallega*, Granada: Tesis doctoral Universidad de Granada.

López-Costas, O., Müldner, G. (2019): «Boom and bust at a medieval fishing port: dietary preferences of fishers and artisan families from Pontevedra (Galicia, NW Spain) during the Late Medieval and Early Modern Period», *Archaeological and Anthropological Sciences*, 11 (8), págs. 3717-3731.

López-Costas, O., Kylander, M., Mattielli, N., Álvarez-Fernández, N., Pérez-Rodríguez, M., Mighall, T., Bindler, R., Martínez Cortizas, A. (2020): «Human bones tell the story of atmospheric mercury and lead exposure at the edge of Roman World», *Science of the Total Environment*, 710 nº.136319.

Mangas-Carrasco, E., López-Costas, O. (2021): «Porotic hyperostosis, cribra orbitalia, femoralis and humeralis in Medieval NW Spain», *Archaeological and Anthropological Sciences*, 13 (10), nº 169.

Nuñez, M., López-Costas, O. (2022): «Edades y muertes por parto en Finlandia 1751-1850», en Botella López, M. C. *et al.* (eds.): *Miradas actuales a la Antropología*, Granada: Editorial Universidad de Granada, págs. 357-368.

Olivé-Busom, J., López-Costas, O., Quer-Agustí, M., Márquez-Grant, N., Kirchner, H. (2021): «Evidence of otitis media and mastoiditis in a Medieval Islamic skeleton from Spain and possible implications for ancient surgical treatment of the condition», *International Journal of Paleopathology*, 32, págs. 17-22.

TRAS LAS PALABRAS, LAS IMÁGENES: EL CATÁLOGO DE LOS CUERPOS

TRAS AS PALABRAS, AS IMAXES: O CATÁLOGO DOS CORPOS

por Irune Valderrábano González

Ao longo deste libro foi posible teorizarmos e explorarmos os diferentes prismas do fenómeno dos corpos. Segundo expuxemos ao comezo da obra, o corpo non é un, unívoco, constante e invariable no tempo. A diversidade de miradas e perspectivas desde comunidades, disciplinas e épocas variadas xera elaboracións abstractas sobre un concepto material, concreto, perceptible. Almas, ciencias, torturas ou metamorfoses atravesan a idea do corpo, construíndoo, destruíndoo ou modificándoo ao antollo de culturas e pensamentos. Con todo, os «conceptos corporais» non poden ser unicamente pensados ou escritos; os corpos deben verse e representarse. Intervén, entón, un elemento fundamental na construción do corpo: a mirada. O ollo espectador articula, así, o diálogo entre a materia corpórea e os fundamentos abstractos do corpo. O que é e o que se quere ver (ou ocultar). O que é e o que desexamos representar. A imaxe revélase, deste xeito, como principal canle de comunicación para o relato tecido polos corpos.

O catálogo aquí presentado pretende recoller algunhas das múltiples caras que os corpos e a súa construción cultural ofrecen. A selección dos ámbitos temáticos non foi sinxela: tamén o século xxi cos seus marcos sociais e culturais moldean as nosas miradas. Do mesmo xeito que noutras épocas, os corpos pensados e representados achéganse a aqueles que os imaxinan e debuxan . Con todo, na inspiración deste catálogo alóxase o propósito de expresar a multiplicidade dos corpos e mostrar a súa variedade representativa a través da organización temática escollida para a exposición de Santiago de Compostela (3-11 de setembro de

A largo de este libro nos ha sido posible teorizar y explorar los diferentes prismas del fenómeno de los cuerpos. Según expusimos al inicio de la obra, el cuerpo no es uno, unívoco, constante e invariable en el tiempo. La diversidad de miradas y perspectivas desde comunidades, disciplinas y épocas variadas genera elaboraciones abstractas sobre un concepto material, concreto, perceptible. Almas, ciencias, torturas o metamorfosis atraviesan la idea del cuerpo, construyéndolo, destruyéndolo o modificándolo al antojo de culturas y pensamientos. Sin embargo, los «conceptos corporales» no pueden ser únicamente pensados o escritos; los cuerpos deben verse y representarse. Interviene, entonces, un elemento fundamental en la construcción del cuerpo: la mirada. El ojo espectador articula, así, el diálogo entre la materia corpórea y los fundamentos abstractos del cuerpo. Lo que es y lo que se quiere ver (u ocultar). Lo que es y lo que deseamos representar. La imagen se revela, de este modo, como principal canal de comunicación para el relato tejido por los cuerpos.

El catálogo aquí presentado pretende recoger algunas de las múltiples caras que los cuerpos y su construcción cultural ofrecen. La selección de los ámbitos temáticos no ha sido sencilla: también el siglo xxi con sus marcos sociales y culturales moldean nuestras miradas. Del mismo modo que en otras épocas, los cuerpos pensados y representados se acercan a aquellos que los imaginan y dibujan . No obstante, en la inspiración de este catálogo se aloja el propósito de expresar la multiplicidad de los cuerpos y mostrar su variedad representativa a través de la organización temática escogida para la expo-

2024). selección das imaxes e a totalidade do texto discursivo é obra dos editores, salvo os epígrafes *O corpo político*, que contou coa participación de Pedro López Barja, e *Corpo grotesco, corpo transformado, corpo teratolóxico*, coa axuda de Fátima Díez-Platas. A ambos, agradecemos as súas valiosas achegas.

O primeiro epígrafe, *O corpo-templo e o corpo-cosmos: relixión, alquimia e arquitectura*, mostra figuras que solapan o corpo humano e os astros, a relixión e a arquitectura. O corpo de Xesús, Fillo-Deus da Cristiandade, e de Vastu Purusha, deidade védica, fundamentan a correspondencia simbólica entre o corpo e o templo relixioso. Tamén na astronomía e a alquimia, os corpos mestúranse entre estrelas e horóscopos. É habitual que estas representacións sexan masculinas aínda que a figura feminina inclúese no manuscrito iluminado do Duque de Berry, na *Theosophia practica* de Gichtel e, especialmente, en Gea, a Terra nutriente de Rómulo e Remo.

Na *Relación corpo-alma*, a filosofía presocrática, platónica e cartesiana exploran o vínculo entre a materia e o anímico, teorías expresadas nas investigacións sobre a percepción visual e a anatomía cerebral. Á reflexións menos abstractas indúcennos as imaxes do terceiro epígrafe, *O corpo torturado e doente*. Castigos dantescos, execucións públicas, martirios cristiáns e sacrificios gregos exhiben a crueza de corpos sacros e profanos torturados por leis humanas. Con todo, o corpo non só sofre; tamén é goce. En *Corpo gozoso*, o erotismo invade cerámicas helenas, frescos e gravados italianos ou debuxos xaponeses. Homes e mulleres gozan do amor heterosexual e homosexual nas escenas representadas.

No quinto epígrafe, *Corpo espido, corpo vestido*, o diálogo entre exhibir e agochar toma a palabra e a imaxe. Nudez e vestimenta forman parte da construción da mensaxe corporal mos-

sición de Santiago de Compostela (3-11 de septiembre de 2024). La selección de las imágenes y la totalidad del texto discursivo es obra de los editores, salvo los epígrafes *El cuerpo político*, que contó con la participación de Pedro López Barja, y *Cuerpo grotesco, cuerpo transformado, cuerpo teratológico*, con la ayuda de Fátima Díez-Platas. A ambos, agradecemos sus valiosas aportaciones.

El primer epígrafe, *El cuerpo-templo y el cuerpo-cosmos: religión, alquimia y arquitectura*, muestra figuras que solapan el cuerpo humano y los astros, la religión y la arquitectura. El cuerpo de Jesús, Hijo-Dios de la Cristiandan, y de Vastu Purusha, deidad védica, fundamentan la correspondencia simbólica entre el cuerpo y el templo religioso. También en la astronomía y la alquimia, los cuerpos se mezclan entre estrellas y horóscopos. Es habitual que estas representaciones sean masculinas aunque la figura femenina se incluye en el manuscrito iluminado del Duque de Berry, en la *Theosophia practica* de Gichtel y, especialmente, en Gea, la Tierra nutriente de Rómulo y Remo.

En *La relación cuerpo-alma*, la filosofía presocrática, platónica y cartesiana exploran el vínculo entre la materia y lo anímico, teorías expresadas en las investigaciones sobre la percepción visual y la anatomía cerebral. A reflexiones menos abstractas nos inducen las imágenes del tercer epígrafe, *El cuerpo torturado y doliente*. Castigos dantescos, ejecuciones públicas, martirios cristianos y sacrificios griegos exhiben la crudeza de cuerpos sacros y profanos torturados por leyes humanas. No obstante, el cuerpo no solo sufre; también es gozo y disfrute. En *Cuerpo gozoso*, el erotismo invade cerámicas helenas, frescos y grabados italianos o dibujos japoneses. Hombres y mujeres disfrutan del amor heterosexual y homosexual en las escenas representadas.

En el quinto epígrafe, *Cuerpo desnudo, cuerpo vestido*, el diálogo entre exhibir y esconder toma la palabra y la imagen. Desnudez y vestimenta forman parte de la construcción del mensaje corporal mostrando la desnudez descarnada de

trando a nudez descarnada de San Xerome ou os rexios e pesados roupaxes de Isabel de Valois.

A carne toma o protagonismo no epígrafe dedicado ao *Corpo san, corpo enfermo e corpo diseccionado*. Andrea Vesalio debuxa a anatomía muscular de figuras masculinas en movemento, case «vivas», mentres que a escasa representación feminina do seu *De humani corporis fabrica* móstrase diseccionada e fragmentada, inerte. Pola súa banda, os teatros anatómicos da Europa do século XVII amosan sobre os cadáveres de homes, mulleres e nenos o progreso científico da medicina. A embarazada é, á súa vez, obxecto de interese e representación de múltiples culturas, en Occidente e Oriente, que deseñan imaxes dos seus corpos e do nacemento, parto e cesárea incluídos.

O sétimo epígrafe, *As necesidades do corpo*, agrupa figuras de actividades cotiás, como beber e comer. O exercicio físico tamén é considerado entre estas necesidades e, así, inclúense os debuxos Girolamo Mercuriale de homes e mulleres practicando ximnasia, como previamente a Antigüidade grega había representado cos súas mozas corredoras. Banquetes eleusinos e medievais serven de punto de encontro para deuses e monarcas, figuras como o rei Saúl, non sempre retratadas de «rexias maneiras».

Co oitavo epígrafe, *O corpo político*, retornamos ao uso metafórico do corpo, neste caso, como metáfora política. O frontispicio do *Leviatán* de Thomas Hobbes así o amosa, do mesmo xeito que a fábula relatada á plebe romana por Menenio Agripa. Estes corpos metafóricos convértense en deformes e híbridos no noveno epígrafe, *Corpo grotesco, corpo transformado, corpo teratolóxico*. Os rostros de Da Vinci ou os «fenómenos» de catro brazos e dúas cabezas descritos por Liceti poboan esta «galería de monstros» onde Magdalena, a muller barbuda de Ribeira, non debe faltar. Tampouco sirenas, cazadores cazados ou ninfas poden ausentarse do catálogo dos corpos metamorfoseados. Con

San Jerónimo o los regios y pesados ropajes de Isabel de Valois.

La carne toma el protagonismo en el epígrafe dedicado al *Cuerpo sano, cuerpo enfermo y cuerpo diseccionado*. Andrea Vesalio dibuja la anatomía muscular de figuras masculinas en movimiento, casi «vivas», mientras que la escasa representación femenina de su *De humani corporis fabrica* se muestra diseccionada y fragmentada, inerte. Por su parte, los teatros anatómicos de la Europa del siglo XVII demuestran sobre los cadáveres de hombres, mujeres y neonatos el progreso científico de la medicina. La embarazada es, a su vez, objeto de interés y representación de múltiples culturas, en Occidente y Oriente, que diseñan imágenes de sus cuerpos y del nacimiento, parto y cesárea incluidos.

El séptimo epígrafe, *Las necesidades del cuerpo*, agrupa figuras de actividades cotidianas, como beber y comer. El ejercicio físico también es considerado entre estas necesidades y, así, se incluyen los dibujos Girolamo Mercuriale de hombres y mujeres practicando gimnasia, como previamente la Antigüedad griega había representado con sus jóvenes corredoras. Banquetes eleusinos y medievales sirven de punto de encuentro para dioses y monarcas, figuras como el rey Saúl, no siempre retratadas de «regias maneras».

Con el octavo epígrafe, *El cuerpo político*, retornamos al uso metafórico del cuerpo, en este caso, como metáfora política. El frontispicio del *Leviatán* de Thomas Hobbes así lo muestra, al igual que la fábula relatada a la plebe romana por Menenio Agripa. Estos cuerpos metafóricos se convierten en deformes e híbridos en el noveno epígrafe, *Cuerpo grotesco, cuerpo transformado, cuerpo teratológico*. Los rostros de Da Vinci o los «fenómenos» de cuatro brazos y dos cabezas descritos por Liceti pueblan esta «galería de monstruos» donde Magdalena, la mujer barbuda de Ribera, no debe faltar. Tampoco sirenas, cazadores cazados o ninfas pueden ausentarse del catálogo de cuerpos metamorfoseados. Sin embargo, el cuerpo, los cuerpos, son materias

todo, o corpo, os corpos, son materias que as comunidades se esforzan por conservar. A estes restos, sagrados e profanos, dedícase o último apartado deste catálogo, *Os restos e a materialidade do corpo*, onde os corpos conforman testemuños do pasado e veneración no presente. Cedamos, entón, a palabra á imaxe.

que las comunidades se esfuerzan por conservar. A estos restos, sagrados y profanos, se dedica el último apartado de este catálogo, *Los restos y la materialidad del cuerpo*, donde los cuerpos conforman testimonios del pasado y veneración en el presente. Cedamos, entonces, la palabra a la imagen.

O corpo-templo e o corpo-cosmos: Relixión. Alquimia e arquitectura

El cuerpo-templo y el cuerpo-cosmos: religión, alquimia y arquitectura

No célebre encontro de Xesús e os mercadores, o libro sagrado da relixión cristiá establece a comparación entre o corpo de Cristo e un templo: «Destruíde este Templo, e en tres días Eu volvereino levantar». Replicáronlle os xudeus: «Empregáronse corenta e seis anos en edificar este Templo, e Ti, en tres días volveralo levantar? Pero Él falaba do Templo do seu corpo» (Xoán II, 18-21). Non é a única pasaxe da Biblia onde se identifica o templo co corpo do Mesías. Así, na súa Epístola aos efesios (I, 22-23) Paulo de Tarso refírese á Igrexa «a cal é o seu corpo, a plenitude daquel que o enche todo en todos». Numerosas citas bíblicas refírense ao corpo de Cristo, os seus membros e o todo entre eles formado. Na primeira epístola aos romanos (XII, 3-5), San Paulo asevera: «Pois así como temos moitos membros nun só corpo, e non todos os membros teñen a mesma función, do mesmo modo os que somos moitos, formamos un só corpo en Cristo, pero en canto a cada un somos reciprocamente membros», e na primeira aos corintios (XII, 12-13) insístese nesta idea: «Porque así como o corpo é un, mais ten moitos membros, e todos os membros do corpo, a pesar de seren moitos, forman un mesmo corpo, así tamén Cristo». Xorde así a identificación entre a comunidade cristiá e o corpo de Cristo, como corpo místico.

Estas analoxías serviron de base para as correlacións que se crearon ao longo da Idade Media entre a planta do templo cristián e a figura do corpo de Cristo, por unha banda, e a do corpo humano, por outra, como *imago Dei* e como microcosmos, ou imaxe do universo.

En el célebre encuentro de Jesús y los mercaderes, el libro sagrado de la religión cristiana establece la comparación entre el cuerpo de Cristo y un templo: «Destruid este Templo, y en tres días Yo lo volveré a levantar». Replicáronle los judíos: «Se han empleado cuarenta y seis años en edificar este Templo, ¿y Tú, en tres días lo volverás a levantar? Pero Él hablaba del Templo de su cuerpo» (*Juan* II, 18-21). No es el único pasaje de la Biblia donde se identifica el templo con el cuerpo del Mesías. Así, en su *Epístola a los efesios* (I, 22-23) Pablo de Tarso se refiere a la Iglesia «la cual es su cuerpo, la plenitud de Aquel que lo llena todo en todos». Numerosas citas bíblicas se refieren al cuerpo de Cristo, sus miembros y el todo entre ellos formado. En la primera epístola a los romanos (XII, 3-5), San Pablo asevera: «Pues así como tenemos muchos miembros en un solo cuerpo, y no todos los miembros tienen la misma función, del mismo modo los que somos muchos, formamos un solo cuerpo en Cristo, pero en cuanto a cada uno somos recíprocamente miembros», y en la primera a los corintios (XII, 12-13) se insiste en esta idea: «Porque así como el cuerpo es uno, mas tiene muchos miembros, y todos los miembros del cuerpo, a pesar de ser muchos, forman un mismo cuerpo, así también Cristo». Surge así la identificación entre la comunidad cristiana y el cuerpo de Cristo, como cuerpo místico.

Estas analogías sirvieron de base para las correlaciones que se crearon a lo largo de la Edad Media entre la planta del templo cristiano y la figura del cuerpo de Cristo, por un lado, y la del cuerpo humano, por otro, como *imago*

A analoxía atópase tamén no chamado «corpo de Vitruvio», do que se fan eco tanto Leonardo como Cataneo, arquitecto, matemático e enxeñeiro ao servizo da República de Siena. No prefacio do terceiro libro da súa obra *De architectura*, Vitruvio cita a Sócrates: «Cóntase que este, nun alarde de prudencia e sensatez, afirmou que sería conveniente que o peito dos homes tivese fiestras e estivese aberto, de xeito que non mantivese os seus sentimentos ocultos senón á vista, para así poder axuizalos» (*De architectura*, III, praef., trad. propia segundo a edición de Gredos). Segundo a análise de Pierre Gros, a presentación dun canon proporcional ao corpo humano na concepción vitruviana do templo resulta evidente a través do antropomorfismo plástico e arquitectónico («Vitruvio e il suo tempo», Torino, 1997). O arquitecto confírmao no seu tratado:

> Por tanto, se se acepta que as medidas se descubriron a partir das extremidades do home e que hai unha correspondencia entre a conmensuración dos membros por separado con respecto á figura do corpo no seu conxunto, só nos cabe admirar a aqueles construtores que mesmo cando erixían os templos dos deuses inmortais ordenaron os membros das súas obras de tal xeito que as súas distribucións resultaban harmoniosas en proporcións e simetrías tanto por separado como no seu conxunto (*De architectura*, III, 1, 9).

A analoxía entre as medidas do templo relixioso e as do corpo humano (especificamente o dun home, como se mostra nestas figuras) atópase non só na arte cristiá occidental, senón tamén na oriental. O templo hindú é tamén unha representación do corpo humano como microcosmos e, por tanto, como divino, onde as distintas partes do corpo representan elementos arquitectónicos do templo relixioso.

A doutrina do Vastu Shastra, desenvolvida entre o 6.000 e o 3.000 a.C., compendia toda a

Dei y como microcosmos, o imagen del universo. La analogía se encuentra también en el llamado «cuerpo de Vitruvio», del que se hacen eco tanto Leonardo como Cataneo, arquitecto, matemático e ingeniero al servicio de la República de Siena. En el prefacio del tercer libro de su obra *De architectura*, Vitruvio cita a Sócrates: «Se cuenta que éste, en un alarde de prudencia y sensatez, afirmó que habría sido conveniente que el pecho de los hombres tuviera ventanas y estuviera abierto, de suerte que no mantuviera sus sentimientos ocultos sino a la vista, para así poder enjuiciarlos» (*De arquitectura*, III, praef., trad. de F. Manzanero, Gredos, 2016). Según el análisis de Pierre Gros, la presentación de un canon proporcional al cuerpo humano en la concepción vitruviana del templo resulta evidente a través del antropomorfismo plástico y arquitectónico («Vitruvio e il suo tempo», Torino, 1997). El arquitecto lo confirma en su tratado:

> Por tanto, si se acepta que las medidas se descubrieron a partir de las extremidades del hombre y que hay una correspondencia entre la conmensuración de los miembros por separado con respecto a la figura del cuerpo en su conjunto, solo nos cabe admirar a aquellos constructores que incluso cuando erigían los templos de los dioses inmortales ordenaron los miembros de sus obras de tal suerte que sus distribuciones resultaban armoniosas en proporciones y simetrías tanto por separado como en su conjunto (*De architectura*, III, 1, 9).

El templo hindú es también una representación del cuerpo humano como microcosmos y, por tanto, como divino, donde las distintas partes del cuerpo representan elementos arquitectónicos del templo religioso. La doctrina del Vastu Shastra, desarrollada entre el 6.000 y el 3.000 a.C. compendia toda la sabiduría del hinduismo acerca de la construcción y estructura de los edificios y templos de la India. Vastu Shastra representa la arquitectura védica de la India fundamentada en los flujos de energía

sabedoría do hinduísmo acerca da construción e estrutura dos edificios e templos da India. Vastu Shastra representa a arquitectura védica da India fundamentada nos fluxos de enerxía cósmicos e magnéticos; así, todos os grandes templos da antiga India foron construídos segundo os seus preceptos. A súa orixe mítica presenta os vínculos entre deuses e mortais. A historia relata que Brahma, o Creador, experimentou coa poboación da terra. Primeiro creou un xigante, un 'home' de crecemento ilimitado e despois fixo a Nara, o 'home ordinario'. O xigante cubriu de sombras permanentes a terra impedindo, deste modo, a prosperidade dos Naras e orixinando, en consecuencia, unha crise ecolóxica pola falta de auga e comida. Os deuses acoden ao rescate dos humanos e capturan o xigante e colócano no chan boca abaixo coa cabeza cara ao nordés e os pés cara ao suroeste. O cativo preguntou os motivos da súa captura e Brahma respondeulle: «Non é por ti pero está resultando duro para a Humanidade [...] debes estar así para sempre». Así, Vastu Purusha, deidade dos templos e a construción de edificios, é representado coa súa cabeza cara ao nordés e as súas pernas cara ao suroeste (Bibliografía: Mekhala Sengupta, 2016). Ás veces está boca abaixo pero, outras, está a mirar ao ceo, como aparece na Fig. 3.

Tamén na alquimia se establece unha correspondencia entre a anatomía do corpo humano e elementos astronómicos (os planetas, os signos do zodíaco), como nestas imaxes (Fig. 4) de Robert Fludd (1574-1637), médico, astrónomo, alquimista e místico inglés, autor entre outras obras de *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia* (1617-21). No capítulo «Do mundo e da súa división» (I, 2, 1), Fludd propón algún dos seus presupostos.

En ambos os casos trátase do home como microcosmos, dentro dunha concepción influída pola tradición hermética e platónica.

cósmicos y magnéticos; así, todos los grandes templos de la antigua India fueron construidos según sus preceptos. Su origen mítico presenta los vínculos entre dioses y mortales. La historia relata que Brahma, el Creador, experimentó con la población de la tierra. Primero creó un gigante, un 'hombre' de crecimiento ilimitado y después hizo a Nara, el 'hombre ordinario'. El gigante cubrió de sombras permanentes la tierra impidiendo, de este modo, la prosperidad de los Naras y originando, en consecuencia, una crisis ecológica por la falta de agua y comida. Los dioses acuden al rescate de los humanos y capturan al gigante y le colocan en el suelo boca abajo con la cabeza hacia el noreste y los pies hacia el sudoeste. El cautivo preguntó los motivos de su captura y Brahma le respondío: «No es por ti pero está resultando duro para la Humanidad […] debes estar así para siempre». Así, Vastu Purusha, deidad de los templos y la construcción de edificios, es representado con su cabeza hacia el noreste y sus piernas hacia el sudoeste (Bibliografía: Mekhala Sengupta, 2016). A veces está boca abajo pero, otras, está mirando al cielo, como aparece en la Fig. 3.

También en la alquimia se establece una correspondencia entre la anatomía del cuerpo humano y elementos astronómicos (los planetas, los signos del zodíaco), como en estas imágenes (Fig. 4) de Robert Fludd (1574-1637), médico, astrónomo, alquimista y místico inglés, autor entre otras obras de *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia* (1617-21). En el capítulo «Del mundo y de su división» (I, 2, 1), Fludd propone alguno de sus presupuestos.

En ambos casos se trata del hombre como microcosmos, dentro de una concepción influida por la tradición hermética y platónica. Pero estas ideas se remontaban ya a tiempo atrás. En la obra maestra de los manuscritos iluminados de la Edad Media, las *Très riches heures du Duc de Berry*, de los hermanos Limbourg, se halla la famosa imagen del «hombre zodiacal»,

Fig. 1. Na obra *L'Architettura di Pietro Cataneo senese* editada en Venecia, ano 1567, Cataneo inclúe unha ilustración da figura de Vitrubio de *Os Catro Primeiros Libros de Arquitectura*, acorde coas teorías do tratadista romano. Na imaxe podemos observar as correspondencias entre a ábsida, zona do divino e da luz, e a cabeza do corpo; o cruceiro, ámbito de transición, que correspondería ao peito; as naves laterais, aos brazos; e a nave central, ao resto do corpo, como camiño das tebras á luz.

Fig. 1. En la obra *L'Architettura di Pietro Cataneo senese* editada en Venecia, año 1567, Cataneo incluye una ilustración de la figura de Vitrubio de *Los Cuatro Primeros Libros de Arquitectura*, acorde con las teorías del tratadista romano. En la imagen podemos observar las correspondencias entre el ábside, zona de lo divino y de la luz, y la cabeza del cuerpo, el crucero, ámbito de transición, que correspondería al pecho, las naves laterales, a los brazos, y la nave central, al resto del cuerpo, como camino de las tinieblas a la luz.

Fig. 1. Figura de Vitrubio de *Os Catro Primerios Libros de Arquitectura*
L'Architettura di Pietro Cataneo senese
Versión flamenca de A. Valentyn
Pietro Cataneo; Aldo Manuzio, 1567
Venecia
Biblioteca Xeral
Universidade de Santiago de Compostela

Fig. 1. Figura de Vitrubio de *Los Cuatro Primeros Libros de Arquitectura*
L'Architettura di Pietro Cataneo senese
Versión flamenca de A. Valentyn
Pietro Cataneo; Aldo Manuzio, 1567
Venecia
Biblioteca General
Universidad de Santiago de Compostela

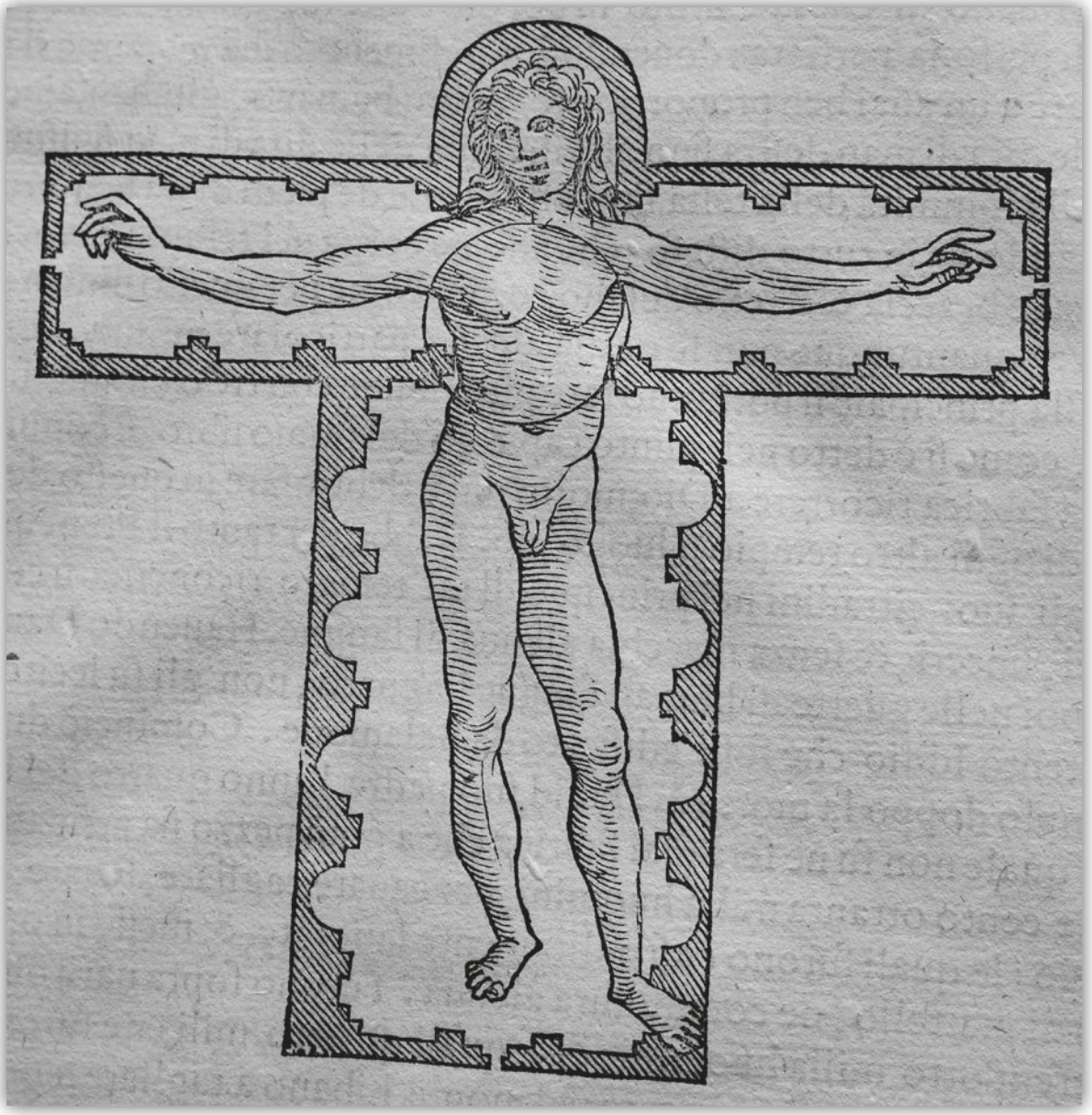


Fig. 2. A analoxía entre as medidas do templo relixioso e as do corpo humano (especificamente o dun home, como se mostra nestas figuras) atópase non só na arte cristiá occidental, senón tamén no oriental.

Fig. 2. La analogía entre las medidas del templo religioso y las del cuerpo humano (específicamente el de un hombre, como se muestra en estas figuras) se encuentra no solo en el arte cristiano occidental, sino también en el oriental.

Fig. 2. Templo hindú. Mandalas ou diagramas na doutrina do Vastu Shastra, India
Fonte: Dominio público. Internet Archive

Fig. 2. Templo hindú. Mandalas o diagramas de la doctrina del Vastu Shastra, India
Fuente: Dominio público. Internet Archive

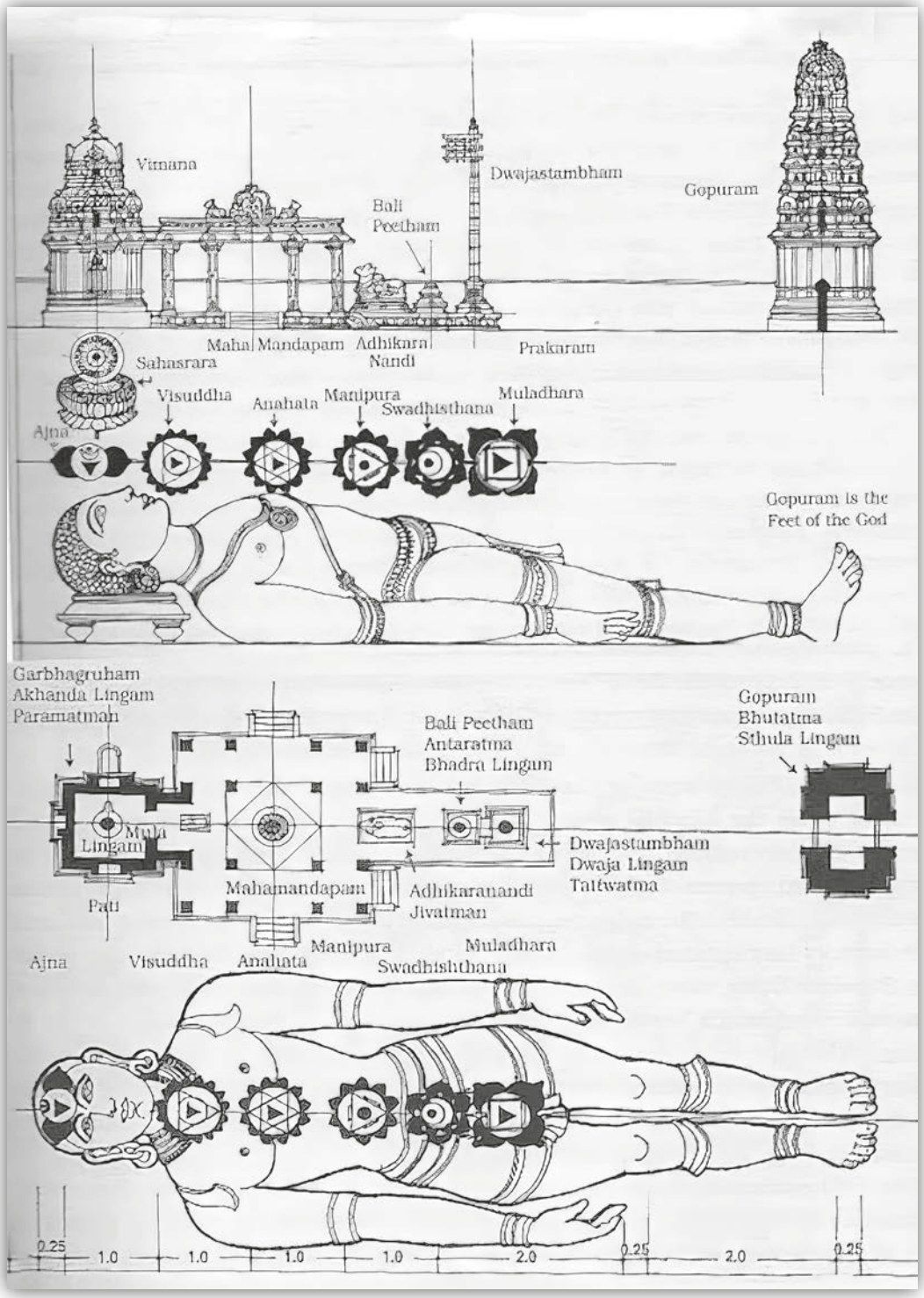
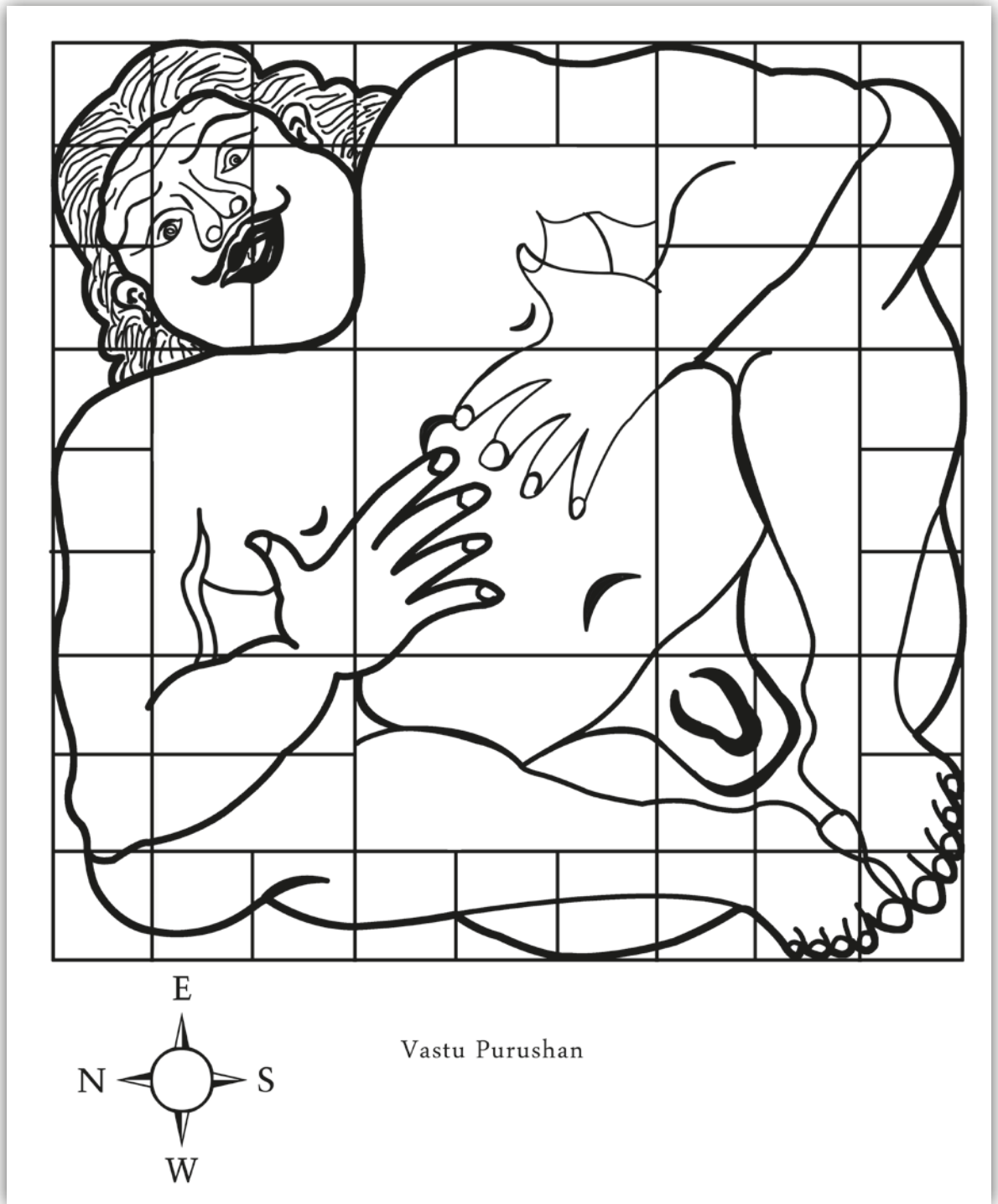

Vimana
Dwajastambham
Gopuram
Bali
Peetham
Maha Mandapam
Adhikara
Nandi
Prakaram
Sahasrara
Visuddha
Anahata
Manipura
Swadhisthana
Muladhara
Ajna
Gopuram is the
Feet of the God
Garbhagruham
Akhanda Lingam
Paramatmah
Bali Peetham
Antaratma
Bhadra Lingam
Gopuram
Bhutatma
Sthula Lingam
Mula
Lingam
Dwajastambham
Dwaja Lingam
Tattwatma
Mahamandapam
Adhikaranandi
Jivatman
Pati
Ajna
Visuddha
Anahata
Manipura
Swadhishthana
Muladhara
0.25
1.0
1.0
1.0
1.0
2.0
0.25
2.0
0.25

Fig. 3. O Mandala de Vastu Purusha ten 9x9=81 partes, cada unha nomeada por un Astha Dikapalaka específico que suxeita o Vastu Purusha. Hai 32 Ashta Dikapalakas na parte externa e 13 na parte interna do Mandala, todos matematicamente aliñados. Cada Ashta Dikapalaka ten calidades específicas e controla un aspecto da vida humana. Vastu Shastra permite fluír a enerxía, e, así, ningún dos Astha Dikapalakas se ofende.

Fig. 3. El Mandala de Vastu Purusha tiene 9x9=81 partes, cada una nombrada por un Astha Dikapalaka específico que sujeta el Vastu Purusha. Hay 32 Ashta Dikapalakas en la parte externa y 13 en la parte interna del Mandala, todos matemáticamente alineados. Cada Ashta Dikapalaka tiene cualidades específicas y controla un aspecto de la vida humana. Vastu Shastra permite fluir la energía, y, así, ninguno de los Astha Dikapalakas se ofende.

Fig. 3. Vastu Purusha
Fonte: Dominio público. Wikimedia Commons

Fig. 3. Vastu Purusha
Fuente: Dominio público. Wikimedia Commons



Vastu Purushan

Fig. 4. *Falaremos do dobre mundo, é dicir, do Macrocosmos e do Microcosmos, distinguindo o primeiro do home, ou Microcosmos: consideramos todo o espazo da materia primeira como o mundo, o cosmos ou macrocosmos, que a luz espiritual ou o espírito do Señor, rodeando as augas, rodea co seu abrazo circular* (Trad. de Valderrábano da edición Fabre).

Fig. 4. *Hablaremos del doble mundo, es decir, del Macrocosmos y del Microcosmos, distinguiendo el primero del hombre, o Microcosmos: consideramos todo el espacio de la materia primera como el mundo, el cosmos o macrocosmos, que la luz espiritual o el espíritu del Señor, rodeando las aguas, rodea con su abrazo circular* (Trad. de Valderrábano de la edición Fabre).

Fig. 4. *O home e o cosmos*
Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia en De macrocosmi historia in duos tratatus divisa
(ed. Iohan Theodori de Bry; imp. Hieronymi Galleri)
Robert Fludd, 1617
Oppenheim
Tomo 1
Biblioteca Xeral
Universidade de Santiago de Compostela

Fig. 4. *El hombre y el cosmos*
Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia en De macrocosmi historia in duos tratatus divisa
(ed. Iohan Theodori de Bry; imp. Hieronymi Galleri)
Robert Fludd, 1617
Oppenheim
Tomo 1
Biblioteca General
Universidad de Santiago de Compostela

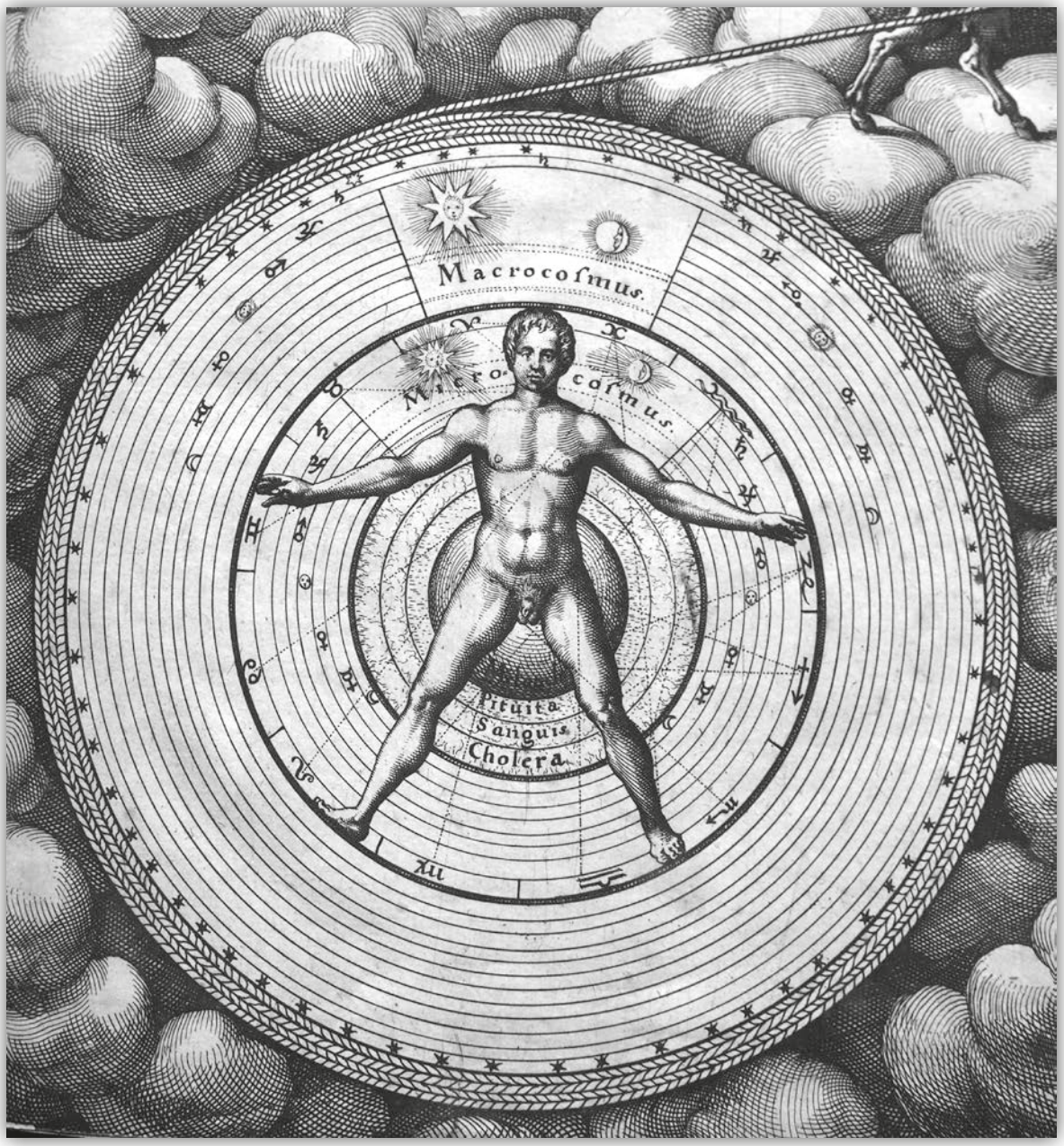
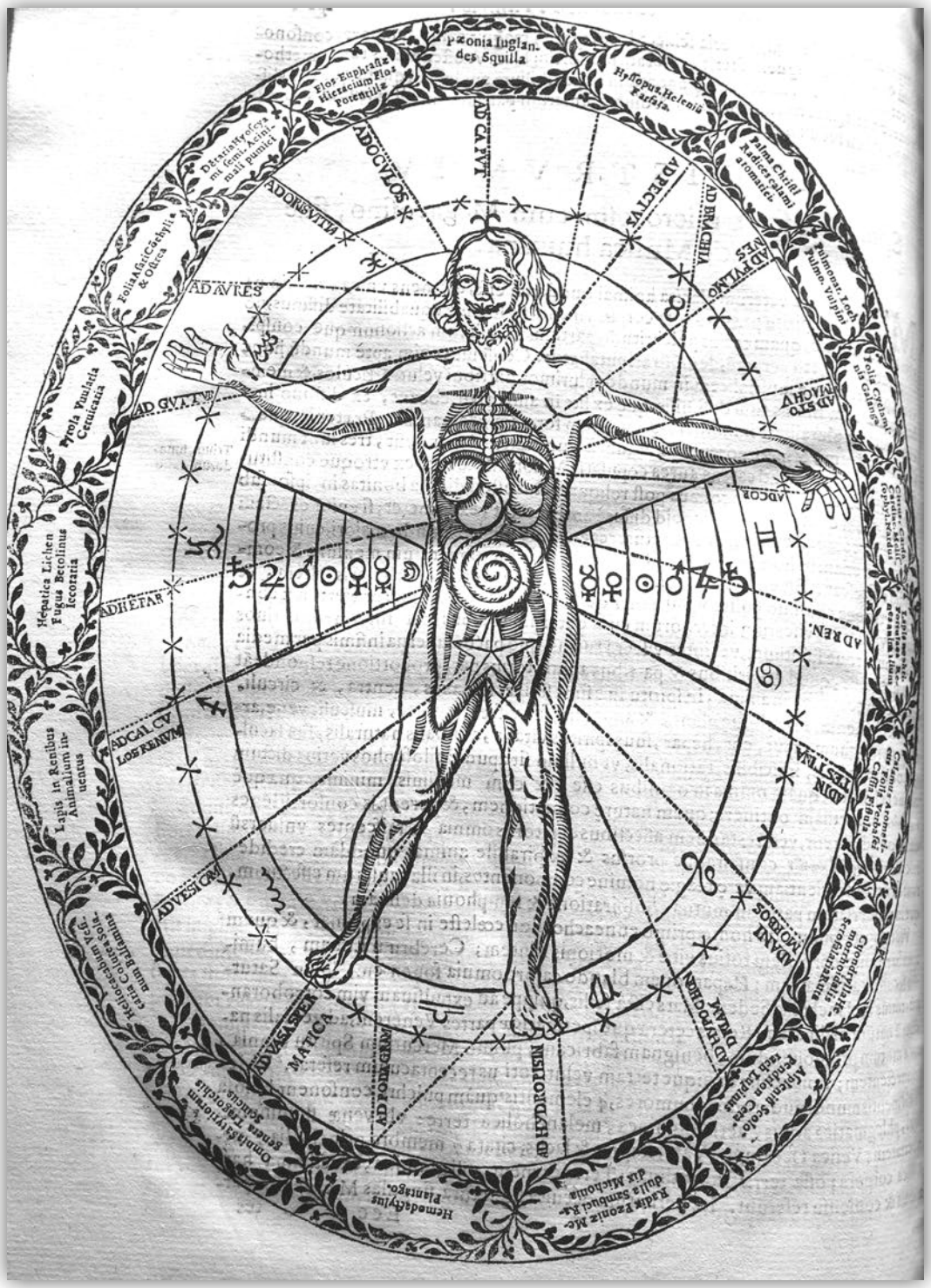

Macrocosmus.
Micro. cosmus.
Pituita
Sanguis
Cholera

Fig. 5. Pola súa banda, Athanasius Kircher, erudito e alquimista xesuíta, autor de *Musurgia universalis* (1650) e de *Mundus subterraneus* (1665) de cuxo segundo volume está extraída esta imaxe, presenta, ademais, correlacións con plantas para propósitos medicinais.

Fig. 5. Por su parte, Athanasius Kircher, erudito y alquimista jesuita, autor de *Musurgia universalis* (1650) y de *Mundus subterraneus* (1665) de cuyo segundo volumen está extraída esta imagen, presenta, además, correlaciones con plantas para propósitos medicinales.

Fig. 5. *O corpo do home e a alquimia*
Musurgia uniuersalis siue ars Magna consoni et dissoni
(edición latina)
Athanasius Kircher, 1650
Roma
Tomo 2
Biblioteca Xeral
Universidade de Santiago de Compostela

Fig. 5. *El cuerpo del hombre y la alquimia*
Musurgia uniuersalis siue ars Magna consoni et dissoni
(edición latina)
Athanasius Kircher, 1650
Roma
Tomo 2
Biblioteca General
Universidad de Santiago de Compostela


Pæonia Inglan. des Squilla
Flos Euphrasiæ Hieracium Flos Foeniculi
Hyssopus Helenii Farfara
Palma Christi Radices calami aromatici
Folia Cyclaminis Galeopsis
Pulmonar. Fuch Pulmo Vulpini
Folia Agni Castus & Oliva
Viola Purpurea Cerulea
Hepatica Lichen Fugus Betolinus Ficoraria
Lapis in Renibus Animalium inventus
Helioscopium Vaginalis Cauda Cuscutæ Solanum Bulbosum
Omnia Saxifragiæ Semen Tragoselini Scabiosæ
Hemodactylus Plantago.
Radix Rosæ Muscatæ Julapium Mirabolani
Agrimonia Scordium Rad. Valeriana Cardiaca
Cucumis Asininus Colocynthis
Cucumis Agrestis Vesicarius
Cucumis Anguinus Vesicarius
Cucumis Citrullus
AD CAPVT
AD OCVLOS
AD NARES
AD AVRES
AD BRACHIA
AD PECTVS
AD PVLMONES
AD STOMACHVM
AD VENTRICVLVM
AD COXAS
AD FEMORA
AD GENV
AD RENES
AD VESICAM
AD PVDENDA
AD TESTES
AD HEPAR
AD LIENEM
AD HYDROPISIN
AD PODAGRAM
AD ARTHRITICOS DOLORES
AD CALCEVM
AD SCIATICAM

Pero estas ideas remontábanse xa a tempo atrás. Na obra mestra dos manuscritos iluminados da Idade Media, as *Très riches heures du Duc de Berry*, dos irmáns Limbourg, áchase a famosa imaxe do «home zodiacal», que ilustra as supostas correspondencias entre os signos do zodíaco e as partes do corpo (Fig. 6). A ilustración, coñecida como «o home anatómico ou home astrolóxico», é unha imaxe simbólica presente nos almanaques impresos de finais do s. xv e non nos manuscritos iluminados. Esta é unha excepción. Concibido como un complemento do calendario e anexado fóra do texto, explícase polo amor á astroloxía de Carlos v. A imaxe pretende mostrar a influencia dos astros do zodíaco, que poden ser repartidos segundo varias categorías. Primeiro os temperamentos, despois os humores, tradicionalmente catro: sanguíneo; flemático ou linfático; colérico ou bilioso; e melancólico ou atrabiliario. Os homes tamén poden ser repartidos segundo o grao de calor e sequidade, segundo sexan de carácter masculino ou feminino, e en función dos catro puntos cardinais. Da combinación das categorías resultan catro grupos entre os doce signos zodiacais: Aries, Leo e Saxitario, quentes e secos, coléricos, masculinos e orientais; Touro, Virxe e Capricornio son fríos e secos, melancólicos, femininos e occidentais; Xémini, Acuario e Libra son quentes e húmidos, masculinos, sanguíneos e meridionais; Cáncer, Escorpión e Pisces son fríos e húmidos, flemáticos, femininos e setentrionais (Longdon e Cazelles, 1969).

Na obra do místico alemán Johann Georg Gichtel (1638-1710), discípulo avantaxado de Jakob Böhme, *Theosophia practica*, tamén se fai unha lectura mística do corpo como imaxe do universo cunha identificación dos *chakras* ou puntos críticos de emisión de enerxía espiritual. Gichtel representa a anatomía do «home divino», nos seus estadios puramente humano, infernal e divino (Fig. 7). Bernard Gorceix (1975: que ilustra las supuestas correspondencias entre los signos del zodíaco y las partes del cuerpo (Fig. 6). La ilustración, conocida como «el hombre anatómico u hombre astrológico», es una imagen simbólica presente en los almanaques impresos de finales del s. xv y no en los manuscritos iluminados. Esta es una excepción. Concebido como un complemento del calendario y anexado fuera del texto, se explica por el amor a la astrología de Carlos v. La imagen pretende mostrar la influencia de los astros del zodíaco, que pueden ser repartidos según varias categorías. Primero los temperamentos, después los humores, tradicionalmente cuatro: sanguíneo; flemático o linfático; colérico o bilioso; y melancólico o atrabiliario. Los hombres también pueden ser repartidos según el grado de calor y sequedad, según sean de carácter masculino o femenino, y en función de los cuatro puntos cardinales. De la combinación de las categorías resultan cuatro grupos entre los doce signos zodiacales: Aries, Leo y Sagitario, calientes y secos, coléricos, masculinos y orientales; Tauro, Virgo y Capricornio son fríos y secos, melancólicos, femeninos y occidentales; Géminis, Acuario y Libra son calientes y húmedos, masculinos, sanguíneos y meridionales; Cáncer, Escorpio y Piscis son fríos y húmedos, flemáticos, femeninos y septentrionales (Longdon y Cazelles, 1969).

En la obra del místico alemán Johann Georg Gichtel (1638-1710), discípulo aventajado de Jakob Böhme, *Theosophia practica*, también se hace una lectura mística del cuerpo como imagen del universo con una identificación de los *chakras* o puntos críticos de emisión de energía espiritual. Gichtel representa la anatomía del «hombre divino», en sus estadios puramente humano, infernal y divino (Fig. 7). Bernard Gorceix (1975: 84-85, 96) describe la imagen como el hombre interior y perfecto, santificado e iluminado según los tres principios de la esencia divina, correspondientes con el Padre, el Hijo

84-85, 96) describe a imaxe como o home interior e perfecto, santificado e iluminado segundo os tres principios da esencia divina, correspondentes co Pai, o Fillo e o Espírito Santo: o primeiro, o principio das tebras da cólera de Deus e o lume; o segundo, o principio da luz, do amor; o terceiro principio, o Espírito Santo, esténdese no mundo dos sentidos, o mundo exterior e elemental, cunha especial importancia da Sabedoría divina, a *Sophia*, unha das sete forzas. Esta imaxe «adámica» de Gichtel é «o Pai (o mundo ígneo e o primeiro principio), o Fillo (o mundo luminoso do segundo principio), o Espírito Santo, como vida e alento no primeiro e segundo principio, e finalmente a Sabedoría no terceiro principio, onde xorde o Espírito Santo». Pero Adán non pode ser só corpo-espírito; na *sophia* existe outra reflexión: «Oponse ao espírito non só como corpo, senón tamén como elemento feminino en relación cun elemento masculino, como elemento que representa o amor en relación co elemento que representa a cólera, como elemento representante do Verbo (o Cristo nado en María) en relación co Pai». Esta polaridade explica que Gichtel describa a miúdo en Adán a presenza de dúas calidades «esenciais», o lume e a luz, o espírito e o corpo, Adán propiamente dito e *Sophia*. É a este respecto que é á vez home e muller, «virxe masculina», como Xesús, un macho e unha femia.

Motivos alquímicos quizais sustenten esta coñecida imaxe do corpo humano (Fig. 8), comparando varias das súas partes coas plantas dun edificio, proveniente dun importante e influente tratado científico do médico xudeu-polaco Tobias Cohn (1652-1729). A terceira parte do seu tratado *Maaseh Tobiyaah*, escrito en hebreo, pero que inclúe un dicionario trilingüe castelán-latín-turco, está dedicada a expoñer os seus vastos coñecementos médicos.

Con todo, unha das imaxes máis estendidas do corpo humano «planetario» é, sen dúbida, y el Espíritu Santo: el primero, el principio de las tinieblas de la cólera de Dios y el fuego; el segundo, el principio de la luz, del amor; el tercer principio, el Espíritu Santo, se extiende en el mundo de los sentidos, el mundo exterior y elemental, con una especial importancia de la Sabiduría divina, la *Sophia*, una de las siete fuerzas. Esta imagen «adámica» de Gichtel es «el Padre (el mundo ígneo y el primer principio), el Hijo (el mundo luminoso del segundo principio), el Espíritu Santo, como vida y aliento en el primer y segundo principio, y finalmente la Sabiduría en el tercer principio, donde surge el Espíritu Santo». Pero Adán no puede ser solo cuerpo-espíritu; en la *sophia* existe otra reflexión: «Se opone al espíritu no solo como cuerpo, sino también como elemento femenino en relación con un elemento masculino, como elemento que representa el amor en relación con el elemento que representa la cólera, como elemento representante del Verbo (el Cristo nacido en María) en relación con el Padre». Esta polaridad explica que Gichtel describa a menudo en Adán la presencia de dos cualidades «esenciales», el fuego y la luz, el espíritu y el cuerpo, Adán propiamente dicho y *Sophia*. Es a este respecto que es a la vez hombre y mujer, «virgen masculina», como Jesús, un macho y una hembra.

Motivos alquímicos quizá sustenten esta conocida imagen del cuerpo humano (Fig. 8), comparando varias de sus partes con las plantas de un edificio, proveniente de un importante e influyente tratado científico del médico judeo-polaco Tobias Cohn (1652-1729). La tercera parte de su tratado *Maaseh Tobiyaah*, escrito en hebreo, pero que incluye un diccionario trilingüe castellano-latín-turco, está dedicada a exponer sus vastos conocimientos médicos.

Sin embargo, una de las imágenes más extendidas del cuerpo humano «planetario» es, sin duda, la Madre Tierra. Esta equivalencia simbólica entre la mujer o, más bien, la

Fig. 6. Para ilustrar estas categorías represéntanse dúas figuras costas con costas: unha de fronte máis grácil representa o carácter feminino; a outra de costas, que só vemos a medias, é máis vigorosa: é o carácter masculino. Para acentuar a oposición, unha é loura e outra morena. Sobre a figura feminina aparecen os signos do zodíaco no espazo onde inflúen no corpo humano. Ao redor das dúas figuras, nunha decoración en améndoa, os signos do zodíaco son de novo representados.

Fig. 6. Para ilustrar estas categorías se representan dos figuras espalda con espalda: una de frente más grácil representa el carácter femenino; la otra de espaldas, a la que solo vemos a medias, es más vigorosa: es el carácter masculino. Para acentuar la oposición, una es rubia y otra morena. Sobre la figura femenina aparecen los signos del zodiaco en el espacio donde influyen en el cuerpo humano. Alrededor de las dos figuras, en una decoración en almendra, los signos del zodiaco son de nuevo representados.

Fig. 6. *O home anatómico* ou *O home zodiacal*
Manuscrito iluminado, Ms. 65, f. 14v
As moi ricas horas do Duque de Berry
Herman, Paul y Johan Limbourg, 1411-1416.
Museo Condé, Chantilly, Francia
Fonte: Dominio público. Wikipedia.

Fig. 6. *El hombre anatómico* o *El hombre zodiacal*
Manuscrito iluminado, Ms. 65, f. 14v
Las muy ricas horas del Duque de Berry
Herman, Paul y Johan Limbourg, 1411-1416.
Museo Condé, Chantilly, Francia
Fuente: Dominio público. Wikipedia


Aries. leo. sagittarius. sunt calida et sicca colerica masculina. Orientalia.
Taurus. virgo. capricornus. sunt frigida et sicca melancolica femmina. Occidentalia.
Gemini. aquarius. libra. sunt calida et humida masculina sanguinea. Meridionalia.
Cancer. scorpius. pisces. sunt frigida et humida flammatica femmina. Septemtrionalia.

Fig. 7. Adán e Eva son revelados pero unidos nun só corpo, un corpo e dúas calidades. A imaxe localiza o sitio dos dous principios: o primeiro, Xehová, ao lado esquerdo no «bazo espiritual», o segundo, a Sabedoría eterna ou o amor, sito no corazón desde onde ilumina o corpo enteiro (Gorceix, 1975: 97).

Fig. 7. Adán y Eva son revelados pero unidos en un solo cuerpo, un cuerpo y dos cualidades. La imagen localiza el sitio de los dos principios: el primero, Jehová, del lado izquierdo en el «bazo espiritual», el segundo, la Sabiduría eterna o el amor, sito en el corazón desde donde ilumina el cuerpo entero (Gorceix, 1975: 97).

Fig. 7. *Anatomía do «home divino»*
Gravado
Theosophia practica
Johann G. Graber; Johann Georga Gichtel, 1736
Munich
Imaxe dixitalizada procedente da Biblioteca Estatal de Baviera (Rar. 1968)
Munich

Fig. 7. *Anatomía del «hombre divino»*
Grabado
Theosophia practica
Johann G. Graber; Johann Georga Gichtel, 1736
Munich
Imagen digitalizada procedente de la Biblioteca Estatal de Baviera (Rar. 1968)
Munich


THEOSOPHIA
Durchaus
Nach allen
III.en Principien
H.GEIST
SOPHIA
JESUS
JEHOVA
IN STEHE WELT

Fig. 8. O debuxo presenta unha serie de correspondencias entre as funcións dos órganos do corpo humano e as fontes, caldeiras e condutos dunha casa. Talvez, con todo, non se esconda neste debuxo outra intención que a didáctica (para axudar os estudantes de medicina a lembraren mellor as funcións de cada órgano).

Fig. 8. El dibujo presenta una serie de correspondencias entre las funciones de los órganos del cuerpo humano y las fuentes, calderas y conductos de una casa. Acaso, sin embargo, no se esconda en este dibujo otra intención que la didáctica (para ayudar a los estudiantes de medicina a recordar mejor las funciones de cada órgano).

Fig. 8. *Os traballos de Tobías*
Gravado
Ḥeleḳ rishon mi-Sefer ha-ʿOlamot, o, Maʿaśeh Ṭoviya
Tobías Cohn, 1707
Imaxe dixitalizada procedente da Biblioteca Pública de Nova York (Colecciones dixitais)
Nova York

Fig. 8. *Los trabajos de Tobías*
Grabado
Ḥeleḳ rishon mi-Sefer ha-ʿOlamot, o, Maʿaśeh Ṭoviya
Tobías Cohn, 1707
Imagen digitalizada procedente de Biblioteca Pública de Nueva York (Colecciones digitales)
Nueva York
Fuente: Grabados disponibles «Free to use without restriction»


בית חרש
קו דף קו
סולם 27 2 כז ב

a Nai Terra. Esta equivalencia simbólica entre a muller ou, máis ben, a nai como chan fértil, nutridora e sostén da raza humana atopa eco en culturas antigas como a grega ou a romana. Deste modo, unha das deusas primixenias da cosmogonía helena é, como ben sinala Hesíodo (*Teogonía*, 117-118), Xea, a Terra: «En primeiro lugar existiu o Caos. Despois Xea a de amplo peito, sede sempre segura de todos os Inmortais». Segundo conta o mito, a deusa pariu a Urano, o Ceo, así como a montes e mares:

> Xea deu a luz primeiro o estrelado Urano, nas súas propias proporcións, para que a contivera por todas partes e así ser sede sempre segura para os felices deuses. Tamén deu a luz as grandes montañas, deliciosa morada das deusas, as ninfas que habitan nos boscosos montes. Do mesmo xeito, ela pariu o pélago estéril de ondas turbulentas, o Ponto, sen mediar o grato comercio (Hesíodo, *Teogonía*, 127-132).

A Terra dos antigos gregos tamén foi nai de soberbias criaturas , como deuses, Titáns e Cíclopes, poboadores dos relatos helenos. Algúns destes seres foron enxendrados por Terra e Ceo:

> deitada con Urano, deu a luz a Océano de correntes profundas, Ceo, Crío, Hiperión, Xápeto, Tea, Rea, Temis, Mnemósine, a Febe de coroa dourada e a amable Tetis. Despois deles naceu o máis novo, Cronos, de mente retorcida (Hesíodo, *Teogonía*, 127-138).

Xea exendra e dá a luz unha magnífica descendencia, cuxo pai, Urano, impide ver a luz. Os deuses, fillos da terra, enfurécense co pai, mentres que a nai nutricia, «a piques de rebentar, queixábase por dentro e ideou un cruel plan» (*Teogonía*, 160-161). O seu fillo

madre como suelo fértil, nutridora y sostén de la raza humana encuentra eco en culturas antiguas como la griega o la romana. De este modo, una de las diosas primigenias de la cosmogonía helena es, como bien señala Hesíodo (*Teogonía*, 117-118), Gea, la Tierra: «En primer lugar existió el Caos. Después Gea la de amplio pecho, sede siempre segura de todos los Inmortales». Según cuenta el mito, la diosa parió a Urano, el Cielo, así como a montes y mares:

> Gea alumbró primero al estrellado Urano con sus mismas proporciones, para que la contuviera por todas partes y poder ser así sede siempre segura para los felices dioses. También dio a luz a las grandes Montañas, deliciosa morada de diosas, las Ninfas que habitan en los boscosos montes. Ella igualmente parió al estéril piélago de agitadas olas, el Ponto, sin mediar el grato comercio (Hesíodo, *Teogonía*, 127-132).

La Tierra de los antiguos griegos también fue madre de soberbias criaturas, como dioses, Titanes o Cíclopes, pobladoras de los relatos helenos. Algunos de estos seres fueron engendrados por Tierra y Cielo:

> acostada con Urano, alumbró a Océano de profundas corrientes, a Ceo, a Crío, a Hiperión, a Jápeto, a Tea, a Rea, a Temis, a Mnemósine, a Febe de áurea corona y a la amable Tetis. Después de ellos nació el más joven, Cronos, de mente retorcida (Hesíodo, *Teogonía*, 127-138).

Gea engendra y alumbra una magnífica descendencia cuyo padre, Urano, impide ver la luz. Los dioses, hijos de la tierra, se enfurecen con el padre mientras que la madre nutricia «a punto de reventar, se quejaba en su interior y urdió una cruel artimaña» (*Teogonía*, 160-161). Su hijo Cronos fue artífice de la venganza y salvación de su madre:

Cronos foi o artífice da vinganza e a salvación de súa nai:

> Veu o poderoso Urano, conducindo a noite, deitouse na terra, ansioso de amor, e estendeuse por todas partes. O fillo, saíndo do seu agocho, conseguiu alcanzalo coa man esquerda, agarrou coa dereita a prodixiosa fouce, enorme e de dentes afiados, e cortou rapidamente os xenitais de seu pai (*Teogonía*, 177-183).

O corpo de Xea, a Nai Terra, é finalmente liberado.

> Vino el poderoso Urano conduciendo la noche, se echó sobre la tierra ansioso de amor y se extendió por todas partes. El hijo, saliendo de su escondite, logró alcanzarle con la mano izquierda, empuñó con la derecha la prodigiosa hoz, enorme y de afilados dientes, y apresuradamente segó los genitales de su padre (*Teogonía*, 177-183)

El cuerpo de Gea, la Madre Tierra, es por fin liberado.

Fig. 9. A imaxe incluída na *Atalanta fugiens* de Michael Maier evoca con acerto esta idea da terra nutricia de humanos e exemplo de figuras míticas como a cabra Amaltea alimentando a Zeus ou a loba aleitando a Rómulo e Remo.

Fig. 9. La imagen incluida en la *Atalanta fugiens* de Michael Maier evoca con acierto esta idea de la tierra nutricia de humanos y ejemplo de figuras míticas como la cabra Amaltea alimentando a Zeus o la loba amamantando a Rómulo y Remo.

Fig. 9. *Nutrix eius terra est*
Atalanta Fugiens
Michael Maier, 1617
Oppenheim
Fonte: Dominio público. Wikimedia commons

Fig. 9. *Nutrix eius terra est*
Atalanta Fugiens
Michael Maier, 1617
Oppenheim
Fuente: Dominio público. Wikimedia commons



A relación corpo-alma

La relación cuerpo-alma

Un famoso fragmento de Heráclito declara «non acharás os límites da alma andando, calquera sexa o camiño que percorras; tan profundo é o seu logos» (*Frag.* B 45). E é que o problema da natureza da alma (ou da mente, como dicimos hoxe) é un dos grandes problemas da tradición filosófica. A visión que atopamos en Homero, base da concepción grega tradicional, é de tipo dualista, pero non exenta de ambigüidades. A alma ou *psyche* —traducida como *anima* en latín— é un principio de vida que escapa e abandona o corpo coa morte, co seu último alento (o termo grego *pysche* remite precisamente a sopro, aire). Homero tamén se refire ao feito de que, tras a morte, a alma dos heroes se converte nunha sorte de imaxe etérea do morto, unha sorte de dobre fantasmagórico ou *eidolon*, mentres que os corpos —«eles mesmos»— se converten en presa dos cans e das aves, como reza a invocación inicial da *Ilíada*. Erwin Rohde fala desta ambigüidade cando no seu clásico libro sobre a inmortalidade entre os gregos nos di:

> Agora ben, se preguntamos [...] cal é, nesta conxunción misteriosa dun corpo vivo coa súa imaxe, ou sexa a psique, o «verdadeiro home», atopámonos con que Homero ofrece contestacións contraditorias a esta pregunta. Con algunha frecuencia [...] vemos como a corporeidade visible do home se contrapón coas palabras de «el mesmo» á psique (o cal quere dicir que esta non é, non pode ser considerada como un órgano, como unha parte desta corporeidade). Doutra parte, é innegable que tamén o que voa

Un famoso fragmento de Heráclito declara «no hallarás los límites del alma andando, cualquiera sea el camino que recorras; tan profundo es su logos» (*Frag.* B 45). Y es que el problema de la naturaleza del alma (o de la mente, como decimos hoy) es uno de los grandes problemas de la tradición filosófica. La visión que encontramos en Homero, base de la concepción griega tradicional, es de tipo dualista, pero no exenta de ambigüedades. El alma o *psyche* -traducida como *anima* en latín- es un principio de vida que escapa y abandona el cuerpo con la muerte, con su último aliento (el término griego *pysche* remite precisamente a soplo, aire). Homero también se refiere al hecho de que, tras la muerte, el alma de los héroes se convierte en una suerte de imagen etérea del muerto, una suerte de doble fantasmagórico o *eidolon*, mientras que los cuerpos –«ellos mismos»- se convierten en presa de los perros y de las aves, como reza la invocación inicial de la *Ilíada*. Erwin Rohde habla de esta ambigüedad cuando en su clásico libro sobre la inmortalidad entre los griegos nos dice:

> Si preguntamos […] cuál es, en esta conjunción misteriosa de un cuerpo vivo con su imagen, o sea la psique, el «verdadero hombre», nos encontramos con que Homero ofrece contestaciones contradictorias a esta pregunta. Con alguna frecuencia […] vemos cómo la corporeidad visible del hombre se contrapone con las palabras de «él mismo» a la psique (lo cual quiere decir que ésta no es, no puede ser considerada como un órgano, como una parte de esta corporeidad). De otra parte, es innegable que también el que vuela con

> coa morte ao reino do Hades aparece designado como «el mesmo» co nome propio do que fose home vivo, o que indica que á imaxe ou sombra que é a psique —pois só ela entra no Hades— se lle confiren o nome e o valor da personalidade enteira, do «eu» do home. Para quen as escoite ou contemple imparcialmente, estas dúas respostas [...] aparentemente contraditorias entre si, indican que tanto o home visible (é dicir, o corpo do home e as forzas vitais que nel se manifestan) como a psique que nel mora, un e outra, poden perfectamente designarse como o «eu» propio do home (Rohde, *Psyche*, trad. W. Roces, México: F.C.E., páxs. 35-36).

Na *Odisea*, Homero conta como Odiseo viaxa ao Hades para consultar a Tiresias, o que lle permite atoparse coas sombras dos seus colegas mortos na guerra de Troia. Na ilustración seguinte (Fig. 10), proveniente da Biblioteca Nacional de Francia, vemos o fragmento do debuxo dunha crátera grega, datada entre os anos 380-360 a.C., que representa o momento en que Odiseo se atopa con Tiresias no Hades para consultarlle sobre a súa viaxe de volta a Ítaca. Trátase do que os gregos chamaban un *nekromanteion* ou adiviñación a través dos mortos.

Platón, principalmente nos seus diálogos *Fedón*, *Fedro*, *República*, *Timeo* e *Leis*, desenvolveu un dualismo corpo-alma que despois ía influír decisivamente no cristianismo, nunha articulación complexa que une mitos e argumentacións a través do mito do cabalo alado, a teoría tripartita da alma, a teoría da transmigración das almas, a teoría das ideas e a teoría epistemolóxica da reminiscencia. Segundo Platón, a alma, que dá vida ao corpo, consta de tres partes, a racional, a irascible e a concupiscible, as cales se aloxan respectivamente na cabeza, o tórax e o ventre. A parte concupiscible é mortal e é a responsable de arrastrar a alma humana cara ao corpóreo. Simboliza o predominio dos

> la muerte al reino del Hades aparece designado como «él mismo» con el nombre propio del que fuera hombre vivo, lo que indica que a la imagen o sombra que es la psique -pues sólo ella entra en el Hades- se le confieren el nombre y el valor de la personalidad entera, del «yo» del hombre. Para quien las escuche o contemple imparcialmente, estas dos respuestas […] aparentemente contradictorias entre sí, indican que tanto el hombre visible (es decir, el cuerpo del hombre y las fueras vitales que en él se manifiestas) como la psique que en él mora, uno y otra, pueden perfectamente designarse como el «yo» propio del hombre (Rohde, *Psyche*, págs. 35-36).

En la *Odisea*, Homero cuenta cómo Odiseo viaja al Hades para consultar a Tiresias, lo que le permite encontrarse con las sombras de sus colegas muertos en la guerra de Troya. En la ilustración siguiente (Fig. 10), proveniente de la Biblioteca Nacional de Francia, vemos el fragmento del dibujo de una crátera griega, fechada entre los años 380-360 a.C., que representa el momento en que Odiseo se encuentra con Tiresias en el Hades para consultarle sobre su viaje de vuelta a Ítaca. Se trata de lo que los griegos llamaban un *nekromanteion* o adivinación a través de los muertos.

Platón, principalmente en sus diálogos *Fedón*, *Fedro*, *República*, *Timeo* y *Leyes*, desarrolló un dualismo cuerpo-alma que después iba a influir decisivamente en el cristianismo, en una articulación compleja que une mitos y argumentaciones a través del mito del caballo alado, la teoría tripartita del alma, la teoría de la transmigración de las almas, la teoría de las ideas y la teoría epistemológica de la reminiscencia. Según Platón, el alma, que da vida al cuerpo, consta de tres partes, la racional, la irascible y la concupiscibles, las cuales se alojan respectivamente en la cabeza, el tórax y el vientre. La parte concupiscible es mortal y es la responsable de arrastrar al alma humana hacia lo corpóreo. Simboliza el predominio de nuestros deseos más básicos e instinti-

Fig. 10. *Achegóuseme a alma por fin de Tiresias tebano cun cetro de ouro. Ao notar a miña presenza díxome: «Oh Laertíada, fillo de Zeus, Ulises mañero! Como foi, infeliz, que, á luz renunciando do día, viñeches os mortos a ver e o lugar sen contento? Mais afasta do foxo, retira o agudo coitelo, que eu poida o sangue beber e dicir as miñas verdades»* (Homero, *Odisea*, 90-96; trad. propia según la edición de Pabón , 1993)

Fig. 10. *Acercóseme el alma por fin de Tiresias tebano con un cetro de oro. Al notar mi presencia me dijo: «¡Oh Laertíada, retoño de Zeus, Ulises mañero! ¿Cómo ha sido, infeliz, que, a la luz renunciando del día, has venido los muertos a ver y el lugar sin contento? Mas aparta del hoyo, retira el agudo cuchillo, que yo pueda la sangre beber y decir mis verdades»* (Homero, *Odisea*, 90-96; trad. de Pabón, 1993)

Fig. 10. *Odiseo e Tiresias no Hades*
Autor anónimo, 380-360 a.C.
Cratera de figuras vermellas, Lucania
Biblioteca Nacional de Francia
París
Fonte: Dominio público. Wikipedia

Fig. 10. *Odiseo y Tiresias en el Hades*
Autor anónimo, 380-360 a.C.
Cratera de figuras rojas, Lucania
Biblioteca Nacional de Francia
París
Fuente: Dominio público. Wikipedia



nosos desexos máis básicos e instintivos. No *Fedro*, compara a alma cun auriga conducindo un carro tirado por dous cabalos alados, un dos cales é bo e virtuoso, mentres que o outro representa todo o contrario. A analoxía establece que o auriga representa a parte racional da alma, o cabalo bo representa a coraxe, *thymós*, ou alma irascible, e o malo, a parte máis concupiscible, que suxeita o carro á terra cando se mostra predominante. Na seguinte figura, vemos unha famosa escultura en bronce dun auriga (Fig. 11).

Esta concepción dualista, que Occidente, a través da tradición platónica, comparte con Oriente, pervive ata na época da revolución científica co intento de compatibilizar o materialismo científico e a concepción relixiosa do ser humano. Un exemplo claro disto é a visión dualista de Descartes. O tipo de dualismo cartesiano, chamado de interacción causal, presupón dous tipos de substancias distintas, a corporal e a pensante (*res extensa* vs. *res cogitans*), as cales, supostamente, interaccionarían nun pequeno punto do cerebro, a chamada glándula pineal. Na seguinte imaxe (Fig. 12), vemos unha ilustración do *Tratado do Home* de Descartes. Representa o acto de percepción como proceso psicofísico desde a afección dos órganos sensibles e a percepción como fenómeno mental ata a acción como evento físico na forma de movemento muscular. Este proceso implica unha dobre interacción causal mente-corpo, segundo explica o filósofo.

Os defectos e problemas do modelo cartesiano levaron a Spinoza e Leibniz a propoñer sistemas non dualistas que evitasen as múltiples obxeccións suscitadas polas explicacións de Descartes. Aínda que os gregos xa expuxeran unha correlación entre as funcións psicolóxicas e as cerebrais (a chamada teoría encefalocéntrica sostida por Alcmeón, Anaxágoras, Platón, Hipócrates e Galeno tívose que opoñer a unha cardiocéntrica, defendida por Aristóteles, Praxágoras e os estoicos), foi o médico e anatovos. En el *Fedro*, compara al alma con un auriga conduciendo un carro tirado por dos caballos alados, uno de los cuales es bueno y virtuoso, mientras que el otro representa todo lo contrario. La analogía establece que el auriga representa la parte racional del alma, el caballo bueno representa el coraje, *thymós*, o alma irascible, y el malo, la parte más concupiscible, que sujeta el carro a la tierra cuando se muestra predominante. En la siguiente figura, vemos una famosa escultura en bronce de un auriga (Fig.11).

Esta concepción dualista, que Occidente, a través de la tradición platónica, comparte con Oriente, pervive hasta en la época de la revolución científica con el intento de compatibilizar el materialismo científico y la concepción religiosa del ser humano. Un ejemplo claro de esto es la visión dualista de Descartes. El tipo de dualismo cartesiano, llamado de interacción causal, presupone dos tipos de sustancias distintas, la corporal y la pensante (*res extensa* vs. *res cogitans*), las cuales, supuestamente, interaccionarían en un pequeño punto del cerebro, la llamada glándula pineal. En la siguiente imagen (Fig. 12), vemos una ilustración del *Tratado del Hombre* de Descartes. Representa el acto de percepción como proceso psicofísico desde la afección de los órganos sensibles y la percepción como fenómeno mental hasta la acción como evento físico en la forma de movimiento muscular. Este proceso implica una doble interacción causal mente-cuerpo, según explica el filósofo.

Los defectos y problemas del modelo cartesiano llevaron a Spinoza y Leibniz a proponer sistemas no dualistas que evitaran las múltiples objeciones suscitadas por las explicaciones de Descartes. Aunque los griegos ya habían planteado una correlación entre las funciones psicológicas y las cerebrales (la llamada teoría encefalocéntrica sostenida por Alcmeón, Anaxágoras, Platón, Hipócrates y Galeno se tuvo que oponer a una cardiocéntrica, defendida por Aristóteles, Praxágoras y los estoicos), fue el médico y anatomista inglés Thomas Willis quien planteó

mista inglés Thomas Willis quen expuxo modernamente a idea de que as funcións psicolóxicas están encarnadas no cerebro. Na imaxe seguinte (Fig. 13), unha ilustración do seu libro sobre anatomía cerebral que foi canónico durante máis dun século. Hoxe en día fálase do círculo arterial ou «polígono de Willis» na súa honra.

modernamente la idea de que las funciones psicológicas están encarnadas en el cerebro. En la imagen siguiente (Fig. 13), una ilustración de su libro sobre anatomía cerebral que fue canónico durante más de un siglo. Hoy en día se habla del círculo arterial o «polígono de Willis» en su honor.

Fig. 11. *O cabalo adoecido de maldade gravita e tira cara á terra, forzando o auriga que non o domesticara con esmero. Alí atópase a alma coa súa dura e fatigosa proba. Pois as que se chaman inmortais, cando alcanzaron a cima, saíndose fóra, érguense sobre as costas do ceo, e ao erguérense lévallas o movemento circular na súa órbita, e contemplan o que está alén do ceo* (Platón, *Fedro*, 247b-c; trad. propia de García Gual *et al.*)

Fig. 11. *El caballo entreverado de maldad gravita y tira hacia la tierra, forzando al auriga que no lo haya domesticado con esmero. Allí se encuentra el alma con su dura y fatigosa prueba. Pues las que se llaman inmortales, cuando han alcanzado la cima, saliéndose fuera, se alzan sobre la espalda del cielo, y al alzarse se las lleva el movimiento circular en su órbita, y contemplan lo que está al otro lado del cielo* (Platón, *Fedro*, 247b-c; trad. de García Gual *et al.*).

Fig. 11. *O auriga de Delfos*
Autor anónimo, 474 a. C.
Escultura de bronce
Delfos (Grecia)
Museo Arqueolóxico de Delfos
Fonte: Dominio público. Wikimedia Commons

Fig. 11. *El auriga de Delfos*
Autor anónimo, 474 a. C.
Escultura de bronce
Delfos (Grecia)
Museo Arqueológico de Delfos
Fuente: Dominio público. Wikimedia Commons

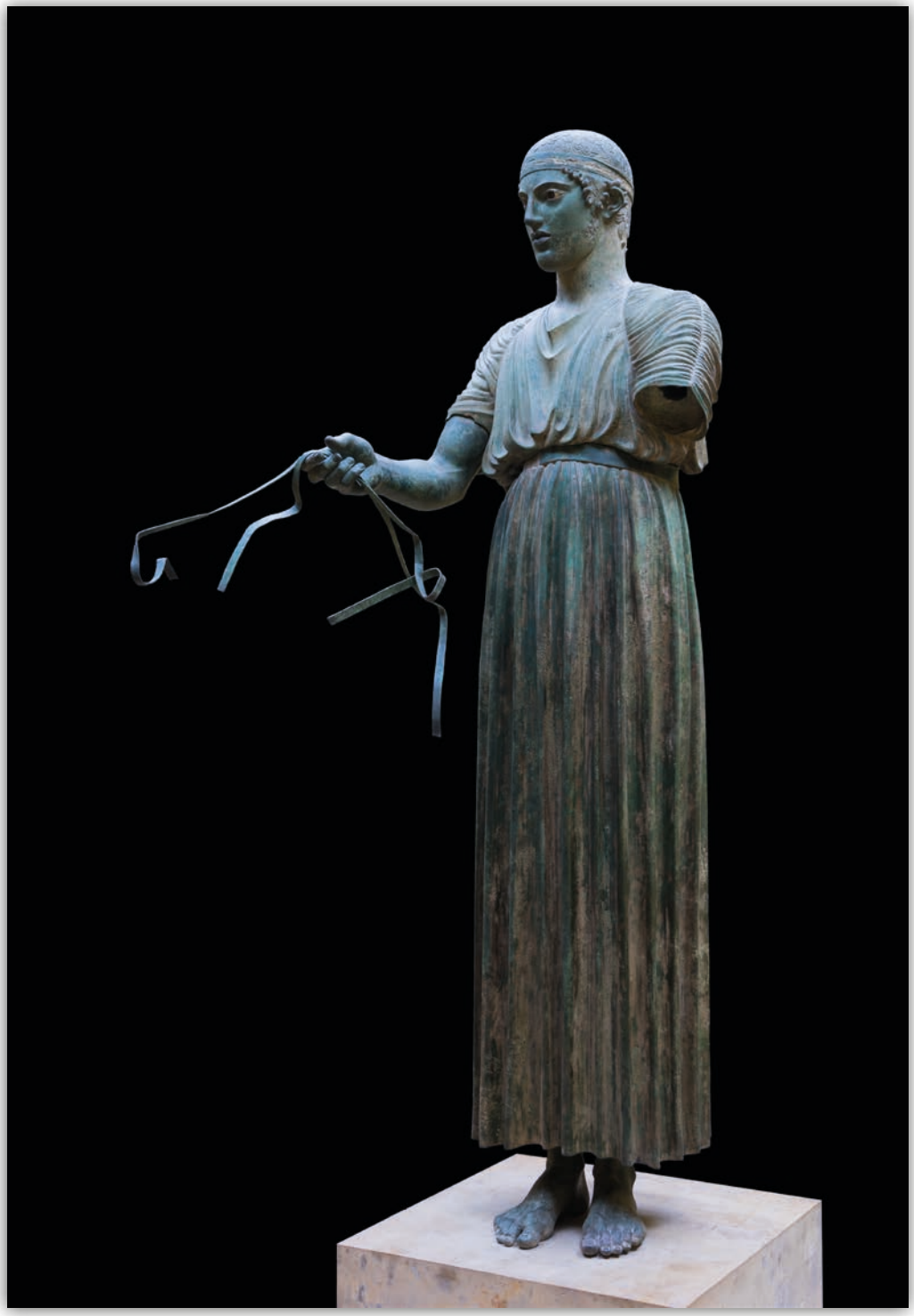


Fig. 12. *Como aquí, por exemplo, pode supoñerse que o que fai que o tubo 8 se vire máis cara ao punto b que cara a outros, é simplemente que os espíritos que saen dese punto tenden con máis forza cara a el que cara a outros; e isto daría ocasión á alma para sentir que o brazo se vira cara ao obxecto B* (*Tratado do Home*, 5.ª parte, XI, 183; trad. de Valderrábano da edición de Beyssade).

Fig. 12. *Como aquí, por ejemplo, puede suponerse que lo que hace que el tubo 8 se gire más hacia el punto b que hacia otros, es simplemente que los espíritus que salen de ese punto tienden con más fuerza hacia él que hacia otros; y esto daría ocasión al alma para sentir que el brazo se gira hacia el objeto B* (*Tratado del Hombre,* 5.ª parte, XI, 183; trad. de Valderrábano de la edición de Beyssade).

Fig. 12. *Diagrama do funcionamento da visión binocular e a glándula pineal*
Tratado do Home
René Descartes, 1664
Fonte: Dominio público. Wikipedia

Fig. 12. *Diagrama del funcionamiento de la visión binocular y la glándula pineal*
Tratado del Hombre
René Descartes, 1664
Fuente: Dominio público. Wikipedia

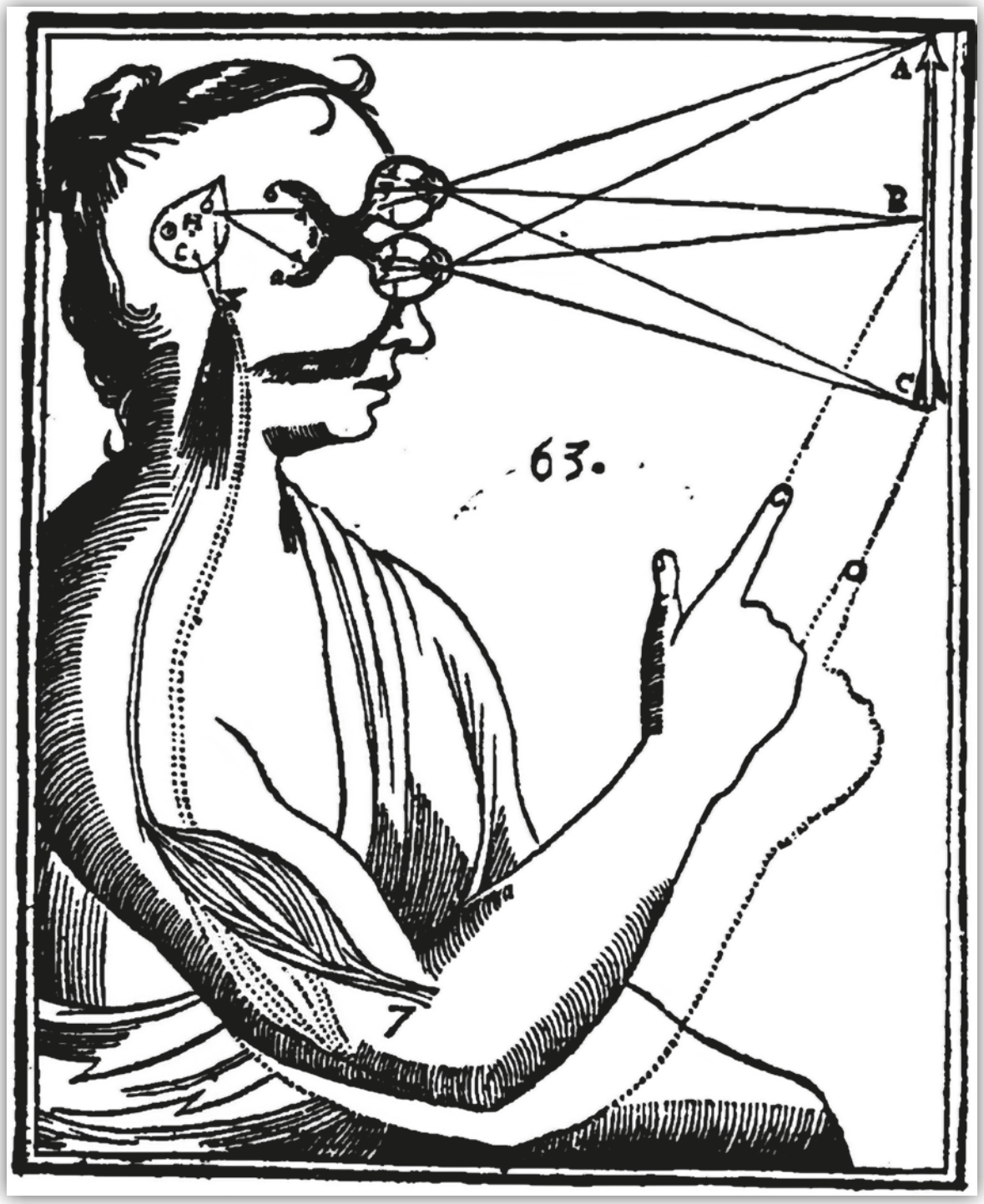

A
B
C
63.
7

Fig. 13. *De entre as múltiples partes que compoñen o corpo animado sometidas a investigación anatómica, ningunha presúmese tan doada de coñecer como o cerebro; e aínda así, de feito, ningunha é máis descoñecida ou está máis imperfectamente estudada* (Thomas Willis, *Cerebri anatome*, pág. 18; trad. de Rodríguez Garrido)

Fig. 13. *De entre las múltiples partes que componen el cuerpo animado sometidas a investigación anatómica, ninguna se presume tan fácil de conocer como el cerebro; y aun así, de hecho, ninguna es más desconocida o está más imperfectamente estudiada* (Inter varias corporisanimati partesquae disquisitioni Anatomicae subjuciuntur, nulla facilius aut melius cognosci posse praesumitur quam Cerebrum interea tamen ut nulla minus ac imperfectius sciatur) (Thomas Willis, *Cerebri anatome*, pág. 18; trad. de Rodríguez Garrido)

Fig. 13. *Anatomía do cerebro*
Cerebri Anatome: Cui Accessit Nervorum Descriptio & Usus
(dibujos de Ch. Wren)
(ed. Ja. Flesher, imp. Jo. Martyn & Ja. Allestry apud insigne Campanae in Coemeterio, D. Pauli)
Thomas Willis, 1664
Londres
Fonte: Imaxe dixitalizada procedente da Welcome Collection de Londres

Fig. 13. *Anatomía del cerebro*
Cerebri Anatome: Cui Accessit Nervorum Descriptio & Usus
(dibujos de Ch. Wren)
(ed. Ja. Flesher, imp. Jo. Martyn & Ja. Allestry apud insigne Campanae in Coemeterio, D. Pauli)
Thomas Willis, 1664
Londres
Fuente: Imagen digitalizada procedente de la Welcome Collection de Londres

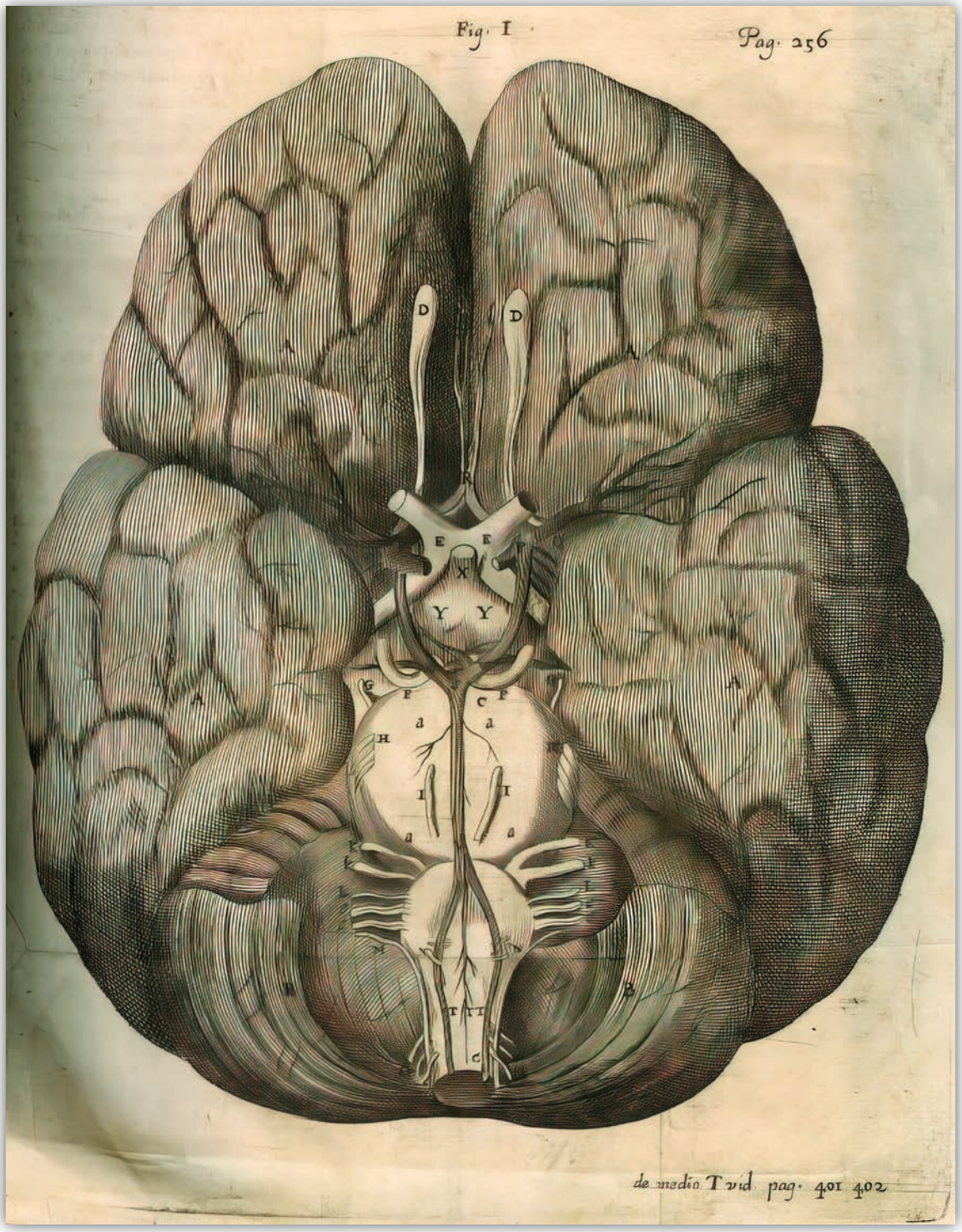


Fig. I
Pag. 256
D
D
R
E
E
X
Y
Y
A
A
C
a
a
H
I
I
a
a
T
T
I
C
B
de medio T vid pag. 401 402

O corpo torturado e doente
El cuerpo torturado y doliente

Na Idade Media era común que o sistema penal contemplase distintos tipos de penas corporais en correspondencia cos tipos de delitos. Tamén Dante imaxinou na *Divina Comedia* unha serie de castigos en correspondencia cos tipos de delito e dos círculos do Inferno a onde foran parar os seus perpetradores. Así, no terceiro, Dante e Virxilio atopan a Ciacco, entre os condenados por gula, condenados a moverse perpetuamente entre o lodo, baixo unha chuvia de neve e saraiba, como mostra este gravado de Doré (Fig. 14).

Por moi terribles que sexan os castigos imaxinados por Dante para os réprobos do inferno, temos constancia do horribles que eran os castigos reais durante a Idade Media. Así, por exemplo, sabemos da triste fortuna do nobre inglés Hugo Despenser o Mozo, fillo do conde de Winchester, quen foi acusado de roubo e alta traizón. Na seguinte figura (Fig. 15), proveniente da crónica de Jean Froissart, represéntase parte do ritual da súa execución: conducíuselle ao cadafalso nun carromato tirado por cabalos, colgóuselle logo dunha hora, retirábaselle antes de que se asfixiase e atóuselle a unha escaleira aos pés da cal ardía unha pira. Inscribíronse na pel do seu corpo versículos bíblicos que falaban dos seus delitos. O verdugo cortoulle o pene e os testículos, que foron queimados fronte a el mentres aínda estaba vivo e consciente. Logo da emasculación, probable alusión á súa sodomía, o verdugo pasou á evisceración, sendo todas as súas entrañas, incluído o corazón, arroxadas ao lume. Se o condenado aínda vivía neste momento, desde o

En la Edad Media era común que el sistema penal contemplara distintos tipos de penas corporales en correspondencia con los tipos de delitos. También Dante imaginó en la *Divina Comedia* una serie de castigos en correspondencia con los tipos de delito y de los círculos del Infierno a donde habían ido a parar sus perpetradores. Así, en el tercero, Dante y Virgilio encuentran a Ciaco, entre los condenados por gula, condenados a moverse perpetuamente entre el fango, bajo una lluvia de nieve y granizo, como muestra este grabado de Doré (Fig. 14).

Por muy terribles que sean los castigos imaginados por Dante para los réprobos del infierno, tenemos constancia de lo horribles que eran los castigos reales durante la Edad Media. Así, por ejemplo, sabemos de la triste fortuna del noble inglés Hugo Despenser el Joven, hijo del conde de Winchester, quien fue acusado de robo y alta traición. En la siguiente figura (Fig. 15), proveniente de la crónica de Jean Froissart, se representa parte del ritual de su ejecución: se le condujo al cadalso en un carromato tirado por caballos, se le colgó luego de una hora, retirándosele antes de que se asfixiara y se le ató a una escalera a los pies de la cual ardía una pira. Se inscribieron en la piel de su cuerpo versículos bíblicos que hablaban de sus delitos. El verdugo le cortó el pene y los testículos, que fueron quemados frente a él mientras todavía estaba vivo y consciente. Luego de la emasculación, probable alusión a su sodomía, el verdugo pasó a la evisceración, siendo todas sus entrañas, incluido el corazón, arrojadas al fuego. Si el condenado aún vivía en este momento, desde el punto de vista

punto de vista da pena era aínda mellor, pois a humillación de ver as súas entrañas queimadas era parte do seu castigo.

Os castigos corporais como parte do sistema penal continuaron ata ben entrado o século xix e, en moitos países, ata a actualidade. Michel Foucault comenta en *Vixiar e Castigar* o sistema penal baseado no castigo corporal como reafirmación simbólica de poder a través da figura do rei, que presidía todos os axustizamentos. No seguinte gravado alemán (Fig. 16) represéntase a morte a través dunha tortura espantosa que durou 20 días inflixindo ao corpo do asasino do rei Henrique iv, Ravaillac, unha longa lista de tormentos, en correspondencia co peor dos delitos imaxinables, o rexicidio. O texto do seu arresto adianta as torturas do rexicida:

> Conducido á Praza de Grève, e sobre un cadafalso que alí se erixirá, torturado nas mamas, os brazos, as coxas e a graxa das pernas, tendo na súa man dereita o coitelo co que cometeu o devandito parricidio, queimado con lume de xofre e nos lugares onde será torturado, botado chumbo fundido, aceite a ferver, resina de brea ardente, cera e xofre fundidos. Feito isto, o seu corpo arrastrado e desmembrado por catro cabalos, os seus membros e o seu corpo consumidos polo lume, reducidos a cinzas, arroxados ao vento [...] prohíbese aos seus irmáns, irmás, tíos e outros levaren en diante o nome de Ravaillac (Trad. de Valderrábano segundo a edición de Chevalier).

A pasaxe non só tortura o corpo do asasino, senón que estende o castigo ao seu nome e ao da súa familia.

O corpo torturado e o corpo sufrinte é tamén un motivo na imaxinería relixiosa. Así, por exemplo, no Barroco da Contrarreforma foi habitual atopar imaxes sobrecolledoras de santos retorcéndose no martirio, soportando estoicamente o suplicio que se lles inflixise. Os cadros dramáticos e violentos de José de Ribera,

de la pena era aún mejor, pues la humillación de ver sus entrañas quemadas era parte de su castigo.

Los castigos corporales como parte del sistema penal continuaron hasta bien entrado el siglo xix y, en muchos países, hasta la actualidad. Michel Foucault comenta en *Vigilar y Castigar* el sistema penal basado en el castigo corporal como reafirmación simbólica de poder a través de la figura del rey, que presidía todos los ajusticiamientos. En el siguiente grabado alemán (Fig. 16) se representa la muerte a través de una tortura espantosa que duró 20 días infligiendo al cuerpo del asesino del rey Enrique iv, Ravaillac, una larga lista de tormentos, en correspondencia con el peor de los delitos imaginables, el regicidio. El texto de su arresto adelanta las torturas del regicida:

> Conducido a la Plaza de Grève, y sobre un cadalso que allí se erigirá, torturado en las mamas, los brazos, los muslos y la grasa de las piernas, teniendo en su mano derecha el cuchillo con el que cometió el dicho parricidio, quemado con fuego de azufre y en los lugares donde será torturado, echado plomo fundido, aceite hirviendo, resina de brea ardiente, cera y azufre fundidos. Hecho esto, su cuerpo arrastrado y descuartizado por cuatro caballos, sus miembros y su cuerpo consumidos por el fuego, reducidos a cenizas, arrojados al viento [...] se prohíbe a sus hermanos, hermanas, tíos y otros llevar en lo sucesivo el nombre de Ravaillac (Trad. de Valderrábano según la edición de Chevalier).

El pasaje no solo tortura el cuerpo del asesino, sino que extiende el castigo a su nombre y al de su familia.

El cuerpo torturado y el cuerpo sufriente es también un motivo en la imaginería religiosa. Así, por ejemplo, en el barroco de la Contrarreforma fue habitual encontrar imágenes sobrecogedoras de santos retorciéndose en el martirio, soportando estoicamente el suplicio que se les

Fig. 14. *Os cidadáns chamábanme Ciacco: pola danosa culpa da gula, vesme aquí, baixo a choiva, fraco; mais non aquí soa a miña alma se atribula, que todos estes igual esta pena choran, por culpa igual que a pena se acumula* (*Inferno*, VI, 52-56, trad. propia según edición de Mitré)

Fig. 14. *Los ciudadanos me llamaban Ciacco: por la dañosa culpa de la gula, aquí ve mes, bajo la lluvia, flaco; más no aquí sola mi alma se atribula, que todos estos igual pena lloran, por culpa igual que a pena se acumula* (*Infierno*, VI, 52-56, trad. de Mitré)

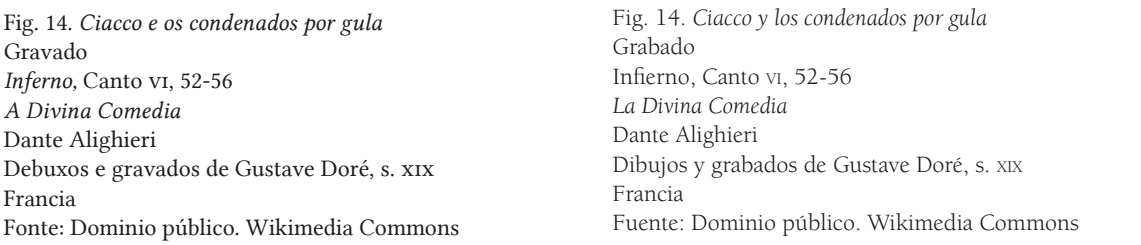


Fig. 14. *Ciacco e os condenados por gula*
Gravado
Inferno, Canto VI, 52-56
A Divina Comedia
Dante Alighieri
Debuxos e gravados de Gustave Doré, s. XIX
Francia
Fonte: Dominio público. Wikimedia Commons

Fig. 14. *Ciacco y los condenados por gula*
Grabado
Infierno, Canto VI, 52-56
La Divina Comedia
Dante Alighieri
Dibujos y grabados de Gustave Doré, s. XIX
Francia
Fuente: Dominio público. Wikimedia Commons



Thy city, heap'd with envy to the brim,
Aye, that the measure overflows its bounds,
Held me in brighter days. Ye citizens
Were wont to name me Ciacco.

Canto VI., lines 49—52.

Fig. 15. O seu corpo, habemos de supoñer xa falecido, aínda foi desmembrado e decapitado. Como era costume cos traidores, a súa cabeza exhibiuse empalada nunha pica colocada na ponte de Londres, para xúbilo de todo o populacho e dos propios reis, quen seguiron satisfeitos todo o ritual.

Fig. 15. Su cuerpo, hemos de suponer ya fallecido, aún fue desmembrado y decapitado. Como era costumbre con los traidores, su cabeza se exhibió empalada en una pica colocada en el puente de Londres, para regocijo de todo el populacho y de los propios reyes, quienes siguieron satisfechos todo el ritual

Fig. 15. *Exeecución de Hugo Despenser o Novo*
Manuscrito das *Crónicas* de Jean Froissart
MS Fr. 2643, folio 11r
Biblioteca Nacional de Francia
París
Fonte: Domino público. Wikimedia Commons

Fig. 15. *Ejecución de Hugo Despenser el Joven*
Manuscrito de las *Crónicas* de Jean Froissart
MS Fr. 2643, folio 11r
Biblioteca Nacional de Francia
París
Fuente: Domino público. Wikimedia Commons



Fig. 16. «Algúns aldeáns mesmo dos arredores de París, atopando o modo de obter algúns pedazos e entrañas, leváronos a queimar aos seus pobos». En opinión de Pierre Chevalier (1989: 238), este furor popular esconde outro sentimento, o dunha catarse, unha purificación colectiva, así como a realidade dunha comuñón entre o rei e os seus súbditos

Fig. 16. «Algunos aldeanos incluso de los alrededores de París, habiendo encontrado el modo de obtener algunos pedazos y entrañas, los llevaron a quemar a sus pueblos». En opinión de Pierre Chevalier (1989: 238), este furor popular esconde otro sentimiento, el de una catarsis, una purificación colectiva, así como la realidad de una comunión entre el rey y sus súbditos

Fig. 16. *Execución do rexicida Ravaillac,* 1610.
Autor anónimo, 1610
Gravado
Museo Carnavalet de París
Fonte: Dominio público. Wikimedia Commons

Fig. 16. *Ejecución del regicida Ravaillac*, 1610.
Autor anónimo
Grabado
Museo Carnavalet de París
Fuente: Dominio público. Wikimedia Commons


Exécution de Ravaillac
dessin de l'époque
VILLE DE PARIS
G-41189

influídos polo tenebrismo de Caravaggio, son un exemplo perfecto disto. En particular, nesta coñecidísima pintura de 1639 sobre o martirio de San Filipe (Fig. 17), custodiada hoxe no Prado e realizada probablemente para o rei Filipe IV.

Tamén o *Trattato de gli instrumenti di martirio*, obra do sacerdote romano da Congregación do Oratorio, Antonio Gallonio, mostra unha ampla variedade de martirios e torturas masculinas e femininas (Fig. 18), incluído o *poena cullei*, castigo aplicado aos parricidas da Antiga Roma.

O condenado metíase nunha bolsa posteriormente cosida, xunto cun galo, un mono e unha víbora, e arroxábase á auga (Fig. 19). Gallonio, p. 252-254, infórmanos da antigüidade da práctica facendo referencia, entre outros, a Plauto (*Vidularia*, Fr. XII): «Fai meter a este nun saco de coiro e tírao en alta mar». O texto xurídico *Dixesto* (XLVIII, 9, 9) refírese ao cruel castigo: «Segundo costume dos antepasados estableceuse esta pena para o parricidio, que azoutado o parricida con baquetas de sangue fose despois cosido nun saco de coiro cun can, un galo de galiña, unha víbora e unha mona; e que despois fose botado o saco de coiro ao profundo do mar; e isto así, se o mar estivese preto, pois doutro xeito, é botado ás feras, segundo unha Constitución do Divino Hadriano».

De modo diferente represéntanse os corpos das célebres santas Perpetua e Felicidade. As mártires cartaxinesas foron vítimas da persecución do ano 203 por parte do emperador Septimio Severo. O seu martirio é descrito na *Passio sanctarum Perpetuae et Felicitatis*, relato escrito por Perpetua durante o seu encarceramento e rematado tras a súa morte por un redactor. Unha das súas pasaxes afirma que «a primeira en ser lanzada ao alto foi Perpetua e caeu de costas; máis apenas se incorporou sentada, recollendo a túnica desgarrada, cubriuse a coxa, acordándose antes do pudor

infringiera. Los cuadros dramáticos y violentos de José de Ribera, influidos por el tenebrismo de Caravaggio, son un ejemplo perfecto de esto. En particular, en esta conocidísima pintura de 1639 sobre el martirio de San Felipe (Fig. 17), custodiada hoy en el Prado y realizada probablemente para el rey Felipe IV.

También el *Trattato de gli instrumenti di martirio*, obra del sacerdote romano de la Congregación del Oratorio, Antonio Gallonio, muestra una amplia variedad de martirios y torturas masculinas y femeninas (Fig. 18), incluido el *poena cullei*, castigo aplicado a los parricidas de la Antigua Roma.

El condenado se metía en una bolsa posteriormente cosida, junto con un gallo, un mono y una víbora, y se arrojaba al agua (Fig. 19). Gallonio, p. 252-254, nos informa de la antigüedad de la práctica haciendo referencia, entre otros, a Plauto (*Vidularia*, Fr. XII): «Hazlo meter a éste en un saco de cuero y tíralo en alta mar». El texto jurídico *Digesto* (XLVIII, 9, 9) se refiere al cruel castigo: «Según costumbre de los antepasados se estableció esta pena para el parricidio, que azotado el parricida con vaquetas de sangre fuese después cosido en un saco de cuero con un perro, un gallo de gallina, una víbora y una mona; y que después fuese echado el saco de cuero a lo profundo del mar; y esto así, si el mar estuviera cerca, pues de otra suerte, es echado a las fieras, según una Constitución del Divino Adriano».

De modo diferente se representan los cuerpos de las célebres santas Perpetua y Felicidad. Las mártires cartaginesas fueron víctimas de la persecución del año 203 por parte del emperador Septimio Severo. Su martirio es descrito en la *Passio sanctarum Perpetuae et Felicitatis*, relato escrito por Perpetua durante su encarcelamiento y rematado tras su muerte por un redactor. Uno de sus pasajes afirma que «la primera en ser lanzada al alto fue Perpetua y cayó de espaldas; más apenas se incorporó sentada, recogiendo la túnica desgarrada, se cubrió el muslo, acordán-

que da dor», e sinala, así, a dignidade e recato da santa.

Este xesto de pudor no martirio lembra ao evocado por Eurípides na súa *Hécuba* (v. 566) sobre o sacrificio da virxe Políxena: «E ela, aínda morrendo tiña moito coidado para caer de boa postura, ocultando o que hai que ocultar á mirada dos homes» (Trad. propia de la edición de A. Medina e J. A. López Férez). A filla de Príamo e Hécuba é sacrificada por Neoptólemo, fillo de Aquiles, nun altar, e configura un bo exemplo da figura da *parthenos*, a virxe grega, como vítima sacrificial.

Non só a imaxe dos santos se converteu nun motivo principal nas artes plásticas da Idade Media, o Renacemento e o Barroco, tamén a figura de Cristo, representada frecuentemente agonizante na cruz. Noutras imaxes, como a debida a Hans Holbein o Novo (Fig. 22) represéntase o corpo xacente de Xesús visto de lado, coa carne esaxeradamente demacrada, cos primeiros vestixios de putrefacción en mans e pés, o que suxire que estamos a ver o cadáver despois de tres días. Holbein parece inspirarse nun cadáver real, o dun afogado no río, para pintar este Cristo, de tamaño superior ao natural. Sen dúbida, pretendíase que a imaxe actuase no espectador como unha sorte de *memento mori* e, ao mesmo tempo, como un retrato da realidade da morte do Cristo que non obstante resucitou ao terceiro día. Nunha célebre pasaxe de *O idiota*, de Dostoievski, o personaxe do descreído Rogochin dille ao príncipe Michkin o difícil que é conservar a fe ante unha imaxe coma esta, xa que a imaxe subliña o aspecto máis terreal e material de Xesús. É unha interpretación totalmente contraria á que, no seu día, dentro do espírito dos anos previos á Contrarreforma, deberon facer os contemporáneos do pintor alemán.

dose antes del pudor que del dolor», y señala, así, la dignidad y recato de la santa.

Este gesto de pudor en el martirio recuerda al evocado por Eurípides en su *Hécuba* (v. 566) sobre el sacrificio de la virgen Políxena: «Y ella, aún muriéndose tenía mucho cuidado para caer de buena postura, ocultando lo que hay que ocultar a la mirada de los varones» (Trad. de A. Medina y J. A. López Férez). La hija de Príamo y Hécuba es sacrificada por Neoptólemo, hijo de Aquiles, en un altar, y configura un buen ejemplo de la figura de la *parthenos*, la virgen griega, como víctima sacrificial.

No solo la imagen de los santos se convirtió en un motivo principal en las artes plásticas de la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco, también la figura de Cristo, representada frecuentemente agonizante en la cruz. En otras imágenes, como la debida a Hans Holbein el Joven (Fig. 22) se representa el cuerpo yaciente de Jesús visto de lado, con la carne exageradamente demacrada, con los primeros vestigios de putrefacción en manos y pies, lo que sugiere que estamos viendo el cadáver después de tres días. Holbein parece haberse inspirado en un cadáver real, el de un ahogado en el río, para pintar este Cristo, de tamaño superior al natural. Sin duda, se pretendía que la imagen actuase en el espectador como una suerte de *memento mori* y, al mismo tiempo, como un retrato de la realidad de la muerte del Cristo que no obstante resucitó al tercer día. En un célebre pasaje de *El idiota*, de Dostoyevsky, el personaje del descreído Rogochin le dice al príncipe Michkin lo difícil que es conservar la fe ante una imagen como esta, ya que la imagen subraya el aspecto más terrenal y material de Jesús. Es una interpretación totalmente contraria a la que, en su día, dentro del espíritu de los años previos a la Contrarreforma, debieron hacer los contemporáneos del pintor alemán.

Fig. 17. A pintura, de gran tamaño, presenta figuras maiores que as de tamaño natural e, lonxe de incluír ningunha presenza sobrenatural, debuxa unha escena terreal, onde a realidade da dor e da carne son presentadas sen ambaxes nin sutilezas.

Fig. 17. La pintura, de gran tamaño, presenta figuras mayores que las de tamaño natural y, lejos de incluir ninguna presencia sobrenatural, dibuja una escena terrenal, donde la realidad del dolor y de la carne son presentadas sin ambages ni cortapisas

José de Ribera, *O martirio de San Felipe*, 1639
Óleo sobre lenzo, 234 x 234 cm, (P001101)
Madrid, Museo Nacional del Prado
Fonte: ©Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado

José de Ribera, *El martirio de San Felipe*, 1639
Óleo sobre lienzo, 234 x 234 cm, (P001101)
Madrid, Museo Nacional del Prado
Fuente: ©Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado



Fig. 18. Gallonio menciona a tortura dos seos para as santas e describe o martirio de santa Helicónides, quen baixo o imperio de Gordiano se negaba a sacrificar ídolos. Diversos tormentos fóronlle inflixidos como cortarlle os peitos, queimala ou expoñela ás bestas salvaxes. Con todo, nin as chamas a tocaron nin as feras a feriron. Finalmente, tivo que ser decapitada

Fig. 18. Gallonio menciona la tortura de los senos para las santas y describe el martirio de santa Helicónides, quien bajo el imperio de Gordiano se negaba a sacrificar ídolos. Diversos tormentos le fueron infligidos como cortarle los pechos, quemarla o exponerla a las bestias salvajes. Sin embargo, ni las llamas la tocaron ni las fieras la hirieron. Finalmente, tuvo que ser decapitada

Fig. 18. *Martirio de mulleres*
Trattato de gli instrumenti di martirio, e delle varie maniere di martoriare usate da
gentili contro christiani, descritte et intagliate in rame
Antonio Gallonio, 1591
Roma
Biblioteca Xeral
Universidade de Santiago de Compostela

Fig. 18. *Martirio de mujeres*
Trattato de gli instrumenti di martirio, e delle varie maniere di martoriare usate da
gentili contro christiani, descritte et intagliate in rame
Antonio Gallonio, 1591
Roma
Biblioteca General
Universidad de Santiago de Compostela



Fig. 19. Gallonio recoñece o abandono da práctica na última época romana, aínda que fose recuperada, en palabras do sacerdote «en beneficio dos Cristiáns, moitos dos cales conquistaron a coroa do mártir desta estraña maneira» (Trad. de Valderrábano de Millon)

Fig. 19. Gallonio reconoce el abandono de la práctica en la última época romana, aunque fuera recuperada, en palabras del sacerdote «en beneficio de los Cristianos, muchos de los cuáles conquistaron la corona del mártir de esta extraña manera» (Trad. de Valderrábano de Millon)

Fig. 19. *Poena cullei*
Trattato de gli instrumenti di martirio...
Antonio Gallonio, 1591
Roma
Biblioteca Xeral
Universidade de Santiago de Compostela

Fig. 19. *Poena cullei*
Trattato de gli instrumenti di martirio…
Antonio Gallonio, 1591
Roma
Biblioteca General
Universidad de Santiago de Compostela


A
B
1553

Fig. 20. A imaxe seguinte dun autor anónimo de 1520 non mostra os corpos torturados das santas, senón a nobreza das súas ricas roupaxes en sacra conversa coa Virxe e o Neno.

Fig. 20. La imagen siguiente de un autor anónimo de 1520 no muestra los cuerpos torturados de las santas, sino la nobleza de sus ricos ropajes en sagrada conversación con la Virgen y el Niño

Fig. 20. *Sacra conversación das santas Perpetua e Felicidad coa Virxe e o Neno*
Anónimo, 1520
Óleo sobre lenzo
Museo Nacional de Varsovia
Fonte: Dominio público. Wikimedia Commons

Fig. 20. *Sacra conversación de las santas Perpetua y Felicidad con la Virgen y el Niño*
Anónimo, 1520
Óleo sobre lienzo
Museo Nacional de Varsovia
Fuente: Dominio público. Wikimedia Commons


felicitas
perpetua

Fig. 21. A cerámica ática do pintor de Timiades (570-550 a. C.) presenta o momento do sacrificio, no que Neoptólemo suxeita a cabeza da moza para degolala. Acentuando o dramatismo e a violencia do acto contemplamos o reguero de sangue fluíndo a través do pescozo da vítima para caer sobre o altar

Fig. 21. La cerámica ática del pintor de Timiades (570-550 a. C.) presenta el momento del sacrificio, en el que Neoptólemo sujeta la cabeza de la joven para degollarla. Acentuando el dramatismo y la violencia del acto contemplamos el reguero de sangre fluyendo a través del cuello de la víctima para caer sobre el altar.

Fig. 21. *Sacrificio de Políxena*
Autor anónimo, 570-550 a. C.
Ánfora ática,
Museo Británico
Fonte: Dominio público. Wikimedia Commons
© Marie-Lan Nguyen

Fig. 21. *Sacrificio de Políxena*
Autor anónimo, 570-550 a. C.
Ánfora ática,
Museo Británico
Fuente: Dominio público. Wikimedia Commons
© Marie-Lan Nguyen


ΔΙΟΜΕΔΗΣ
ΑΧΙΛΛΕΥΣ

Fig. 22. Como di Julia Kristeva (1990: 272), neste Cristo: *a erótica gótica da dor paroxística está ausente* [...] *como tamén o está a promesa do alén ou a exaltación renacentista da natureza. Queda a corda frouxa -como o cadáver representado- dunha representación plástica económica, parsimoniosa, da dor contida no recollemento solitario do artista e o espectador*

Fig. 22. Como dice Julia Kristeva (1990: 272), en este Cristo: *la erótica gótica del dolor paroxístico está ausente* [...] *como también lo está la promesa del más allá o la exaltación renacentista de la naturaleza. Queda la cuerda floja -como el cadáver representado- de una representación plástica económica, parsimoniosa, del dolor contenido en el recogimiento solitario del artista y el espectador*

Fig. 22. *Cristo xacente, detalle*
Holbein o Novo, 1521
Óleo sobre lenzo
Museo da Arte de Basilea
Fonte: Dominio público. Wikimedia Commons

Fig. 22. *Cristo yacente, detalle*
Holbein el Joven, 1521
Óleo sobre lienzo
Museo de Arte de Basilea
Fuente: Dominio público. Wikimedia Commons



Corpo gozoso
Cuerpo gozoso

Por suposto, na iconografía do corpo non todo é dor e castigo, pois tamén hai unha longa tradición na que se representa ao corpo como fonte de pracer e xúbilo, aínda que case sempre cunha intención moralizante. Neste fresco de principios do século xv (Fig. 23) aprovéitase o motivo da mítica fonte da eterna xuventude para representar os corpos espidos das parellas que queren recuperar a súa mocidade e, unha vez desposuídos das súas roupas e introducidos na fonte, ter relacións sexuais.

Na Idade Media era habitual atoparse baños públicos de uso común por parte de ambos os sexos. Progresivamente, a partir do advenimento da Contrarreforma e coa imposición de normas morais menos relaxadas, foi facéndose cada vez máis raro o uso de baños públicos por parte de ambos os sexos.

O sexo na Antigüidade clásica era visto e representado de acordo con normas moi diferentes das nosas, de forma moito máis franca e explícita, ademais de en todas as súas variantes (heterosexual, homosexual, sexo grupal, pederastia, masturbación). No período arcaico e ata o final do período clásico, é habitual atopar vasos gregos de cerámica cunha gran diversidade de escenas eróticas, a miúdo explícitas.

No Renacemento, o recurso frecuente ao nu, non como ilustración do erotismo, senón como un elemento iconográfico máis que retomaba aspectos da Antigüidade clásica para resituar a mitoloxía e dar un impulso novo á representación de escenas relixiosas, convértese en case un lugar común da pintura e a escultura do período. Xunto a este uso normalizado do nu,

Por supuesto, en la iconografía del cuerpo no todo es dolor y castigo, pues también hay una larga tradición en la que se representa al cuerpo como fuente de placer y regocijo, aunque casi siempre con una intención moralizante. En este fresco de principios del siglo xv (Fig. 23) se aprovecha el motivo de la mítica fuente de la eterna juventud para representar los cuerpos desnudos de las parejas que quieren recuperar su juventud y, una vez despojados de sus ropas e introducidos en la fuente, tener relaciones sexuales.

En la Edad Media era habitual encontrarse baños públicos de uso común por parte de ambos sexos. Progresivamente, a partir del advenimiento de la Contrarreforma y con la imposición de normas morales menos relajadas, fue haciéndose cada vez más raro el uso de baños públicos por parte de ambos sexos.

El sexo en la Antigüedad clásica era visto y representado de acuerdo con normas muy diferentes de las nuestras, de forma mucho más franca y explícita, además de en todas sus variantes (heterosexual, homosexual, sexo grupal, pederastia, masturbación). En el período arcaico y hasta el final del período clásico, es habitual encontrar vasos griegos de cerámica con una gran diversidad de escenas eróticas, a menudo explícitas.

En el Renacimiento, el recurso frecuente al desnudo, no como ilustración del erotismo, sino como un elemento iconográfico más que retomaba aspectos de la Antigüedad clásica para resituar la mitología y dar un impulso nuevo a la representación de escenas religiosas, se convierte en casi un lugar común de la pintura y

non exento de polémica nos contextos eclesiásticos da época, desenvólvese así mesmo unha arte erótica de ámbito moito máis reservado, como se proba na serie de gravados I *Modi* de Marcantonio Raimondi, destinados a acompañar os *Sonetos luxuriosos* de Pietro Aretino e realizados sobre a base de debuxos previos de Giulio Romano (Fig. 26). Esta espléndida serie de ilustracións compoñen unha sorte de *Kama-sutra* do Renacemento, un catálogo de posturas do coito cuxa visión debía resultar recreativa, ademais de moi didáctica. Esta obra constitúe o primeiro gran exemplo de tratado pornográfico moderno.

A arte erótica tamén se desenvolveu noutras culturas, como por exemplo na xaponesa e, moi concretamente, no período Edo (1603-1868), durante o cal alcanza o seu período de máximo esplendor o *shunga*, arte erótica desenvolvida en forma de estampas e gravados xilográficos que mostraban escenas eróticas e pornográficas nunha gran variedade de tipos (parellas heterosexuais, sexo grupal, homosexualidade, animalismo). Durante a época Edo na cultura urbana nacen os *ukiyo-e* ou «imaxes do mundo flotante», que pintan a vida e os praceres dos cidadáns. Imprímense libros ricamente ilustrados con estampas que, baixo o nome de «imaxes de primavera», *shunga*, asocian o gozo ao retorno cíclico da saiba e a mocidade (Makariou 2016: 68). En palabras do historiador Andrew Gerstler: «Os valores promovidos polo discurso *shunga* son xeralmente positivos cara ao pracer sexual de todos os participantes. De feito, moitas obras deixan claro que os homes debesen aprender técnicas e esforzarse en facer o sexo pracenteiro para as mulleres» (Gerstler 2013: 6; Trad. de Valderrábano).

la escultura del período. Junto a este uso normalizado del desnudo, no exento de polémica en los contextos eclesiásticos de la época, se desarrolla asimismo un arte erótico de ámbito mucho más reservado, como se prueba en la serie de grabados I *Modi* de Marcantonio Raimondi, destinados a acompañar los *Sonetos lujuriosos* de Pietro Aretino y realizados sobre la base de dibujos previos de Giulio Romano (Fig. 26). Esta espléndida serie de ilustraciones componen una suerte de *Kama-sutra* del Renacimiento, un catálogo de posturas del coito cuya visión debía resultar recreativa, amén de muy didáctica. Esta obra constituye el primer gran ejemplo de tratado pornográfico moderno.

El arte erótico también se desarrolló en otras culturas, como por ejemplo en la japonesa y, muy concretamente, en el período Edo (1603-1868), durante el cual alcanza su período de máximo esplendor el *shunga*, arte erótico desarrollado en forma de estampas y grabados xilográficos que mostraban escenas eróticas y pornográficas en una gran variedad de tipos (parejas heterosexuales, sexo grupal, homosexualidad, animalismo). Durante la época Edo en la cultura urbana nacen los *ukiyo-e* o «imágenes del mundo flotante», que pintan la vida y los placeres de los ciudadanos. Se imprimen libros ricamente ilustrados con estampas que, bajo el nombre de «imágenes de primavera», *shunga*, asocian el gozo al retorno cíclico de la savia y la juventud (Makariou 2016: 68). En palabras del historiador Andrew Gerstler: «Los valores promovidos por el discurso *shunga* son generalmente positivos hacia el placer sexual de todos los participantes. De hecho, muchas obras dejan claro que los hombres debieran aprender técnicas y esforzarse en hacer el sexo placentero para las mujeres» (Gerstler 2013: 6; Trad. de Valderrábano).

Fig. 23. Este é un exemplo da libre comunicación que houbo durante a Idade Media de motivos pagáns e motivos relixiosos, xa que a iconografía da fonte da mocidade relaciónase tamén co Paraíso terreal e coa fonte da vida, que a miúdo se representaba co Cristo fornecendo o seu sangue como dadora de vitalidade

Fig. 23. Este es un ejemplo de la libre comunicación que hubo durante la Edad Media de motivos paganos y motivos religiosos, ya que la iconografía de la fuente de la juventud se relaciona también con el Paraíso terrenal y con la fuente de la vida, que a menudo se representaba con el Cristo surtiendo su sangre como dadora de vitalidad

Fig. 23. *Fresco da Fonte da Mocidade*
Maestro do Castello della Manta, 1411-16
Sala Baronale, Castello della Manta, cerca de Saluzzo, Piemonte
Fonte: Dominio público. Gallery of Art

Fig. 23. *Fresco de la Fuente de la Juventud*
Maestro del Castello della Manta, 1411-16
Sala Baronale, Castello della Manta, cerca de Saluzzo, Piemonte
Fuente: Dominio público. Gallery of Art



Fig. 24. Nesta famosa pintura, tamén do século xv, de Antonio de Borgoña móstrase ao rétor Valerio Máximo falando co emperador romano Tiberio para ensinarlle o corruptos que podían ser estes baños

Fig. 24. En esta famosa pintura, también del siglo xv, de Antonio de Borgoña se muestra al rétor Valerio Máximo hablando con el emperador romano Tiberio para enseñarle lo corruptos que podían ser estos baños

Fig. 24. *Escena de baño público*
Antonio de Borgoña, 1470
MS Dep. Bresl. au 2, vol.2, fol. 244
Biblioteca Estatal de Berlín
Fonte: Dominio público. Wikimedia Commons

Fig. 24. *Escena de baño público*
Antonio de Borgoña, 1470
MS Dep. Bresl. au 2, vol.2, fol. 244
Biblioteca Estatal de Berlín
Fuente: Dominio público. Wikimedia Commons



Fig. 25. Na seguinte imaxe temos unha copa de figuras vermellas datada ca. 470 a. C. e conservada no Museo Nacional de Tarquinia. É un exemplo espléndido de arte erótica heterosexual na cerámica grega.

Fig. 25. En la siguiente imagen tenemos una copa de figuras rojas fechada ca. 470 a. C. y conservada en el Museo Nacional de Tarquinia. Es un ejemplo espléndido de arte erótico heterosexual en la cerámica griega.

Fig. 25. *Escena erótica*
Copa de figuras vermellas
Atribuído ao pintor Triptólemo, ca. 470 a. C.
Museo Nacional Arqueolóxico de Tarquinia
Fonte: Dominio público. Wikimedia Commons

Fig. 25. *Escena erótica*
Copa de figuras rojas
Atribuido al pintor Triptólemo, ca. 470 a. C.
Museo Nacional Arqueológico de Tarquinia
Fuente: Dominio público. Wikimedia Commons



Fig. 26. O soneto que se corresponde con esta imaxe comeza así: «Abre as coxas, a fin de que ben vexa o teu fermoso cu e o a túa cona de fronte; cu que de opinión muda a polla! cona que o corazón destila polas veas!» (*Soneto* XI, trad. propia de Luis Antonio de Villena)

Fig. 26. El soneto que se corresponde con esta imagen comienza así: «Abre los muslos, a fin de que bien vea tu hermoso culo y tu chocho de frente; ¡culo que de opinión muda la polla! ¡chocho que el corazón destila por las venas!» (*Soneto* XI, trad. de Luis Antonio de Villena)

Fig. 26. *Escena sexual*
Gravado de Marcantonio Raimondi
Sonetti Lussuriosi
Pietro Aretino, 1527
Venecia
Museo Albertina, Viena
Fonte: Dominio público. Wikimedia Commons

Fig. 26. *Escena sexual*
Grabado de Marcantonio Raimondi
Sonetti Lussuriosi
Pietro Aretino, 1527
Venecia
Museo Albertina, Viena
Fuente: Dominio público. Wikimedia Commons

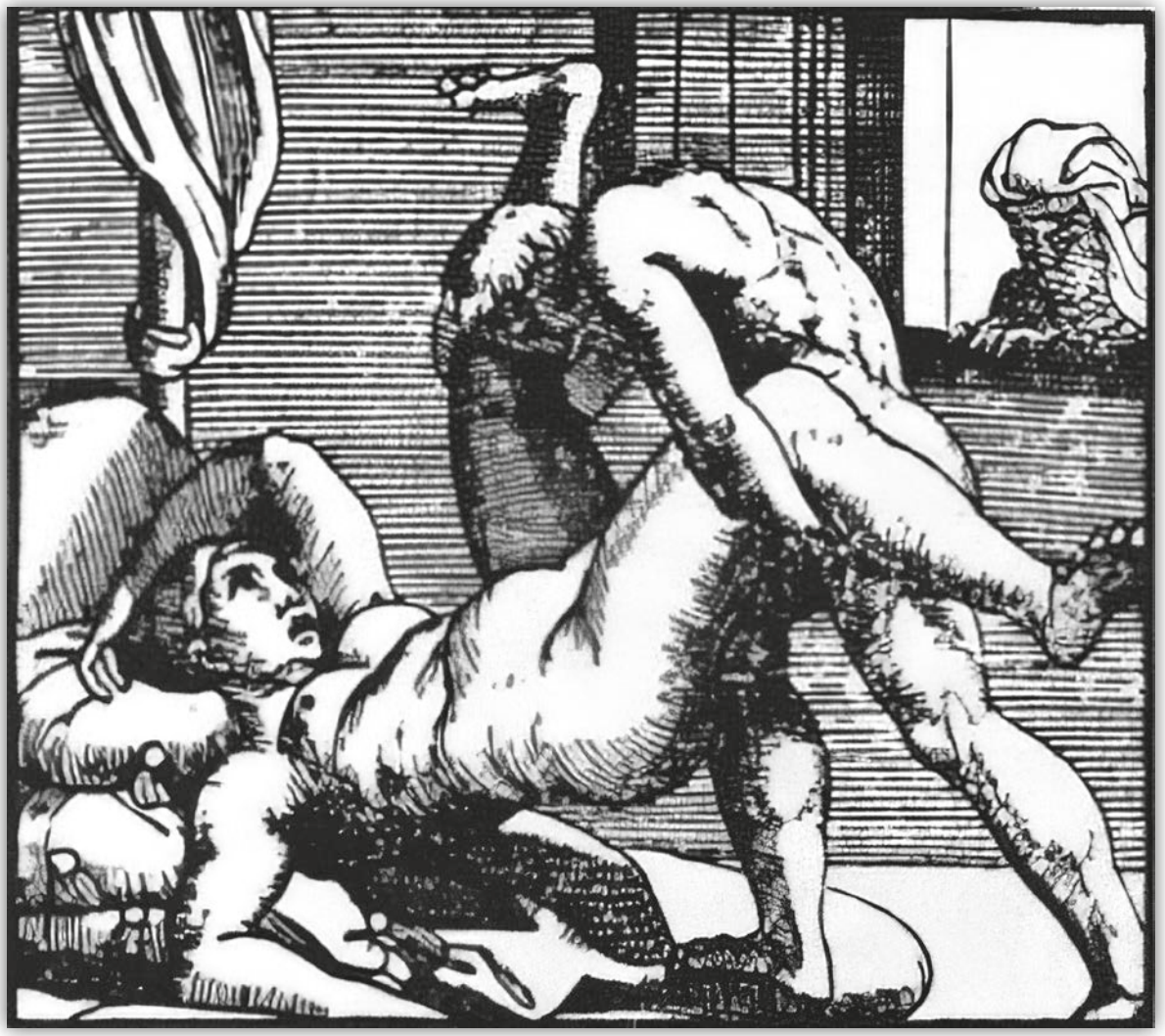


Fig. 27. Aínda que o soado artista Katsushika Hokusai (1760-1849) desborda o ámbito cronolóxico deste libro, incluímolo como figura representativa deste tipo de arte. Nesta estampa de Hokusai, móstrase unha escena de sexo entre dúas lesbianas, que se axudan dun *dildo* (*harikata*) para os seus xogos

Fig. 27. Aunque el célebre artista Katsushika Hokusai (1760-1849) desborda el ámbito cronológico de este libro, lo incluimos como figura representativa de este tipo de arte. En esta estampa de Hokusai, se muestra una escena de sexo entre dos lesbianas, que se ayudan de un *dildo* (*harikata*) para sus juegos

Fig. 27. *Dúas mulleres practicando sexo, unha delas usando un* harikata *(falo artificial)*
Katsushika Hokusai, 1814
Xapón
Debuxo (estilo *Ukiyo-e*)
Fonte: Dominio público. Wikiart

Fig. 27. *Dos mujeres practicando sexo, una de ellas usando un* harikata *(falo artificial)*
Katsushika Hokusai, 1814
Japón
Dibujo (estilo Ukiyo-e)
Fuente: Dominio público. Wikiart



Corpo espido, corpo vestido

Cuerpo desnudo, cuerpo vestido

Na historia da arte, o corpo humano foi un medio privilexiado para comunicar ideas, valores e xerarquías sociais. A representación do corpo espido e do corpo vestido responde a códigos iconográficos distintos e cumpre funcións simbólicas complementarias. O corpo espido foi tradicionalmente aceptado en contextos específicos, especialmente na arte relixiosa tardomedieval e renacentista ou na arte clásica. A súa presenza adoita asociarse a deuses, heroes e figuras mitolóxicas, cuxa corporalidade manifesta perfección, virtude ou poder sobrenatural. Pola contra, na arte cristiá, o nu das virxes ou dos santos era moito máis restrinxido, aparecendo unicamente en situacións excepcionais de penitencia, martirio ou vulnerabilidade, como ocorre en certas esculturas ou pinturas que mostran a santos espidos en actitudes de mortificación. O nu, nestes casos, salienta fraxilidade, sufrimento ou transcendencia espiritual antes que atractivo estético.

Doutra banda, o corpo vestido converteuse nun medio central para comunicar status social, poder, riqueza ou función política. Desde o Medievo tardío ata o Barroco, os pintores representaron nobres, cortesáns, eclesiásticos e plebeos cun gran coidado polos detalles do vestiario: teas, bordados, xoias e accesorios convertéronse en símbolos visibles de xerarquía, distinción e posición dentro da sociedade. O vestido, máis que cubrir o corpo, enmárcao, saliénteo e contextualízao: as pregaduras, as texturas e as cores non só indican moda ou gusto persoal, senón que funcionan como unha linguaxe visual de poder e pertenza a un

En la historia del arte, el cuerpo humano ha sido un medio privilegiado para comunicar ideas, valores y jerarquías sociales. La representación del cuerpo desnudo y del cuerpo vestido responde a códigos iconográficos distintos y cumple funciones simbólicas complementarias. El cuerpo desnudo ha sido tradicionalmente aceptado en contextos específicos, especialmente en el arte religioso tardomedieval y renacentista o en el arte clásico. Su presencia suele asociarse a dioses, héroes y figuras mitológicas, cuya corporalidad manifiesta perfección, virtud o poder sobrenatural. Por el contrario, en el arte cristiano, el desnudo de las vírgenes o de los santos era mucho más restringido, apareciendo únicamente en situaciones excepcionales de penitencia, martirio o vulnerabilidad, como ocurre en ciertas esculturas o pinturas que muestran a santos desnudos en actitudes de mortificación. El desnudo, en estos casos, enfatiza fragilidad, sufrimiento o trascendencia espiritual antes que atractivo estético. Por otro lado, el cuerpo vestido se convirtió en un medio central para comunicar estatus social, poder, riqueza o función política.

Desde el Medievo tardío hasta el Barroco, los pintores representaron nobles, cortesanos, eclesiásticos y plebeyos con un gran cuidado por los detalles del vestuario: telas, bordados, joyas y accesorios se convirtieron en símbolos visibles de jerarquía, distinción y posición dentro de la sociedad. El vestido, más que cubrir el cuerpo, lo enmarca, lo enfatiza y lo contextualiza: los pliegues, las texturas y los colores no solo indican moda o gusto personal, sino que funcionan

grupo social. Neste sentido, a historia da arte ofrece un diálogo continuo entre corpo espido e corpo vestido, onde o primeiro reflicte a esencia humana ou divina e o segundo proxecta unha identidade social e cultural. Comprender esta distinción permite apreciar como a arte codificou a corporalidade como signo de significados múltiples, desde a vulnerabilidade e o sacrificio ata a ostentación e a xerarquía.

Un exemplo paradigmático do diálogo entre corpo espido e corpo vestido atópase no renacemento veneciano, concretamente na obra coñecida desde 1693 como *Amor Sacro, Amor Profano*, pintada cara a 1514 por Tiziano Vecellio. Niccolò Aurelio, secretario do Consello dos Dez da República de Venecia, encargoullo ao pintor co fin de facerlle un agasallo de voda á que ía ser a súa muller, posto que Niccolò casaba coa moza Laura Bagarotto. En efecto, o lenzo representa a unha noiva cun vestido branco, probablemente o seu vestido de noiva. Na súa cabeleira dourada entretécese unha variña de mirto, cuxas flores se consideraban tanto un atributo sacro da antiga deusa Venus como un elemento que indicaba a entrada no matrimonio. A muller espida é precisamente a Deusa Venus. Quizais sexan dúas caras da mesma muller, pois os seus rostros parécense moito. Descoñecemos o significado real do cadro, pero a interpretación tradicional pretende que a figura da heroína vestida personifica o amor celestial, mentres que a espida encarna o amor terreal, a paixón e os desexos fugaces.

Na arte relixiosa tardomedieval e renacentista un uso moi frecuente do nu, completamente aceptado, é nas escenas de martiroloxio, como nesta espléndida talla en madeira policromada atribuída a Donatello, de 1465-66, que representa a San Xerome, enteiramente espido (o que non é habitual na pintura), golpeándose o peito coa pedra (Fig. 29). O corpo do santo, convertido nun penitente no deserto de Antioquía, é reflectido en toda a súa ancianidade e

como un lenguaje visual de poder y pertenencia a un grupo social. En este sentido, la historia del arte ofrece un diálogo continuo entre cuerpo desnudo y cuerpo vestido, donde lo primero refleja la esencia humana o divina y lo segundo proyecta una identidad social y cultural. Comprender esta distinción permite apreciar cómo el arte ha codificado la corporalidad como signo de significados múltiples, desde la vulnerabilidad y el sacrificio hasta la ostentación y la jerarquía.

Un ejemplo paradigmático del diálogo entre cuerpo desnudo y cuerpo vestido se encuentra en el renacimiento veneciano, concretamente en la obra conocida desde 1693 como *Amor Sacro, Amor Profano*, pintada hacia 1514 por Tiziano Vecellio. Niccolò Aurelio, secretario del Consejo de los Diez de la República de Venecia, se lo encargó al pintor con el fin de hacerle un regalo de boda a la que iba a ser su esposa, puesto que Niccolò se casaba con la joven Laura Bagarotto. En efecto, el lienzo representa a una novia con un vestido blanco, probablemente su vestido de novia. En su cabellera dorada se entreteje una ramita de mirto, cuyas flores se consideraban tanto un atributo sagrado de la antigua diosa Venus como un elemento que indicaba la entrada en el matrimonio. La mujer desnuda es precisamente la Diosa Venus. Quizá sean dos caras de la misma mujer, pues sus rostros se parecen mucho. Desconocemos el significado real del cuadro, pero la interpretación tradicional pretende que la figura de la heroína vestida personifica el amor celestial, mientras que la desnuda encarna el amor terrenal, la pasión y los deseos fugaces.

En el arte religioso tardomedieval y renacentista un uso muy frecuente del desnudo, completamente aceptado, es en las escenas de martirologio, como en esta espléndida talla en madera policromada atribuida a Donatello, de 1465-66, que representa a San Jerónimo, enteramente desnudo (lo que no es habitual en la pintura), golpeándose el pecho con la piedra (Fig. 29). El cuerpo del santo, convertido en un penitente

Fig. 28. Plinio o Vello conta na súa *Historia Natural* (xxxvi, 4, 20) que existía unha escultura de Praxíteles con dúas imaxes da deusa Venus, unha das cales estaba vestida e a outra, completamente espida, o cal faría pensar que esta dobre encarnación do amor terreal *versus* celestial é posterior. O neno non é outro que Cupido, mergullando a súa man na auga da fonte da vida. Tiziano tamén representou uns coellos, símbolo da fertilidade e a procreación. Poderiamos dicir, en definitiva, que Tiziano quería representar unha alegoría do amor nas súas distintas facetas, a paixón, o matrimonio, a descendencia, sendo Cupido un elemento mediador.

Fig. 28. *Amor sacro, amor profano*
Tiziano, 1514-15
Óleo sobre lenzo
Galleria Borghese, Roma
Fonte: Dominio público. Wikimedia Commons

Fig. 28. Plinio el Viejo cuenta en su *Historia Natural* (xxxvi, 4, 20) que existía una escultura de Praxíteles con dos imágenes de la diosa Venus, una de las cuales estaba vestida y la otra, completamente desnuda, lo cual haría pensar que esta doble encarnación del amor terrenal *versus* celestial es posterior. El niño no es otro que Cupido, sumergiendo su mano en el agua de la fuente de la vida. Tiziano también ha representado a unos conejos, símbolo de la fertilidad. Podríamos decir, en definitiva, que Tiziano quería representar una alegoría del amor en sus distintas facetas, la pasión, el matrimonio, la descendencia, siendo Cupido un elemento mediador.

Fig. 28. *Amor sacro, amor profano*
Tiziano, 1514-15
Óleo sobre lienzo
Galleria Borghese, Roma
Fuente: Dominio público. Wikimedia Commons



Fig. 29. *Eu, que por temor do inferno impuxérame unha prisión en compañía de escorpións e cervos, a miúdo cría asistir a danzas de doncelas. Tiña eu o rostro palidecido polo xaxún; pero o espírito queimaba de desexos o meu corpo xeado, e os lumes da voluptuosidade crepitaban nun home case morto. Lémbroo ben: tiña ás veces que gritar arreo todo o día e toda a noite. Non cesaba de ferirme o peito* (Carta xxii a Eustoquia)

Fig. 29. *Yo, que por temor del infierno me había impuesto una prisión en compañía de escorpiones y venados, a menudo creía asistir a danzas de doncellas. Tenía yo el rostro empalidecido por el ayuno; pero el espíritu quemaba de deseos mi cuerpo helado, y los fuegos de la voluptuosidad crepitaban en un hombre casi muerto. Lo recuerdo bien: tenía a veces que gritar sin descanso todo el día y toda la noche. No cesaba de herirme el pecho* (Carta xxii a Eustoquia)

Fig. 29. *San Xerome*
Escultura
Madeira
Donatello, 1465-66
Museo Comunale de Faenza, Italia
Fonte: Dominio público. Wikipedia

Fig. 29. *San Jerónimo*
Escultura
Madera
Donatello, 1465-66
Museo Comunale de Faenza, Italia
Fuente: Dominio público. Wikipedia



vulnerabilidade. Débil e acosado polas tentacións, abandonará pronto o seu retiro e substituirá a mortificación polo estudo.

O Renacemento, coa súa volta aos modelos clásicos, ofreceu unha oportunidade para a representación do corpo humano, máis libre e terreal, aínda que non estivo exenta de polémica. Os temas mitolóxicos pasan a adquirir unha evidente importancia cultural e iconográfica, recorrendo a miúdo a analoxías e homenaxes aos nobres e autoridades que servían de mecenas para as obras. A sensualidade dos corpos, presente case sempre nas representacións mitolóxicas, adóitase mesturar co uso da iconografía corporal ligada ao martirio e a mortificación nas escenas relixiosas. A pintura dos séculos xvi e xvii está chea de escenas de espidos con múltiples significacións e valores. Ofrecemos un exemplo do nu na arte pictórica unha imaxe do corpo, atlética e harmoniosa, correspondente ao Barroco temperán. O cadro é do pintor Guido Reni (1575-1642), representante do clasicismo romano-boloñés. Unha imaxe (Fig. 30) que representa tanto un corpo feminino como outro masculino, os cales corresponden respectivamente á heroína Atalanta, que desafiaba a calquera pretendente a gañala nunha carreira, baixo a ameaza de ter que morrer se perdía, e a Hipómenes, que foi quen a venceu seguindo unha intelixente estrataxema: lanzarlle ao chan mazás da árbore das Hespérides para que se detivese a recollelas. Venus, por boca de Ovidio, relata a vitoria do mozo. É de resaltar a composición xeométrica e o elegante dinamismo dos corpos, propio case dunha coreografía. O cadro reflicte un xenuíno interese por parte do pintor no ideal de beleza corporal da antigüidade clásica. É, sen dúbida, a representación máis icónica deste tema mitolóxico.

Esta outra imaxe de Tiziano corresponde á *Venus Anadiómena* (Fig. 31), ou Venus que xorde do mar, correspondente a unha escena descrita por Plinio e supostamente pintada

en el desierto de Antioquía, es reflejado en toda su ancianidad y vulnerabilidad. Débil y acosado por las tentaciones, abandonará pronto su retiro y sustituirá la mortificación por el estudio.

El Renacimiento, con su vuelta a los modelos clásicos, ofreció una oportunidad para la representación del cuerpo humano, más libre y terrenal, si bien no estuvo exenta de polémica. Los temas mitológicos pasan a adquirir una evidente importancia cultural e iconográfica, recurriendo a menudo a analogías y homenajes a los nobles y autoridades que servían de mecenas para las obras. La sensualidad de los cuerpos, presente casi siempre en las representaciones mitológicas, se suele mezclar con el uso de la iconografía corporal ligada al martirio y la mortificación en las escenas religiosas. La pintura de los siglos xvi y xvii está llena de escenas de desnudos con múltiples significaciones y valores. Ofrecemos un ejemplo del desnudo en el arte pictórico una imagen del cuerpo, atlética y harmoniosa, correspondiente al Barroco temprano. El cuadro es del pintor Guido Reni (1575-1642), representante del clasicismo romano-boloñés. Una imagen (Fig. 30) que representa tanto un cuerpo femenino como otro masculino, los cuales corresponden respectivamente a la heroína Atalanta, que desafiaba a cualquier pretendiente a ganarla en una carrera, bajo la amenaza de tener que morir si perdía, y a Hipómenes, que fue quien la venció siguiendo una inteligente estratagema: lanzarle al suelo manzanas del árbol de las Hespérides para que se detuviera a recogerlas. Venus, por boca de Ovidio, relata la victoria del joven. Es de resaltar la composición geométrica y el elegante dinamismo de los cuerpos, propio casi de una coreografía. El cuadro refleja un genuino interés por parte del pintor en el ideal de belleza corporal de la antigüedad clásica. Es, sin duda, la representación más icónica de este tema mitológico.

Esta otra imagen de Tiziano corresponde a la Venus Anadiómena (Fig. 31), o Venus que surge del mar, correspondiente a una escena descrita

por Apeles. En lugar da imaxe, literal e chea de simbolismo dunha Venus pudorosa («Venus púdica»), que se tapa o pube coa súa longa melena, de Botticelli, Tiziano preséntanos a unha Venus parcialmente mergullada, co pube exposto, a diferenza tamén da famosa *Venus de Urbino*, do propio Tiziano, cadro no que a Venus se tapa coa man. Esta obra, que no seu día pertenceu a Cristina de Suecia, presenta a unha Venus sensual e terreal, probable retrato dunha amante do pintor, que figurou como modelo en varios dos seus cadros. Aparece unha cuncha flotando, como símbolo que nos lembra a súa orixe.

De novo no ámbito terreal, os corpos cóbrense e visten con pesados panos e suntuosas xoias, especialmente o corpo de reis e raíñas. Este espléndido retrato da pintora Sofonisba Anguissola, considerada a primeira artista de éxito do Renacemento, representa á raíña Isabel de Valois, terceira esposa de Filipe II, de corpo enteiro. O cadro é de gran tamaño, pois mide máis de dous metros de altura. O vestido está pintado con todo luxo de detalles, ao xeito de Pantoja de la Cruz, quen realizou unha copia deste mesmo cadro. O catálogo online do Museo do Prado, onde se alberga esta pintura, reza:

Precisamente, durante un tempo esta pintura atribuíuselle a este último pintor. Investigacións posteriores identifícano como obra de Anguissola, unha das maiores pintoras do século XVI, e que xusto agora se comeza a redescubrir.

Con todo, non só as damas europeas se retratan coas súas vestimentas. O «Retrato dunha muller africana», atribuído ao círculo de Annibale Carracci e exposto no Louvre Abu Dhabi, preséntase como un poderoso testemuño visual do corpo vestido como marcador de status social e poder no Barroco. A figura da muller, de pel negra, aparece vestida cunha elegante peza escura e un colar de coral, mentres sostén

por Plinio y supuestamente pintada por Apeles. En lugar de la imagen, literal y llena de simbolismo de una Venus pudorosa («Venus púdica»), que se tapa el pubis con su larga melena, de Botticelli, Tiziano nos presenta a una Venus parcialmente sumergida, con el pubis expuesto, a diferencia también de la famosa Venus de Urbino, del propio Tiziano, cuadro en el que la Venus se tapa con la mano. Esta obra, que en su día perteneció a Cristina de Suecia, presenta a una Venus sensual y terrenal, probable retrato de una amante del pintor, que figuró como modelo en varios de sus cuadros. Aparece una concha flotando, como símbolo que nos recuerda su origen.

De nuevo en el ámbito terrenal, los cuerpos se cubren y visten con pesados paños y suntuosas joyas, especialmente el cuerpo de reyes y reinas. Este espléndido retrato de la pintora Sofonisba Anguissola, considerada la primera artista de éxito del Renacimiento, representa a la reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II, de cuerpo entero. El cuadro es de gran tamaño, pues mide más de dos metros de altura. El vestido está pintado con todo lujo de detalles, a la manera de Pantoja de la Cruz, quien realizó una copia de este mismo cuadro. El catálogo online del Museo del Prado, donde se alberga esta pintura, reza:

Precisamente, durante un tiempo esta pintura se atribuyó a este último pintor. Investigaciones posteriores lo identifican como obra de Anguissola, una de las mayores pintoras del siglo XVI, y que justo ahora se comienza a redescubrir.

Sin embargo, no solo las damas europeas se retratan con sus vestimentas. El «Retrato de una mujer africana», atribuido al círculo de Annibale Carracci y expuesto en el Louvre Abu Dhabi, se presenta como un poderoso testimonio visual del cuerpo vestido como marcador de estatus social y poder en el Barroco. La figura de la mujer, de piel negra, aparece vestida con una elegante prenda oscura y un collar de coral, mientras sostiene un reloj de mesa dorado, símbolo de riqueza y estatus. Su mirada directa y su porte

Fig. 30. *Quedou atónita a doncela e, cobizando a resplandeciente froita, desvía a súa carreira e recolle a mazá de ouro. Adiántaa Hipómenes; ecoan as bancadas co aplauso. Ela recupera con rápida carreira o atraso e o tempo da parada e deixa atrás por segunda vez o xove; e atrasada de novo polo lanzamento da segunda mazá, alcanza e pasa ao home. Quedaba a última parte da carreira. «Deusa a quen debo o agasallo, asísteme agora», dixo, e lanzou con xuvenil impulso a un lado do campo, en diagonal, para que ela tardase máis en volver, o ouro resplandecente. A doncela pareceu dubidar se ía buscalo; obrigueina a collelo do chan, aumentei o seu peso co da mazá e estorbeina á vez coa carga e co tempo de atraso; e para que o meu conto non sexa máis longo que a propia carreira, a doncela cella foi adiantada; o vencedor levou o premio que lle correspondía* (Ovidio, *Metamorfoses*, x, 666-676)

Fig. 30. *Quedó atónita la doncella y, codiciando la resplandeciente fruta, desvía su carrera y recoge la manzana de oro. La adelanta Hipómenes; resuenan los graderíos con el aplauso. Ella recupera con rápida carrera el retraso y el tiempo de la parada y deja atrás por segunda vez al joven; y retrasada de nuevo por el lanzamiento de la segunda manzana, alcanza y pasa al hombre. Quedaba la última parte de la carrera. «Diosa a quien debo el regalo, asísteme ahora», dijo, y lanzó con juvenil impulso a un lado del campo, en diagonal, para que ella tardara más en volver, el oro resplandeciente. La doncella pareció dudar si iba a buscarlo; la obligué a cogerlo del suelo, aumenté su peso con el de la manzana y la estorbé a la vez con la carga y con el tiempo de retraso; y para que mi cuento no sea más largo que la propia carrera, la doncella cella fue adelantada; el vencedor se llevó el premio que le correspondía* (Ovidio, *Metamorfosis*, x, 666-676)

Fig. 30. *Hipómenes e Atalanta*
Guido Reni, 1618-19
Óleo sobre lenzo
Museo do Prado (Madrid)
Fonte: Dominio público. Wikimedia Commons

Fig. 30. *Hipómenes y Atalanta*
Guido Reni, 1618-19
Óleo sobre lienzo
Museo del Prado (Madrid)
Fuente: Dominio público. Wikimedia Commons



Fig. 31. Así falaba Plinio do retrato de Apeles: «Non resulta fácil dicir cal destes retratos son os máis sobresalientes. O seu Venus saíndo do mar, que chaman *anadiómena*, foi consagrada polo divino Augusto no santuario de seu pai César: esta obra foi superada polos poetas gregos dos que recibiu eloxios, pero non por iso foi menos soado» (Plinio o Vello, *Historia Natural*, xxxv, 90-91; trad. de Valderrábano segundo a edición Jean-Michel Croiselle)

Fig. 31. Así hablaba Plinio del retrato de Apeles: «No resulta fácil decir cuál de estos retratos son los más sobresalientes. Su Venus saliendo del mar, que llaman *anadiómena*, fue consagrada por el divino Augusto en el santuario de su padre César: esta obra fue superada por los poetas griegos de los que recibió elogios, pero no por ello fue menos célebre» (Plinio el Viejo, *Historia Natural*, xxxv, 90-91; trad. de Valderrábano según la edición Jean-Michel Croiselle)

Fig. 31. *Venus Anadiómena*
Tiziano, 1520
Óleo sobre lenzo
Galería Nacional de Edimburgo
Fonte: Dominio público. Wikipedia

Fig. 31. *Venus Anadiómena*
Tiziano, 1520
Óleo sobre lienzo
Galería Nacional de Edimburgo
Fuente: Dominio público. Wikipedia



Fig. 32. *Viste unha saia negra con mangas de punta, cuxa longa cola traseira enrólase sobre a súa figura e sobresae por detrás. Das mangas, suxeitas con botóns de rubíes e diamantes, asoman as manguiñas en prata e ouro e, á súa vez, as mangas van forradas internamente por unha tea branca. A saia enteira vai gornecida con aplicacións de veludo con diferentes texturas e tonalidades de negro e abróchase na parte frontal por alamares de perlas que, á morte da raíña, déronse á súa camareira maior, a* III *duquesa de Alba. Vai tocada con multitude de xoias que se entrelazaban cos seus cabelos, tal como se peiteaba practicamente a diario, segundo informan as relacións. Tamén loce un colar e unha cintura de diamantes e perlas. A raíña sostén unha miniatura do seu marido, como as que desde pouco despois da súa chegada á corte española encargou a Alonso Sánchez Coello*

Fig. 32. *Retrato de Isabel de Valois*
Sofonisba Anguissola, 1561-65
Museo do Prado (Madrid)
Fonte: Dominio público. Wikimedia Commons

Fig. 32. *Viste una saya negra con mangas de punta, cuya larga cola trasera se enrolla sobre su figura y sobresale por detrás. De las mangas, sujetas con botones de rubíes y diamantes, asoman las manguillas en plata y oro y, a su vez, las mangas van forradas internamente por una tela blanca. La saya entera va guarnecida con aplicaciones de terciopelo con diferentes texturas y tonalidades de negro y se abrocha en la parte frontal por alamares de perlas que, a la muerte de la reina, se dieron a su camarera mayor, la* III *duquesa de Alba. Va tocada con multitud de joyas que se entrelazaban con sus cabellos, tal como se peinaba prácticamente a diario, según informan las relaciones. También luce un collar y una cintura de diamantes y perlas. La reina sostiene una miniatura de su marido, como las que desde poco después de su llegada a la corte española encargó a Alonso Sánchez Coello*

Fig. 32. *Retrato de Isabel de Valois*
Sofonisba Anguissola, 1561-65
Museo del Prado (Madrid)
Fuente: Dominio público. Wikimedia Commons



un reloxo de mesa dourado, símbolo de riqueza e status. A súa mirada directa e o seu porte altivo subliñan non só a súa riqueza material, senón tamén unha posición que desafía as convencións da época, ao mostrar a unha muller africana (unha criada que pasou a formar parte da corte?, unha embaixadora?) nunha postura de poder e dignidade. Nunha era marcada pola escravitude e as xerarquías raciais, o retrato subliña como o corpo, tanto na súa nudez como na súa vestimenta, se converte nun campo de expresión de rango, función social e poder político. Aquí, a roupa non é só unha protección do corpo, senón unha manifestación da identidade social e do control, reflectindo tanto as expectativas sociais como as complexas dinámicas de poder na Europa do século XVII.

Estas dinámicas de poder a través da roupa atopan a súa máxima expresión na etiqueta de palacio da corte francesa, concretamente en cerimonias como a *lever* (erguerse) do rei Luís XIV. O *Dictionnaire des Institutions de la France au* XVII*e et* XVIII*e siècles* de Marcel Marion, na súa entrada *Etiquette*, describe o proceso en detalle:

> *O rei quita a bata: o* maître de la garde robe *quítalle o camisón pola manga dereita, o primeiro* valet de garde robe *pola esquerda. O gran chambelán, ou un* fils de France *se hai algún dispoñible, tráelle a camisa de día, que lle poñen o primeiro* valet de chambre, *que suxeita a manga dereita, e o primeiro* valet de garde robe, *que suxeita a esquerda. O rei érguese da súa cadeira e o* maître de la garde robe *axúdalle a subir os calzóns. O gran* maître de la garde robe *cínxelle a espada ao costado, colócalle a chaqueta sobre os brazos, axúdalle a poñerse o xibón e abróchalle a gravata, que o propio rei anoa... O rei, vestido, axeónllase, toma auga bendita e reza a Deus, mentres o gran esmoleiro, ou na súa ausencia, un esmoleiro de distrito, recita en voz baixa a oración* Quaesumus omnipotens Deus (Trad. de Valderrábano).

altivo subrayan no solo su riqueza material, sino también una posición que desafía las convenciones de la época, al mostrar a una mujer africana (¿una criada que ha pasado a formar parte de la corte?, ¿una embajadora?) en una postura de poder y dignidad. En una era marcada por la esclavitud y las jerarquías raciales, el retrato subraya cómo el cuerpo, tanto en su desnudez como en su vestimenta, se convierte en un campo de expresión de rango, función social y poder político. Aquí, la ropa no es solo una protección del cuerpo, sino una manifestación de la identidad social y del control, reflejando tanto las expectativas sociales como las complejas dinámicas de poder en la Europa del siglo XVII.

Estas dinámicas de poder a través de la vestimenta, encuentran su máxima expresión en la etiqueta palaciega de la corte francesa, en concreto, en ceremonias como la *lever* (levantarse) del rey Luis XIV. El *Dictionnaire des Institutions de la France au XVIIe et XVIIIe siècles* de Marcel Marion, en su entrada *Etiquette* refiere detalladamente el proceso:

> *El rey se quita la bata: el* maître de la garde robe *le quita el camisón por la manga derecha, el primer* valet de garde robe *por la izquierda. El gran chambelán, o un* fils de France *si hay uno disponible, le trae la camisa de día, y se la ponen el primer* valet de chambre, *que sujeta la manga derecha, y el primer* valet de garde robe, *que sujeta la izquierda. El rey se levanta de su silla y el* maître de la garde robe *le ayuda a subirse los calzones. El gran* maître de la garde robe *le ciñe la espada al costado, le coloca la chaqueta sobre los brazos, le ayuda a ponerse el jubón y le abrocha la corbata, que el rey mismo anuda… El rey, vestido, se arrodilla, toma agua bendita y reza a Dios, mientras el gran limosnero, o en su ausencia, un limosnero de distrito, dice en voz baja la oración* Quaesumus omnipotens Deus (Trad. de Valderrábano)

El padre de la sociología figurativa, Norbert Elias, reflexiona sobre este protocolo y las expre-

O pai da socioloxía figurativa, Norbert Elias, reflexiona sobre este protocolo e as expresións de poder na sociedade cortesá francesa do século xvii e afirma: «A etiqueta tiña, na estrutura desta sociedade e desta forma de goberno, unha función simbólica de grande importancia» (Elias, *La sociedad cortesana*, p. 115). Vestir o corpo do rei, é dicir, o corpo do poder, establecía xerarquías e distinguía individuos.

siones de poder en la sociedad cortesana francesa del siglo xvii y afirma: «La etiqueta tenía, en la estructura de esta sociedad y de esta forma de gobierno, una función simbólica de gran importancia» (Elias, *La sociedad cortesana*, p. 115). Vestir el cuerpo del rey, esto es, el cuerpo del poder, configuraba jerarquías y distinguía individuos.

Fig. 33. Non son habituais os retratos de mulleres negras ricamente vestidas na corte dos Medici. Moito menos se, como é o caso, a retratada dirixe a súa mirada, e mesmo un medio sorriso, ao ollo que a observa

Fig. 33. No son habituales los retratos de mujeres negras ricamente vestidas en la corte de los Medici. Mucho menos si, como es el caso, la retratada dirige su mirada, e incluso una media sonrisa, al ojo que la observa

Fig. 33. *Retrato de muller africana*
Annibale Carracci, 1560
Óleo sobre lenzo
Florencia
Museo do Louvre de Abu Dhabi
Fonte: Dominio público

Fig. 33. *Retrato de mujer africana*
Annibale Carracci, 1560
Óleo sobre lienzo
Florencia
Museo del Louvre de Abu Dhabi
Fuente: Dominio público



Corpo san, corpo enfermo e corpo diseccionado

Cuerpo sano, cuerpo enfermo y cuerpo diseccionado

O Renacemento supón tamén un cambio na mirada científica sobre o corpo. Os progresos da ciencia anatómica, que fixeron posibles o enfoque empírico e as investigacións en base á disección real de cadáveres humanos realizadas por Andreas Vesalio (1514-1564), profesor na Universidade de Padua e médico asociado á corte do emperador Carlos v, levaron a unha concepción do corpo humano moi diferente á que ata entón se tivera, permitindo un coñecemento maior de todas as funcións corporais, así como da súa anatomía.

O propio Vesalio advertía no prefacio da súa obra *De humani corporis fabrica* (*Sobre a estrutura do corpo humano*), dirixido a Carlos v, do escaso coñecemento e atención ás diseccións anatómicas durante os seus estudos médicos en París:

> Á parte dos oito músculos do abdome vergoñosamente lacerados e presentados nunha orde defectuosa, ninguén, verdadeiramente, me mostrara un músculo, nin tampouco algún óso e moito menos unha rede de nervios, veas ou arterias (trad. ao galego de Valderrábano segundo a ed. de Ambroselli et al.).

Isto supuxo un claro rompemento coa autoridade ata entón de Galeno, o gran médico da Antigüidade, especialmente no relacionado co sistema circulatorio, malia que Vesalio aínda repetiría varios erros de Galeno con respecto á distinción de veas e arterias, que só o traballo de Harvey permitiu corrixir máis tarde. Vesalio publicou o seu *De humani corporis fabrica*,

El Renacimiento supone también un cambio en la mirada científica sobre el cuerpo. Los progresos de la ciencia anatómica, que hicieron posibles el enfoque empírico y las investigaciones en base a la disección real de cadáveres humanos realizadas por Andreas Vesalio (1514-1564), profesor en la Universidad de Padua y médico asociado a la corte del emperador Carlos v, llevaron a una concepción del cuerpo humano muy diferente a la que hasta entonces se había tenido, permitiendo un conocimiento mayor de todas las funciones corporales, así como de su anatomía.

El propio Vesalio advertía en el prefacio de su obra *De humani corporis fabrica* (*Sobre la estructura del cuerpo humano*), dirigido a Carlos v, del escaso conocimiento y atención a las disecciones anatómicas durante sus estudios médicos en París:

> Aparte de los ocho músculos del abdomen vergonzosamente lacerados y presentados en un orden defectuoso, nadie, verdaderamente, me había mostrado un músculo, ni tampoco algún hueso y mucho menos una red de nervios, venas o arterias (trad. al castellano de Valderrábano según la ed. de Ambroselli et al.).

Esto supuso un claro rompimiento con la autoridad hasta entonces de Galeno, el gran médico de la Antigüedad, especialmente en lo relacionado con el sistema circulatorio, si bien Vesalio aún repetiría varios errores de Galeno con respecto a la distinción de venas y arterias, que solo el trabajo de Harvey permitió corregir más tarde.

que dedicou ao emperador Carlos, en 1543, o mesmo ano en que Copérnico publicou a súa obra magna sobre a evolución dos orbes celestes. Nesta exposición pode contemplarse un exemplar deste influente e importante tratado. Os gravados de Oporini, moi coidados esteticamente, foron revisados por Vesalio mesmo en persoa. O anatomista de Bruxelas realizou a primeira descrición detallada do cerebro, cuxo estudo profundaría logo o médico inglés Thomas Willis, a primeira descrición detallada do esfenoides, do vestíbulo no interior do temporal, da canle que no feto comunica a vea umbilical e a cava, así como do píloro e as súas distintas conexións, entre outros importantes logros. O libro I desta obra capital é un estudo dos ósos e as articulacións, o II dos músculos, o III do sistema circulatorio, o IV do sistema nervioso, o V dos órganos do abdome, o VI dos órganos do tórax e o VII e último do cerebro. Na Fig. 34 podemos ver unha das famosas ilustracións do libro de Vesalio.

As seguintes figuras (35 e 36) recollen dous dos seis únicos debuxos do corpo feminino, presentes no quinto libro do tratado: dous torsos diseccionados. Non deixa de sorprender que os corpos femininos de Vesalio aparezan «cortados», simplemente como torsos, órganos e anexos, e non como corpos en movemento, como é o caso das representacións masculinas.

Despois da esencial contribución de Vesalio apareceron en Europa unha longa lista de manuais de anatomía. Así, por exemplo, os traballos do xa mencionado Thomas Willis ou o famoso *Syntagma anatomicum* de Johann Vesling (1598-1649). Todos estes tratados están aínda impresos en branco e negro. Habería que esperar a principios do século XVIII para atopar edicións en cor como a impresión en tres pranchas de cor usadas por Le Blon para o anatomista e pintor Fabien Gautier d'Agoty, quen ilustrou os seus propios libros de anatomía e pintou cadros anatómicos sempre a través de

Vesalio publicó su *De humani corporis fabrica*, que dedicó al emperador Carlos, en 1543, el mismo año en que Copérnico publicó su obra magna sobre la evolución de los orbes celestes. En esta exposición puede contemplarse un ejemplar de este influyente e importante tratado. Los grabados de Oporini, muy cuidados estéticamente, fueron revisados por Vesalio mismo en persona. El anatomista de Bruselas realizó la primera descripción detallada del cerebro, cuyo estudio profundizaría luego el médico inglés Thomas Willis, la primera descripción detallada del esfenoides, del vestíbulo en el interior del temporal, del canal que en el feto comunica la vena umbilical y la cava, así como del píloro y sus distintas conexiones, entre otros importantes logros. El libro I de esta obra capital es un estudio de los huesos y las articulaciones, el II de los músculos, el III del sistema circulatorio, el IV del sistema nervioso, el V de los órganos del abdomen, el VI de los órganos del tórax y el VII y último del cerebro. En la Fig. 34 podemos ver una de las famosas ilustraciones del libro de Vesalio.

Las siguientes figuras (35 y 36) recogen dos los seis únicos dibujos del cuerpo femenino, presentes en el quinto libro del tratado: dos torsos diseccionados. No deja de sorprender que los cuerpos femeninos de Vesalio aparezcan «cortados», simplemente como torsos, órganos y anejos, y no como cuerpos en movimiento, como es el caso de las representaciones masculinas.

Después de la esencial contribución de Vesalio aparecieron en Europa una larga lista de manuales de anatomía. Así, por ejemplo, los trabajos del ya mencionado Thomas Willis o el famoso *Syntagma anatomicum* de Johann Vesling (1598-1649). Todos estos tratados están aún impresos en blanco y negro. Habría que esperar a principios del siglo XVIII para encontrar ediciones en color como la impresión en tres planchas de color usadas por Le Blon para el anatomista y pintor Fabien Gautier d'Agoty, quien ilustró sus propios libros de anatomía y pintó cuadros

Fig. 34. Móstrase aquí a *Secundae musculorum tabulae*, na que se presentan por seccións e sinalados con letras maiúsculas e minúsculas do alfabeto latino e grego, os músculos do corpo humano. Por exemplo, a letra A, correspóndese co músculo temporal, *Temporalis musculus*; r co músculo dorsal ancho, *Musculus latum*; e a grega μ, co xemelgo lateral, *Musculus in utroqu*; *notatur crure*.

Fig. 34. Se muestra aquí la *Secundae musculorum tabulae*, en la que se presentan por secciones y señalados con letras mayúsculas y minúsculas del alfabeto latino y griego, los músculos del cuerpo humano. Por ejemplo, la letra A, se corresponde con el músculo temporal, *Temporalis musculus*; r con el músculo dorsal ancho, *Musculus latum*; y la griega μ, con el gemelo lateral, *Musculus in utroqu*; *notatur crure*.

Fig. 34. *O corpo do home, Secundae musculorum tabulae*
Opera Omnia Anatomica & Chirurgica
Andrea Vesalio
Ed. H. Boerhaave *et al.*, 1725
Leiden
Biblioteca Xeral
Universidade de Santiago de Compostela

Fig. 34. *El cuerpo del hombre, Secundae musculorum tabulae*
Opera Omnia Anatomica & Chirurgica
Andrea Vesalio
Ed. H. Boerhaave et al., 1725
Leiden
Biblioteca General
Universidad de Santiago de Compostela

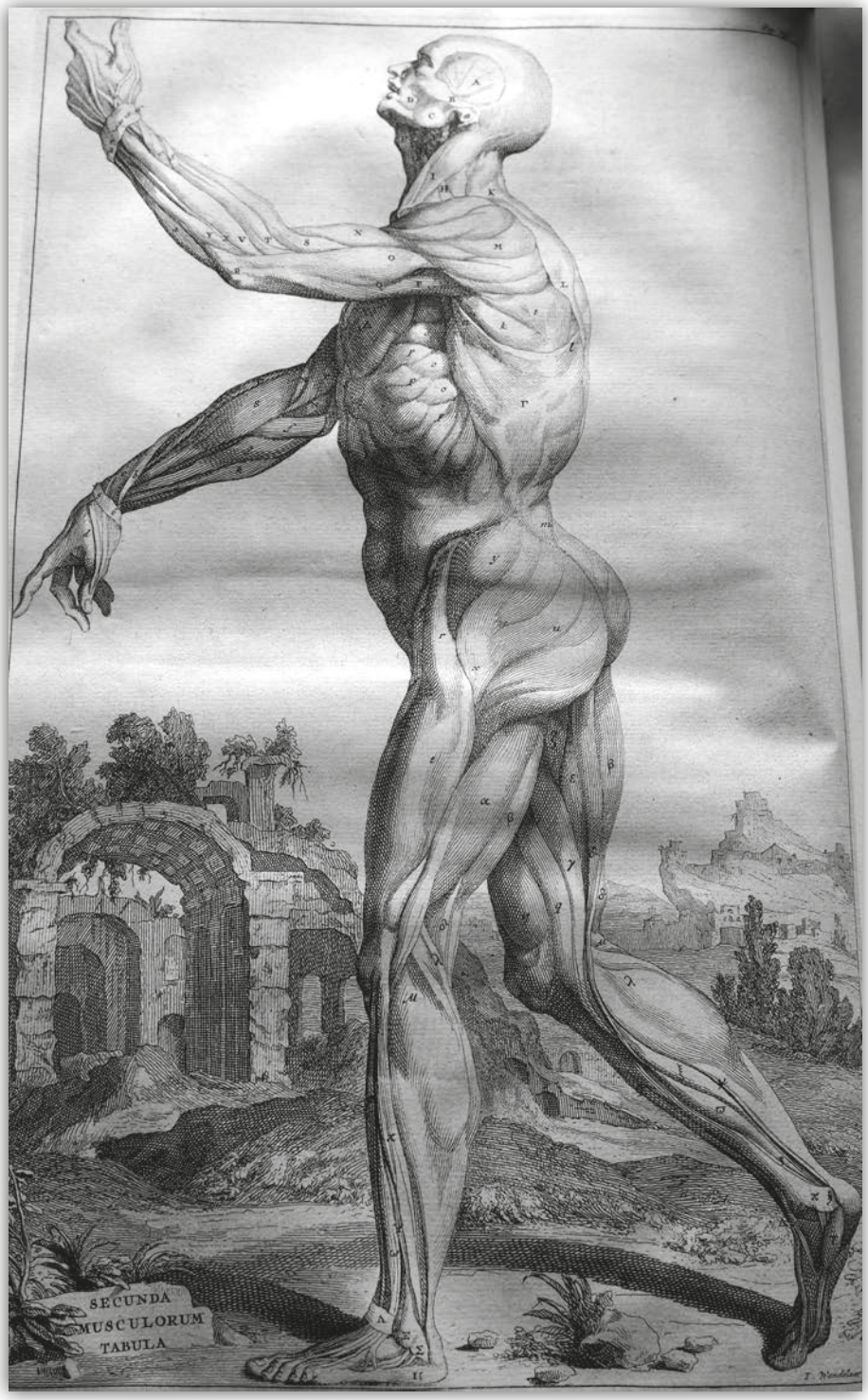

SECUNDA
MUSCULORUM
TABULA

Fig. 35. Na primeira obsérvase a disección do abdome cos seus vísceras e órganos abdominais e xenitourinarios sinalados

Fig. 35. En la primera se observa la disección del abdomen con sus vísceras y órganos abdominales y genitourinarios señalados

Fig. 35. *Torso feminino Opera Omnia...*

Fig. 35. *Torso femenino Opera Omnia…*

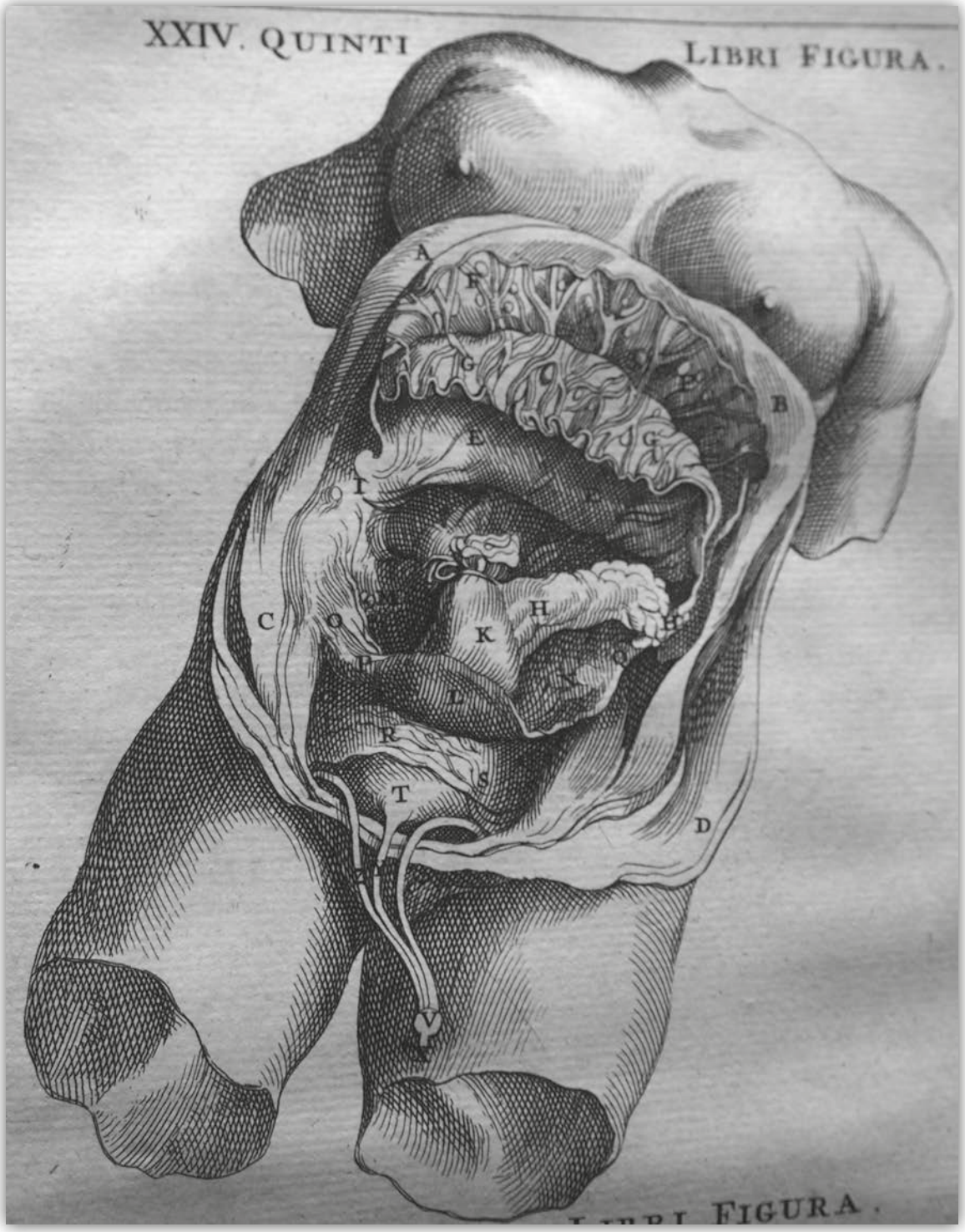
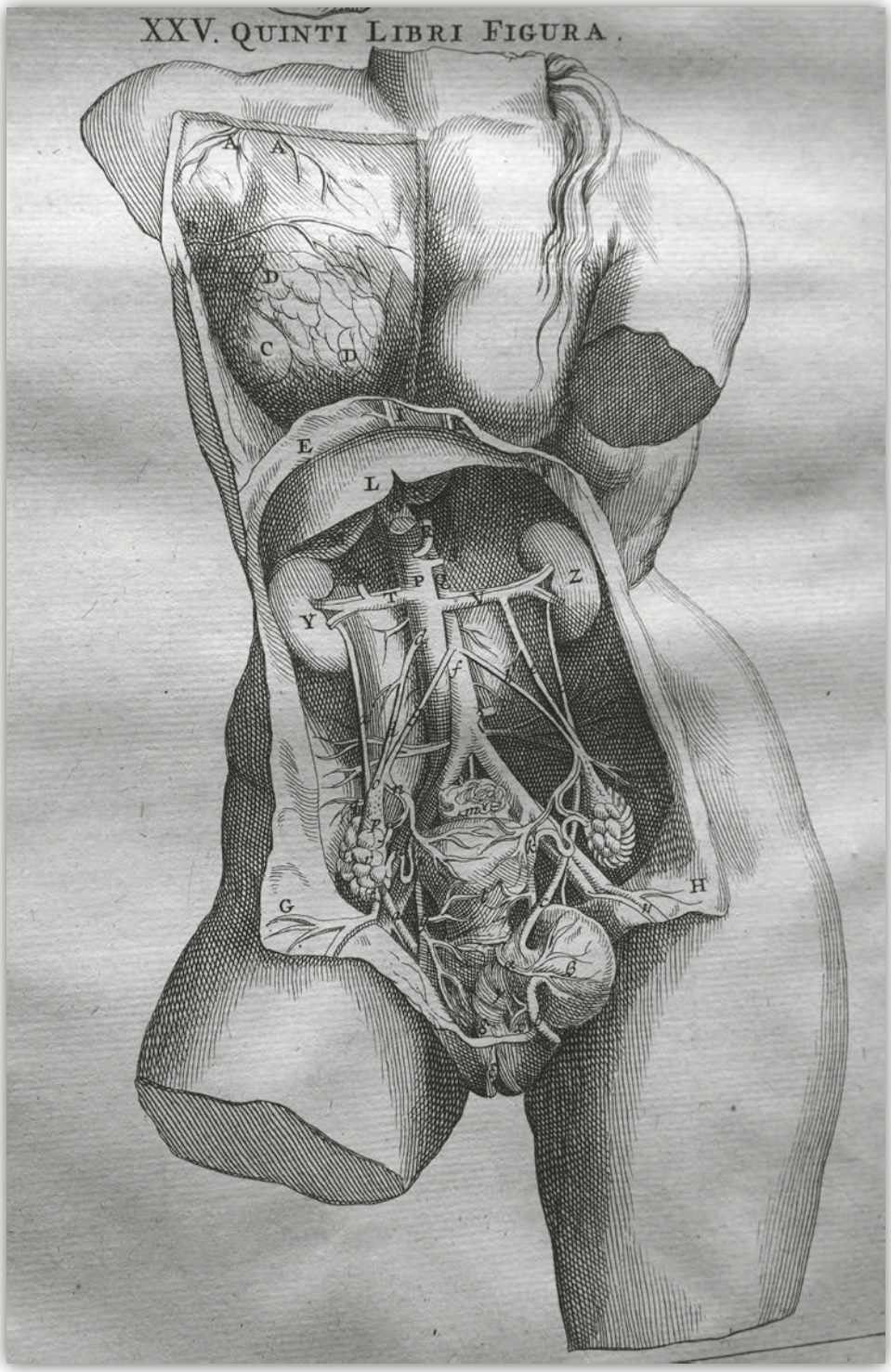

XXIV. QUINTI LIBRI FIGURA.
A
F
G
B
E
I
C
O
H
K
L
R
S
T
D
Y
LIBRI FIGURA.

Fig. 36. A seguinte imaxe presenta a disección da mama co seu tecido glandular (C, D, *Praecipum mamillae corpus e Glandulae*), e o fondo anterior do útero, i, k, l, (*Anterior uteri fundi*), tamén utilizando letras

Fig. 36. La siguiente imagen presenta la disección de la mama con su tejido glandular (C, D, *Praecipum mamillae corpus* y *Glandulae*), y el fondo anterior del útero, i, k, l, (*Anterior uteri fundi*), también utilizando letras

Fig. 36. *Disección de mama e abdomen feminino Opera Omnia...*

Fig. 36. *Disección de mama y abdomen femenino Opera Omnia…*


XXV. QUINTI LIBRI FIGURA.
A
A
D
C
D
E
L
Z
Y
G
H

imaxes rechamantes e audaces, que fascinaron a moitos artistas posteriores. No capítulo «Sobre a estrutura dos pulmóns humanos e a súa función» da súa *Observations sur l'histoire naturelle, sur la physique et sur la peinture*, Gautier advirte das dificultades orixinadas entre fisiólogos e anatomistas.

Xorde tamén nesta época a proliferación dos teatros anatómicos, ligados na súa maior parte ás universidades, como este da ilus. 38, o *Theatrum Anatomicum* da cidade neerlandesa de Leiden, de 1594, un dos primeiros teatros deste tipo que houbo en Europa (o primeiro, o de Padua, antecede a este en dez anos). Este teatro creouse a instancias do médico, anatomista e botánico Pieter Pauw (1564-1617), quen realizou autopsias neste teatro, destinadas non só aos estudantes de medicina da universidade, senón tamén aos curiosos, que podían solicitar contemplalas, previa compra de entrada.

Na seguinte figura, a famosa pintura de Rembrandt sobre a lección de anatomía (Fig. 39) observamos a disección dun cadáver a cargo do doutor Nicolaes Tulp (1593-1674), que foi quen encargou a pintura en nome do gremio de cirurxiáns de Amsterdam. O doutor ensina a musculatura e tendóns do brazo do cadáver (o dun criminal aforcado ese mesmo día, como era moi habitual). Este tipo de diseccións eran raras, tan raras como que en Amsterdam estaban limitadas a unha vez por ano.

Os debuxos de fetos intraútero xa foran motivo de interese no Medievo e a Idade Moderna, como evidencian os exemplos incluídos no tratado de Ambroise Paré, cirurxián da corte francesa do século XVII. Na imaxe da figura 42 obsérvase un embarazo xemelgar con dous fetos collidos da man.

As diferentes posturas de fetos no interior do útero materno xa se observaran no tratado de *Gynaecia* do médico norteafricano do século VI, Mustio. A obra traducía ao latín a *Gynaecia* de Sorano de Éfeso, médico da Roma imperial,

anatómicos siempre a través de imágenes llamativas y audaces, que fascinaron a muchos artistas posteriores. En el capítulo «Sobre la estructura de los pulmones humanos y su función» de su *Observations sur l'histoire naturelle, sur la physique et sur la peinture*, Gautier advierte de las dificultades originadas entre fisiólogos y anatomistas.

Surge también en esta época la proliferación de los teatros anatómicos, ligados en su mayor parte a las universidades, como este de la ilus. 38, el *Theatrum Anatomicum* de la ciudad neerlandesa de Leiden, de 1594, uno de los primeros teatros de este tipo que hubo en Europa (el primero, el de Padua, antecede a este en diez años). Este teatro se creó a instancias del médico, anatomista y botánico Pieter Pauw (1564-1617), quien realizó autopsias en este teatro, destinadas no solo a los estudiantes de medicina de la universidad, sino también a los curiosos, que podían solicitar contemplarlas, previa compra de entrada.

En la siguiente figura, la famosa pintura de Rembrandt sobre la lección de anatomía (Fig. 39) observamos la disección de un cadáver a cargo del doctor Nicolaes Tulp (1593-1674), que fue quien encargó la pintura en nombre del gremio de cirujanos de Amsterdam. El doctor enseña la musculatura y tendones del brazo del cadáver (el de un criminal ahorcado ese mismo día, como era muy habitual). Este tipo de disecciones eran raras, tan raras como que en Amsterdam estaban limitadas a una vez por año.

Los dibujos de fetos intraútero ya habían sido motivo de interés en el Medievo y la Edad Moderna, como evidencian los ejemplos incluidos en el tratado de Ambroise Paré, cirujano de la corte francesa del siglo XVII. En la imagen de la figura 42 se observa un embarazo gemelar con dos fetos cogidos de la mano.

Las diferentes posturas de fetos en el interior del útero materno ya se habían observado en el tratado de *Gynaecia* del médico norteafricano del siglo VI, Mustio. La obra traducía al latín la *Gynaecia* de Sorano de Éfeso, médico de la Roma

co propósito de formar como *obstetrices*, é dicir, comadroas e obstetras, a mulleres descoñecedoras da lingua grega. Entre outros aspectos, Mustio describe o desenvolvemento do feto desde a concepción no décimo cuarto capítulo da súa obra:

> Ao final da relación sexual a muller sente tremores, o orificio do útero péchase [...] tras un breve período obsérvase a diminución ou a completa supresión do fluxo menstrual [...] co paso do tempo, o ventre ínchase, ata que a embarazada sente dentro de si o movemento do feto (Trad. de Valderrábano a partir da edición de Prenner).

Previamente, o manuscrito árabe *El Makomad* de Hariri Neshki (1237) albergado na Biblioteca Nacional de Francia mostra unha muller parindo nunha das posturas usuais do traballo de parto: a sedestación (Fig. 44). A imaxe pertence ao Hariri Scheffer, ilustración de al-Wasiti da *maqama* 39. O relato conta a chegada de Abou Zayd e al-Harit a unha illa onde os seus habitantes sofren un gran tormento polo seu rei, a quen «a tristeza xamais o abandona, posto que non pode ter fillos, aínda que sen cesar busca unha nova terra para sementar e escolle os leitos máis buscados para que o embarazo da nova esposa sexa proclamado». Con todo, continúa a historia, «cando a espera chega a termo e se fabrican o colar e a diadema para o neno, as dores do parto fanse máis difíciles e hoxe tememos pola vida da nai e do fillo» (trad. de Valderrábano segundo a edición de Khawam). Abou-Zayd tranquilízao asegurándolle que posúe a fórmula para facilitar o parto, sendo presentado ante o rei. Tras escribir uns versos nunhas táboas untadas con azafrán, bórraos, cuspe sobre as táboas e envólveas nun tecido de seda tras aromatizalas. O sabio ordenou que fosen colgadas da coxa da parturiente e que ningunha muller menstruante a tocase. Feito isto, «apenas un bebedor tería tempo de

imperial, con el propósito de formar como *obstetrices*, es decir, comadronas y obstetras, a mujeres desconocedoras de la lengua griega. Entre otros aspectos, Mustio describe el desarrollo del feto desde la concepción en el decimocuarto capítulo de su obra:

> Al final de la relación sexual la mujer siente temblores, el orificio del útero se cierra […] tras un breve periodo se observa la disminución o la completa supresión del flujo menstrual […] con el paso del tiempo, el vientre se hincha, hasta que la embarazada siente dentro de sí el movimiento del feto (Trad. de Valderrábano a partir de la edición de Prenner).

Previamente, el manuscrito árabe *El Makomad* de Hariri Neshki (1237) albergado en la Biblioteca Nacional de Francia muestra una mujer pariendo en una de las posturas usuales del trabajo de parto: la sedestación (Fig. 44). La imagen pertenece al Hariri Scheffer, ilustración de al-Wasiti de la *maqama* 39. El relato cuenta la llegada de Abou Zayd y al-Harit a una isla donde sus habitantes sufren un gran tormento por su rey, a quien «la tristeza jamás le abandona, puesto que no puede tener hijos, aunque sin cesar busca una nueva tierra para sembrar y escoge los lechos más buscados para que el embarazo de la nueva esposa sea proclamado». Sin embargo, continúa la historia, «cuando la espera llega a término y se fabrican el collar y la diadema para el niño, los dolores del parto se hacen más difíciles y hoy tememos por la vida de la madre y del hijo» (trad. de Valderrábano según la edición de Khawam). Abou-Zayd le tranquiliza asegurándole que posee la fórmula para facilitar el parto, siendo presentado ante el rey. Tras escribir unos versos en unas tablillas untadas con azafrán, los borra, escupe sobre las tablas y las envuelve en un tejido de seda tras aromatizarlas. El sabio ordenó que fueran colgadas del muslo de la parturienta y que ninguna mujer menstruante la tocara. Hecho esto, «ape-

Fig. 37. *Moitos autores buscaron profundar na Estrutura dos Pulmóns, e nós demos a Descrición; pero non se poñen de acordo* (Gautier 1752: 133; trad. de Valderrábano)

Figura 37. *Muchos autores han buscado profundizar en la Estructura de los Pulmones, y nosotros hemos dado la Descripción; pero no se ponen de acuerdo* (Gautier 1752: 133; trad. de Valderrábano)

Fig. 37. *Cadros anatómicos*
Fabien Gautier d'Agoty, 1765
Londres
Óleos sobre lenzos
Fonte: Welcome Collection de Londres
Licencia: Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Fig. 37. *Cuadros anatómicos*
Fabien Gautier d'Agoty, 1765
Londres
Óleos sobre lienzos
Fuente: Welcome Collection. Londres
Licencia: Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



Figura 38. Como se pode ver neste gravado de 1610 sobre debuxo de Jan Cornelisz. van't Woudt, destaca a colección de esqueletos (o estudo dos ósos era unha das especialidades de Pauw) e os carteis con adaxios latinos que serven de memento mori: *Mors ultima linea rerum, Principium moriendi natalis est, Pulvis et umbra sumis...*

Figura 38. Como se puede ver en este grabado de 1610 sobre dibujo de Jan Cornelisz. van't Woudt, destaca la colección de esqueletos (el estudio de los huesos era una de las especialidades de Pauw) y los carteles con adagios latinos que sirven de memento mori: *Mors ultima linea rerum, Principium moriendi natalis est, Pulvis et umbra sumis…*

Fig. 38. *Teatro anatómico da Universidade de Leiden*
Willem Isaacsz, 1610
Leiden
Gravado
Museo Boerhaaven (Leiden)
Fonte: Dominio Público. Wikipedia

Fig. 38. *Teatro anatómico de la Universidad de Leiden*
Willem Isaacsz, 1610
Leiden
Grabado
Museo Boerhaaven (Leiden)
Fuente: Dominio Público. Wikipedia

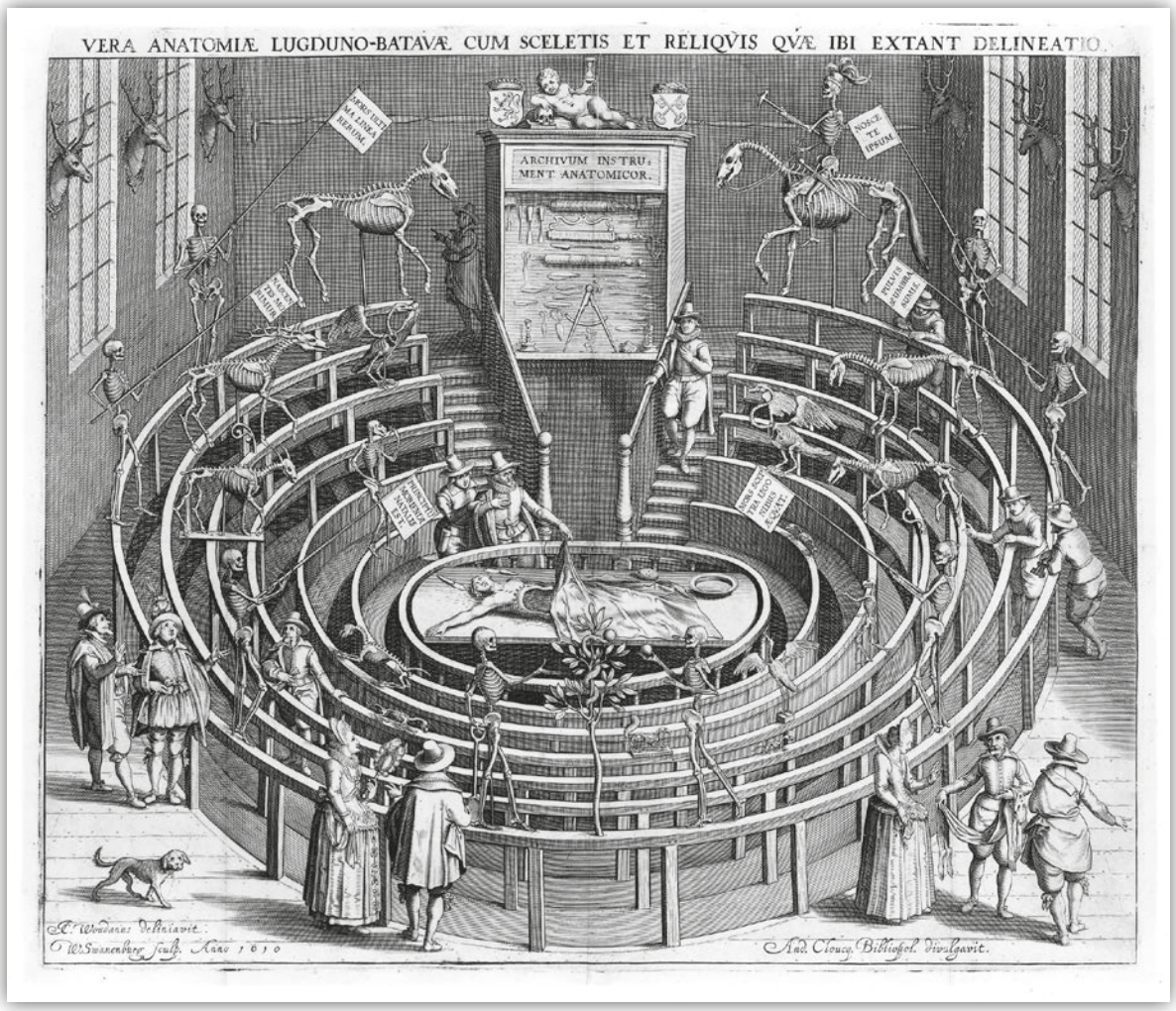

VERA ANATOMIÆ LUGDUNO-BATAVÆ CUM SCELETIS ET RELIQVIS QVÆ IBI EXTANT DELINEATIO.
ARCHIVUM INSTRU: MENT ANATOMICOR.
NOSCE TE IPSUM
Ad. Clouce. Bibliopol. divulgavit.

Fig. 39. Os nomes dos colegas cirurxiáns que contemplan a disección están recollidos nunha lista, que un dos personaxes leva na súa man. Tulp foi o autor da primeira farmacopea holandesa

Fig. 39. Los nombres de los colegas cirujanos que contemplan la disección están recogidos en una lista, que uno de los personajes lleva en su mano. Tulp fue el autor de la primera farmacopea holandesa

Fig. 39. *Lección de anatomía do doutor Nicolaes Tulp*
Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1632
Óleo sobre lenzo
Mauritshuis, La Haya
Fonte: Dominio Público. Wikipedia

Fig. 39. *Lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*
Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1632
Óleo sobre lienzo
Mauritshuis. La Haya
Fuente: Dominio Público. Wikipedia



Figura 40. Na seguinte figura obsérvase a disección do cadáver dun bebé. Trátase da lección de anatomía do doutor Frederick Ruysch, polo pintor Jan van Neck, datada en 1683

Figura 40. En la siguiente figura se observa la disección del cadáver de un bebé. Se trata de la lección de anatomía del doctor Frederick Ruysch, por el pintor Jan van Neck, fechada en 1683

Fig. 40. *Lección de anatomía do doutor Ruysch*
Jan van Neck, 1683
Amsterdam
Óleo sobre lenzo
Museo de Ámsterdam
Fonte: Dominio Público. Wikipedia

Fig. 40. *Lección de anatomía del doctor Ruysch*
Jan van Neck, 1683
Amsterdam
Óleo sobre lienzo
Museo de Ámsterdam
Fuente: Dominio Público. Wikipedia



Fig. 41. Ruysch foi un dos grandes anatomistas holandeses do seu tempo, autor do soado *Thesaurus anatomicus* (1701-16) en dez volumes con curiosos e espléndidos gravados, debidos ao mestre Cornelius Huyberts. Esta ilustración é unha composición alegórica do terceiro gabinete anatómico que mostra varios esqueletos de fetos e bebés.

Fig. 41. Ruysch fue uno de los grandes anatomistas holandeses de su tiempo, autor del célebre *Thesaurus anatomicus* (1701-16) en dez volúmenes con curiosos y espléndidos grabados, debidos al maestro Cornelius Huyberts. Esta ilustración es una composición alegórica del tercer gabinete anatómico que muestra varios esqueletos de fetos y bebés.

Fig. 41. *Esqueletos de nenos*
Thesaurus anatomicus Frederik Ruysch
Gravado de Cornelius Huyberts
Fonte: Dominio público. Wikimedia Commons

Fig. 41. Esqueletos de niños
Thesaurus anatomicus Frederik Ruysch
Grabado de Cornelius Huyberts
Fuente: Dominio público. Wikimedia Commons


Tres. 8.
Tab. 1.
C. Huybertz. ad vivum sculpsit.

Fig. 42. O movemento fetal foi previamente referido polos antigos, como Hipócrates, quen o sinala como causante do parto: «Cando lle chega á muller o momento do parto, ocorre entón que o neno, ao moverse e axitar mans e pés, rompe unha das súas membranas interiores» (Hipócrates, *Sobre a natureza do neno*, 19, 1; trad. propia según edición de De la Villa Polo *et al.*)

Fig. 42. El movimiento fetal fue previamente referido por los antiguos, como Hipócrates, quien incluso lo señala como desencadenante del parto: «Cuando le llega a la mujer el momento del parto, ocurre entonces que el niño, al moverse y agitar manos y pies, rompe una de sus membranas interiores» (Hipócrates, *Sobre la naturaleza del niño*, 19, 1; trad. de De la Villa Polo *et al*.)

Fig. 42. *Fetos intraútero*
Les oeuvres d'Ambroise Paré, conseiller et premier chirurgien du Roy
Ambroise Paré, 1628
París
Biblioteca Xeral
Universidade de Santiago de Compostela

Fig. 42. *Fetos intraútero*
Les oeuvres d'Ambroise Paré, conseiller et premier chirurgien du Roy
Ambroise Paré, 1628
París
Biblioteca General
Universidad de Santiago de Compostela



Fig. 43. Tamén o corpo da muller embarazada é motivo de representacións artísticas en culturas orientais. O manuscrito persa de Mensour Ibn Ahmēd do ano 1555 debuxa esquematicamente a anatomía feminina en estado de gravidez

Fig. 43. También el cuerpo de la mujer embarazada es motivo de representaciones artísticas en culturas orientales. El manuscrito persa de Mensour Ibn Ahmēd del año 1555 dibuja esquemáticamente la anatomía femenina en estado de gravidez

Fig. 43. *Debuxo anatómico de embarazada*
Manuscrito persa de Mensour Ibn Ahmēd, 1555
Fonte: Debuxo de Alejandro Merlán Casal

Fig. 43. *Dibujo anatómico de embarazada*
Manuscrito persa de Mensour Ibn Ahmēd, 1555
Fuente: Dibujo de Alejandro Merlán Casal

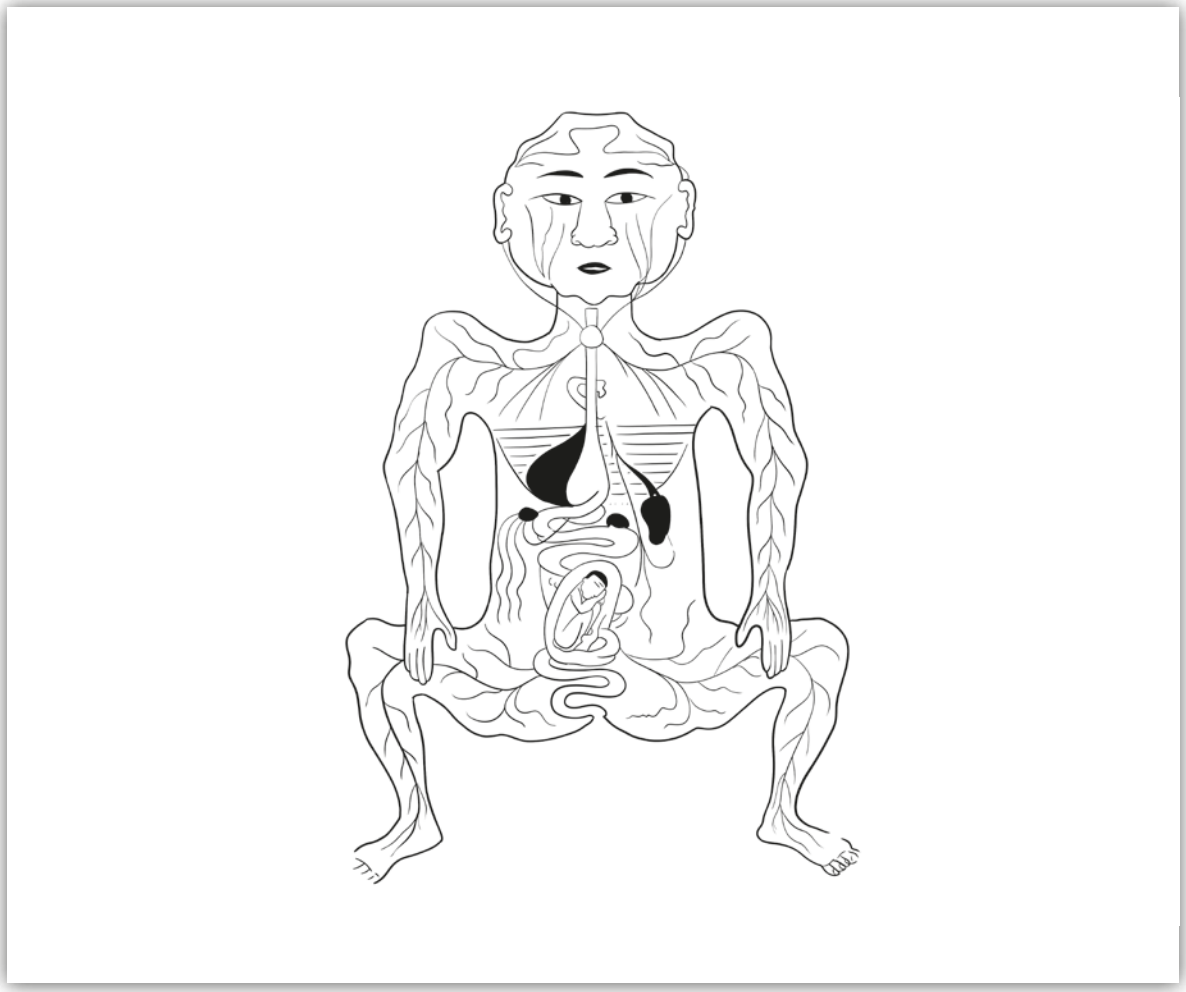


Fig. 44. Ti, embrión no seo da túa nai,
son un bo conselleiro para ti e a práctica
dos consellos sabios é unha das condicións
da Piedade cara ao Altísimo.
Encerrácheste nunha casa ben fortificada
para te protexeres
nun refuxio tranquilo
onde te garde con coidado.
Alí non ves nada
que poida ser para ti
compañeiro hostil
ou inimigo declarado.
Desde que saias,
entrarás nunha morada
onde se che fará dano
atopándote desprezado, envilecido.
Continúa vivindo en paz e cóidate
[...]
Ver para non caer na trampa
dun tramposo que che seducirá para che facer
caer no tormento
que procrea o desprezo.
Pola miña vida, deiche
bos consellos,
pero canta xente coma min
levanta a sospeita!»
(Ensalmo do *Maqamat* 39; trad. de Valderrábano segundo a edición de Khawam 1992: 358)

Fig. 44. Tú, embrión en el seno de tu madre,
soy un buen consejero para ti y la práctica
de los consejos sabios es una de las condiciones
de la Piedad hacia el Altísimo.
Te has encerrado en una casa bien fortificada
para protegerte
en un refugio tranquilo
donde te guarde con cuidado.
Allí no ves nada
que pueda ser para ti
compañero hostil
o enemigo declarado.
Desde que salgas,
entrarás en una morada
donde se te hará daño
encontrándote despreciado, envilecido.
Continúa viviendo en paz y cuídate
[…]
Vela para no caer en la trampa
de un tramposo que te seducirá para hacerte
caer en el tormento
que engendra el desprecio.
Por mi vida, te he dado
buenos consejos,
¡pero cuánta gente como yo
levanta la sospecha!»
(Ensalmo del *Maqamat* 39; trad.
De Valderrábano según la edición de
Khawam 1992: 358)

Fig. 44. *A raíña de Omán parindo*
El Makomad
Hairiri Neshki, 1237
París
Biblioteca Nacional de Francia
Fonte: Dominio público. Wikimedia Commons

Fig. 44. *La reina de Omán pariendo*
El Makomad
Hairiri Neshki, 1237
París
Biblioteca Nacional de Francia
Fuente: Dominio público. Wikimedia Commons



probar a súa beberaxe [...] o corpo vivo do neno [...] escapou do seo da súa nai». Na imaxe, o personaxe central é a parturiente; no centro superior aparece o Señor da illa, cunha imaxe máis próxima a un santo que a un poderoso da terra; na parte superior esquerda Abou Zayd redacta a fórmula do amuleto; na parte dereita, observamos un personaxe cun astrolabio na man non relacionado co texto; e, finalmente, xunto á parturiente, a ilustración inclúe a acompañantes e serventas (Zakharia 2000: 148-149).

A embarazada é asistida por dúas mulleres situadas a ambos os dous lados, escena que lembra as indicacións de Sorano de Éfeso sobre a atención ao parto. O médico na súa *Gynaecia* (II, 1, 82-110) recomenda:

> Deben estar presentes, para axudar, tres mulleres capaces de calmar con palabras reconfortantes os temores da parturiente, mesmo se elas mesmas non pasaron pola experiencia do parto. Dúas delas sitúanse aos lados, a terceira detrás. A función desta terceira é suxeitar á parturiente e impedir que esvare polo efecto das dores.

Posteriormente, nunha das obras de Ambroise Paré, tamén se mostra a ilustración dunha cadeira de partos xunto cunha xestante de vinte fetos (Fig. 46). O autor refírese a este dispositivo no seu capítulo «De la generation»: «Algunhas paren de pé [...] outras nunha cadeira propiamente para iso, [...] a utilidade desta cadeira non debe ser desprezada» (*De la generation*, cap. 16, libro 18). Ademais, Paré, no quinto capítulo da súa obra *Des monstres et prodiges*, «Des femmes qui portent plusieurs enfants d'une ventre», refire o caso citado por Franciscus Picus Mirandula dunha xestación múltiple.

Se o parto presentaba dificultades podía practicarse unha cesárea, cirurxía que posibilita o nacemento do feto a través da apertura da parede abdominal e do útero. Supostamente, a *Lex regia* de Numa Pompilio (672-715 a.C) nas un bebedor hubiera tenido tiempo de probar su brebaje [...] el cuerpo vivo del niño [...] escapó del seno de su madre». En la imagen, el personaje central es la parturienta; en el centro superior aparece el Señor de la isla, con una imagen más próxima a un santo que a un poderoso de la tierra; en la parte superior izquierda Abou Zayd redacta la fórmula del amuleto; en la parte derecha, observamos un personaje con un astrolabio en la mano no relacionado con el texto; y, finalmente, junto a la parturienta, la ilustración incluye a acompañantes y sirvientas (Zakharia 2000: 148-149).

La embarazada es asistida por dos mujeres situadas a ambos lados, escena que recuerda las indicaciones de Sorano de Éfeso sobre la atención al parto. El médico en su *Gynaecia* (II, 1, 82-110) recomienda:

> Deben estar presentes, para ayudar, tres mujeres capaces de calmar con palabras reconfortantes los temores de la parturienta, incluso si ellas mismas no han pasado por la experiencia del parto. Dos de ellas se sitúan a los lados, la tercera detrás. La función de esta tercera es sujetar a la parturienta e impedir que resbale por el efecto de los dolores.

Posteriormente, en una de las obras de Ambroise Paré, también se muestra la ilustración de una silla de partos junto con una gestante de veinte fetos (Fig. 46). El autor se refiere a este artilugio en su capítulo «De la generation»: «Algunas paren de pie [...] otras en una silla propiamente para ello, [...] la utilidad de esta silla no debe ser despreciada» (*De la generation*, cap. 16, libro 18). Además, Paré, en el quinto capítulo de su obra *Des monstres et prodiges*, «Des femmes qui portent plusieurs enfants d'une ventre», refiere el caso citado por Franciscus Picus Mirandula de una gestación múltiple.

Si el parto presentaba dificultades podía practicarse una cesárea, cirugía que posibilita el nacimiento del feto a través de la apertura de la pared abdominal y del útero. Supuestamente, la

obrigaba a extraer o feto dunha muller xestante para enterrar a nai e fillo por separado, e durante a Idade Media practicábanse cesáreas post-mortem para salvar a vida e a alma da criatura, a través do bautismo. Historias curiosas corrían sobre este procedemento, como a cesárea practicada a unha abadesa por dous anxos. A relixiosa quedou embarazada dun recadador de Boloña e, ante a acusación das monxas ante o bispo, a abadesa rogou á Virxe:

> O bispo díxolle isto: «Señora, polo que souben, moi mal a vosa obriga cumpristes e por isto vin aquí, para que ante min fagades emenda». Pero a señora, sen tardanza, foise a rogar á Nai de Deus e, como quen soña, santa María fixo que lle sacasen o fillo e mandou crialo en Sansueña (Trad. propia según la ed. de Fidalgo).

As *Cantigas de Santa María* ilustran o feito.

Lex regia de Numa Pompilio (672-715 a.C) obligaba a extraer el feto de una mujer gestante para enterrar a madre e hijo por separado, y durante la Edad Media se practicaban cesáreas post-mortem para salvar la vida y el alma de la criatura, a través del bautismo. Historias curiosas corrían sobre este procedimiento, como la cesárea practicada a una abadesa por dos ángeles. La religiosa quedó embarazada de un recaudador de Bolonia y, ante la acusación de las monjas ante el obispo, la abadesa rogó a la Virgen:

> El obispo le dijo esto: «Señora, por lo que supe, muy mal vuestra obligación cumplisteis y por esto he venido aquí, para que ante mí hagáis enmienda». Pero la señora, sin tardanza, se fue a rogar a la Madre de Dios y, como quien sueña, santa María hizo que le sacasen el hijo y mandó criarlo en Sansueña (Trad. de Fidalgo).

Las *Cantigas de Santa María* ilustran el hecho.

Fig. 45. Sorano tamén dedica parte da súa explicación a detallar as características da «cadeira obstétrica» na que a muller debe colocarse (*Gynaecia*, II, 1, 15-40), dispositivo representado na estela funeraria da comadrona Escribonia Ática de Ostia Antica.

Fig. 45. Sorano también dedica parte de su explicación a detallar las características de la «silla obstétrica» en la que la mujer debe colocarse (*Gynaecia*, II, 1, 15-40), artilugio representado en la estela funeraria de la comadrona Escribonia Ática de Ostia Antica

Fig. 45. *Estela de Escribonia Ática*,
Relieve de ronsel funerario
Autoría descoñecida, s. II.
Ostia Antica, Roma
Fonte: @Parco Archeologico di Ostia Antica

Fig. 45. *Estela de Escribonia Ática*,
Relieve de ronsel funerario
Autoría desconocida, s. II.
Ostia Antica, Roma
Fuente: @Parco Archeologico di Ostia Antica



Fig. 46. *En Italia unha muller chamada Dorotea pariu vinte fillos en dúas veces, nove dunha vez e once da outra, a cal, levando unha carga tan grande, estaba tan gorda que sostiña o seu ventre, que chegaba ata os xeonllos, cunha banda grande que suxeitaba ao pescozo e aos ombreiros, como se ve neste retrato* (Trad. de Valderrábano, segundo a edición de Jeanneret)

Fig. 46. *En Italia una mujer llamada Dorotea parió veinte hijos en dos veces, nueve de una vez y once de la otra, la cual, llevando una carga tan grande, estaba tan gorda que sostenía su vientre, que llegaba hasta las rodillas, con una banda grande que sujetaba al cuello y a los hombros, como se ve en este retrato* (Trad. de Valderrábano, según la edición de Jeanneret)

Fig. 46. *Método admirable para unha muller que soporta un embarazo de vinte fillos xunto con cadeira de partos*
Les oeuvres d'Ambroise Paré, conseiller et premier chirurgien du Roy
Ambroise Paré, 1628
París
Fonte: Biblioteca Xeral
Universidade de Santiago de Compostela

Fig. 46. *Método admirable para una mujer que soporta un embarazo de veinte hijos junto con silla de partos*
Les oeuvres d'Ambroise Paré, conseiller et premier chirurgien du Roy
Ambroise Paré, 1628
París
Fuente: Biblioteca General
Universidad de Santiago de Compostela


Choſe ad-
mirable
d'vne fem-
me qui
porta 36.
enfans.

Fig. 47. A Virxe ordenou aos anxos a extracción do feto polo costado dereito mentres a abadesa durmía. A «operación» é supervisada por santa María, quen *fez sacar o fillo a abadesa pelo costado*

Fig. 47. La Virgen ordenó a los ángeles la extracción del feto por el costado derecho mientras la abadesa dormía. La «operación» es supervisada por santa María, quien *fez sacar o fillo a abadesa pelo costado*

Fig. 47. *Abadesa á que uns anxos practican unha cesárea*
Manuscrito
Cantiga VII do «Códice Rico» das *Cantigas de Santa María,* Ms.T-I-1, fol. 14v
San Lorenzo del Escorial, 1280-1284
Alfonso X, 1280-1284
Real Biblioteca do Monasterio de San Lorenzo do Escorial, Madrid
Fonte: Reproducción procedente da Real Biblioteca do Monasterio do Escorial cedida por Patrimonio Nacional

Fig. 47. *Abadesa a la que unos ángeles practican una cesárea*
Manuscrito
Cantiga VII del «Códice Rico» de las *Cantigas de Santa María*, Ms.T-I-1, fol. 14v
San Lorenzo del Escorial, 1280-1284
Alfonso X, 1280-1284
Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid
Fuente: Reproducción procedente de la Real Biblioteca del Monasterio del Escorial cedida por Patrimonio Nacional


Como ſeã aÿ fez liçar o fillo a abadeſſa pelo coſtado.
C. a abadeſſã ſe reſpoſou anno biſpo & foi liure da acuſaçõ.

As necesidades do corpo
Las necesidades del cuerpo

O corpo necesita coidados, alimento, cumprir unha serie de funcións biolóxicas das que depende a súa saúde, subsistencia e procreación. Ata a Idade Moderna, hai unha certa conciencia colectiva do corpo, que vén posibilitada por unha imaxe do mundo mediatizada pola relación e os discursos de poder social e político. Nesta concepción, o corpo, a súa natureza, as súas funcións e as súas obras veñen determinados por unha concepción xerárquica e sacra do mundo. Con todo, a fins do século xvii opérase un cambio, favorecido pola revolución científica e filosófica de Copérnico, Galileo, Newton e Descartes, con respecto á concepción do home, o seu corpo e o seu encaixe no universo. Como o expresa con acerto Jacques Gélis:

> A crise da conciencia europea leva aparellada unha crise da conciencia do corpo: o individuo sepárase dolorosamente da influencia do gran corpo colectivo. [...] É o prezo que ten que pagar polo nacemento do home moderno. A turbación dos espíritos maniféstase en particular pola pantasma do enterrado vivo e, sobre todo, no campo relixioso, polo fenómeno convulsionario [...] Que respostas achega [a Igrexa] á nova conciencia do corpo que lentamente vai emerxendo en Occidente? Como conciliar un discurso que pretende penalizar o corpo pecador coas expectativas de homes e mulleres ansiosos dunha vida persoal plena que xustamente pasa por unha valoración da imaxe do seu corpo? A partir do século xvi, efectivamente, empeza a impoñerse a idea de que hai que conservar a saúde do corpo e preservalo o maior tempo posible. A multiplicación dos

El cuerpo necesita cuidados, alimento, cumplir una serie de funciones biológicas de las que depende su salud, subsistencia y procreación. Hasta la Edad Moderna, hay una cierta conciencia colectiva del cuerpo, que viene posibilitada por una imagen del mundo mediatizada por la relación y los discursos de poder social y político. En esta concepción, el cuerpo, su naturaleza, sus funciones y sus obras vienen determinados por una concepción jerárquica y sagrada del mundo. Sin embargo, a fines del siglo xvii se opera un cambio, favorecido por la revolución científica y filosófica de Copérnico, Galileo, Newton y Descartes, con respecto a la concepción del hombre, su cuerpo y su encaje en el universo. Como lo expresa con acierto Jacques Gélis,

> La crisis de la conciencia europea lleva aparejada una crisis de la conciencia del cuerpo: el individuo se separa dolorosamente de la influencia del gran cuerpo colectivo. […] Es el precio que tiene que pagar por el nacimiento del hombre moderno. La turbación de los espíritus se manifiesta en particular por el fantasma del enterrado vivo y, sobre todo, en el campo religioso, por el fenómeno convulsionario […] ¿Qué respuestas aporta [la Iglesia] a la nueva conciencia del cuerpo que lentamente va emergiendo en Occidente? ¿Cómo conciliar un discurso que pretende penalizar el cuerpo pecador con las expectativas de hombres y mujeres ansiosos de una vida personal plena que justamente pasa por una valoración de la imagen de su cuerpo? A partir del siglo xvi, efectivamente, empieza a imponerse la idea de que hay que conservar la salud del cuerpo y preservarlo el mayor

> tratados exaltando a saúde corporal e o bo envellecemento así o testemuña. Esta nova aspiración a prolongar a existencia na terra non é separable da idea de que a existencia terreal non necesariamente é o val de bágoas que prometen certos discursos rigoristas. Este optimismo e a vontade humana de triunfar sobre a adversidade constitúen a base da cultura urbana do Renacemento (en A. Corbin, J.J. Courtine e G. Vigarello, eds., *Historia do corpo*, vol. 1, Taurus, Madrid, 2005, páx. 107).

Unha nova imaxe de como debe ser o coidado do corpo emerxe. Segundo Georges Vigarello, o corpo reflicte a posta en acción de paixóns e sociabilidade, pero tamén unha visión moi particular do orgánico: o movemento axudaría a evacuar e expulsar os humores, cuxo estancamento sería perigoso. O xogo convértese en exercicio e actividade saudable (idem., cap. 4, pág. 229). Lembremos que o Renacemento é a época na que xorden os primeiros tratados de ximnasia. Así, por exemplo, Gerónimo Mercuriale (1530-1606), médico, filósofo e pedagogo italiano, catedrático da Universidade de Padua, dedica seis tomos ao *De arte gymnastica* (Venecia, 1569).

Previamente, a sociedade espartana valoraba as bondades do exercicio físico para as mulleres como medida euxenética. Segundo relata Plutarco no seu *Licurgo* (14.3), os corpos das mozas fortalecíanse con carreiras, loitas, lanzamentos de disco e xavelinas «co obxecto de mellorar o desenvolvemento dos embrións e combater con facilidade as dores do parto» (trad. de Pérez Jiménez). A figura laconia de bronce dunha moza correndo (Fig. 50) datada no século v a. C. evidencia a práctica do exercicio por algunhas mulleres da Grecia antiga. Aínda que non se correspondan coa imaxe, a descrición das carreiras femininas durante as festas en honra a Hera, *Heraia*, ilustran a actividade deportiva das mozas gregas.

> tiempo posible. La multiplicación de los tratados exaltando la salud corporal y el buen envejecimiento así lo atestigua. Esta nueva aspiración a prolongar la existencia en la tierra no es separable de la idea de que la existencia terrenal no necesariamente es el valle de lágrimas que prometen ciertos discursos rigoristas. Este optimismo y la voluntad humana de triunfar sobre la adversidad constituyen la base de la cultura urbana del Renacimiento» (en A. Corbin, J.J. Courtine y G. Vigarello, eds., *Historia del cuerpo*, vol. 1, Taurus, Madrid, 2005, pág. 107).

Una nueva imagen de cómo debe ser el cuidado del cuerpo emerge. Según Georges Vigarello, el cuerpo refleja la puesta en acción de pasiones y sociabilidad, pero también una visión muy particular de lo orgánico: el movimiento ayudaría a evacuar y expulsar los humores, cuyo estancamiento sería peligroso. El juego se convierte en ejercicio y actividad saludable (*idem*., cap. 4, pág. 229). Recordemos que el Renacimiento es la época en la que surgen los primeros tratados de gimnasia. Así, por ejemplo, Gerónimo Mercuriale (1530-1606), médico, filósofo y pedagogo italiano, catedrático de la Universidad de Padua, dedica seis tomos al *De arte gymnastica* (Venecia, 1569).

Previamente, la sociedad espartana valoraba las bondades del ejercicio físico para las mujeres como medida eugenésica. Según relata Plutarco en su Licurgo (14.3), los cuerpos de las jóvenes se fortalecían con carreras, luchas, lanzamientos de disco y jabalinas «con el objeto de mejorar el desarrollo de los embriones y combatir con facilidad los dolores del parto» (trad. de Pérez Jiménez). La figura laconia de bronce de una joven corriendo (Fig. 50) fechada en el siglo v a. C. evidencia la práctica del ejercicio por algunas mujeres de la Grecia antigua. Aunque no se correspondan con la imagen, la descripción de las carreras femeninas durante las fiestas en honor a Hera, *Heraia*, ilustran la actividad deportiva de las jóvenes griegas.

Fig. 48. No duodécimo capítulo do seu primeiro libro, Mercuriale refírese á «ximnástica pura», «que forma parte da medicina, e preocúpase unicamente, mediante un uso mesurado dos exercicios, de procurar a saúde aos homes ou de conservala, ademais de lles permitir adquiriren unha boa constitución» (Trad. de Valderrábano segundo a edición de Agasse). A imaxe provén do libro III desta obra e ilústranos sobre diferentes exercicios con cordas

Fig. 48. En el duodécimo capítulo de su primer libro, Mercuriale se refiere a la «gimnástica pura», «que forma parte de la medicina, y se preocupa únicamente, mediante un uso mesurado de los ejercicios, de procurar la salud a los hombres o de conservarla, además de permitirles adquirir una buena constitución» (Trad. de Valderrábano según la edición de Agasse). La imagen proviene del libro III de esta obra y nos ilustra sobre diferentes ejercicios con cuerdas

Fig. 48. *Homes exercitándose coas cordas*
De arte gymnastica
Girolamo Mercuriale, 1588
Venecia
Imp. de Luca Antonio Giunta
Fonte: Biblioteca Xeral
Universidade de Santiago de Compostela

Fig. 48. *Hombres ejercitándose con cuerdas*
De arte gymnastica
Girolamo Mercuriale, 1588
Venecia
Imp. de Luca Antonio Giunta
Fuente: Biblioteca General
Universidad de Santiago de Compostela

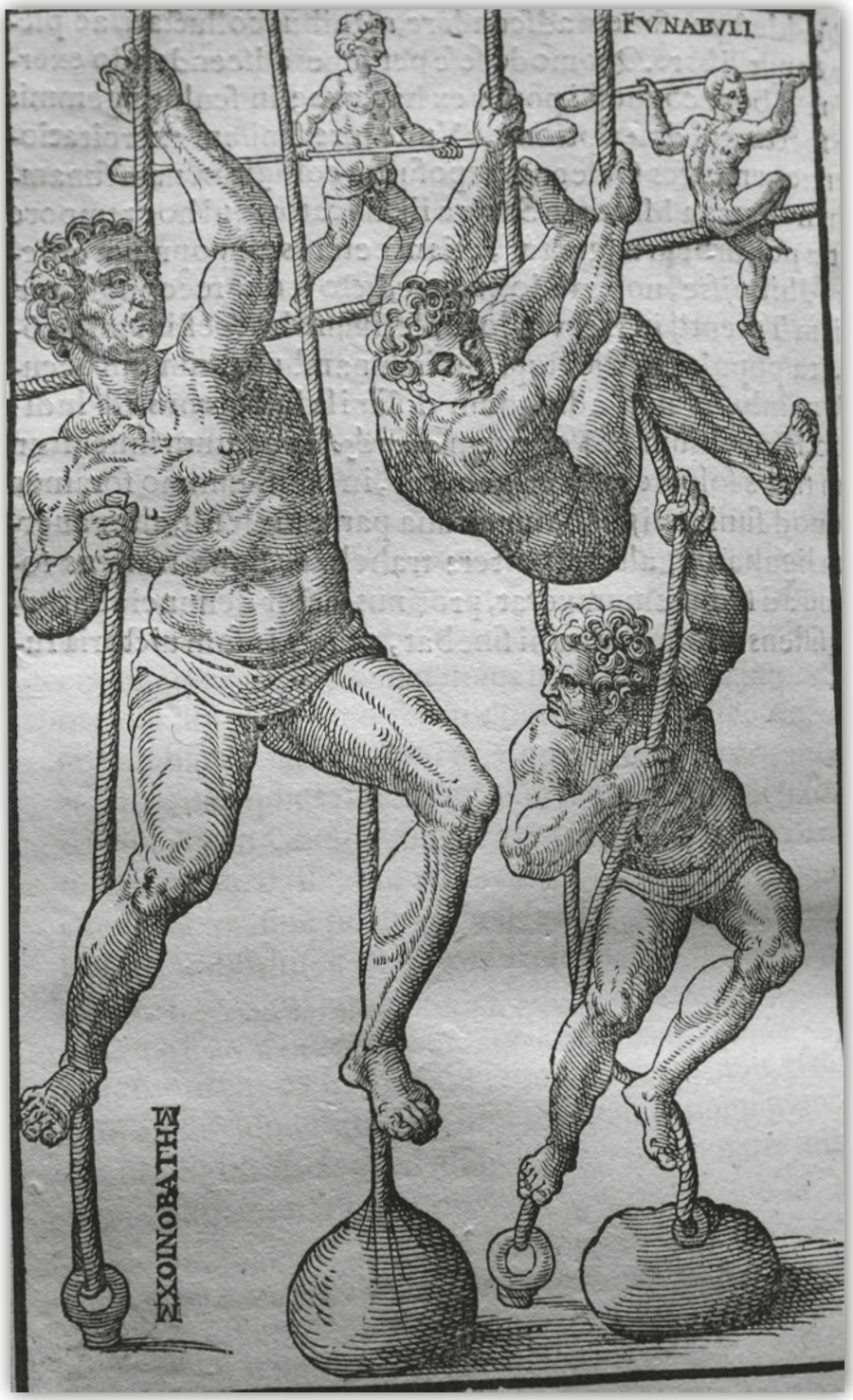

FVNABVLI
HALTEROPHILI

Fig. 49. Tamén no terceiro libro do seu tratado, Mercuriale observa o exercicio feminino, segundo mostra a ilustración seguinte de varias mulleres usando dispositivos propios dos acróbatas como a randeeira (*oscellum*) e o trampolín (*petaurum*)

Fig. 49. También en el tercer libro de su tratado, Mercuriale observa el ejercicio femenino, según muestra la ilustración siguiente de varias mujeres usando artilugios propios de los acróbatas como el columpio (*oscellum*) y el trampolín (*petaurum*)

Fig. 49. *Mulleres con randeeira e trampolín*
De arte gymnastica...

Fig. 49. *Mujeres con columpio y trampolín*
De arte gymnastica…

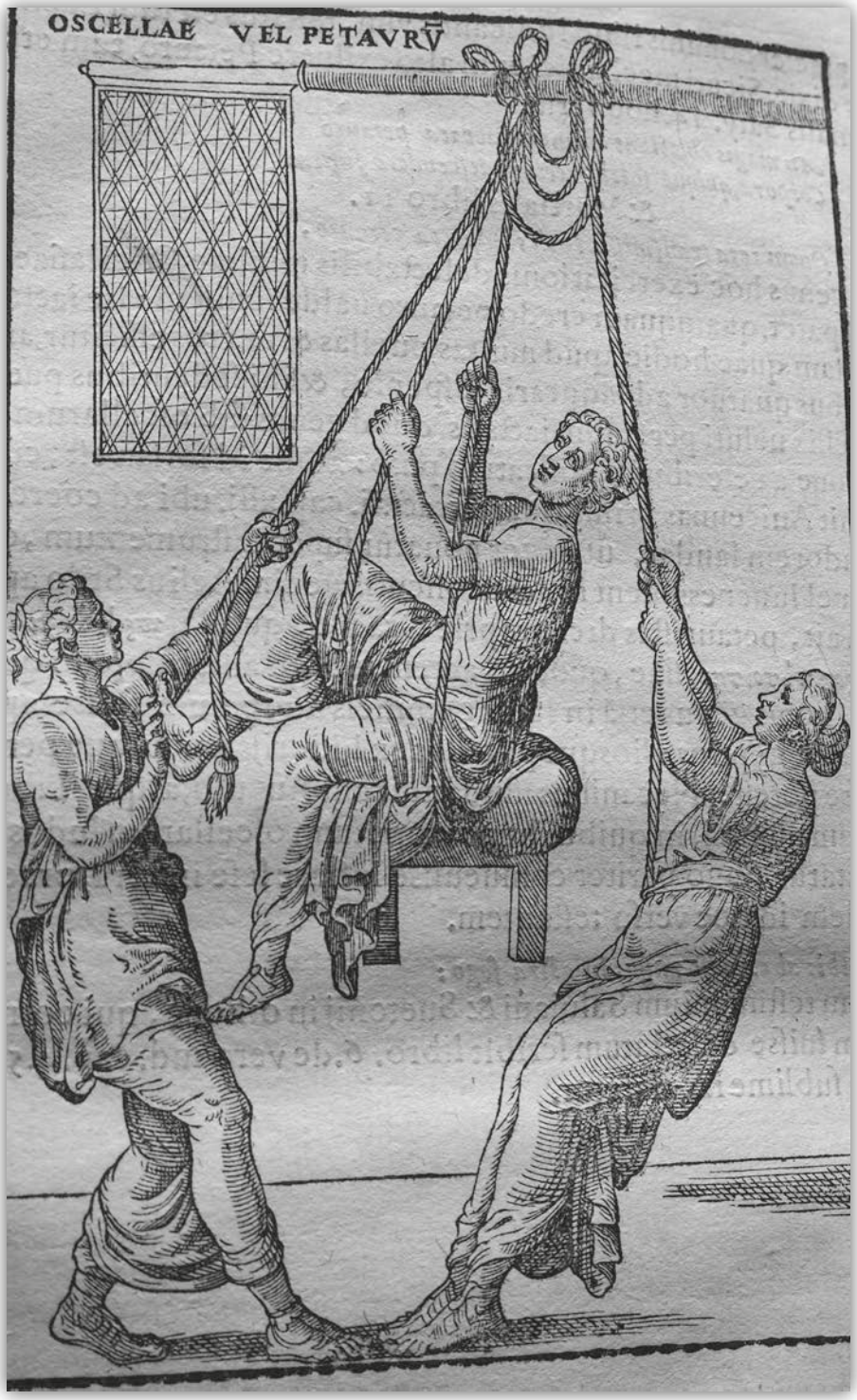

OSCELLAE VEL PETAVRV̄

Fig. 50. *Os xogos consisten nunha competición de carreiras para raparigas. Non son todas da mesma idade, senón que corren en primeiro lugar as máis novas, en segundo lugar, as seguintes a estas en idade e, finalmente, as raparigas de máis idade. E corren desta maneira: o seu cabelo está solto, a túnica chégalles un pouco por encima do xeonllo, e mostran o ombreiro dereito ata o peito. Estas teñen tamén o estadio olímpico asignado para os xogos* [...] *Ás vencedoras danlles coroas de oliveira e unha parte dunha vaca sacrificada a Hera e poden ofrendar estatuas cunha inscrición* (Pausanias, *Descrición de Grecia*, v, 16, 2-3; trad. de Valderrábano segundo a ed. de Herrero Ingelmo)

Fig. 50. *Los juegos consisten en una competición de carreras para muchachas. No son todas de la misma edad, sino que corren en primer lugar las más jóvenes, en segundo lugar, las siguientes a éstas en edad y, finalmente, las muchachas de más edad. Y corren de esta manera: su cabello está suelto, la túnica les llega un poco por encima de la rodilla, y muestran el hombro derecho hasta el pecho. Éstas tienen también el estadio olímpico asignado para los juegos* […] *A las vencedoras les dan coronas de olivo y una parte de una vaca sacrificada a Hera y pueden ofrendar estatuas con una inscripción* (Pausanias, *Descripción de Grecia*, v, 16, 2-3; trad. de Herrero Ingelmo)

Fig. 50. *Moza correndo*
Figura de bronce
Autoría descoñecida, 520-500 a. C.
Prizren, Serbia
Museo Británico de Londres
Fonte: @ Caeciliusinhorto. Licenza CC. Wikipedia

Fig. 50. *Joven corriendo*
Figura de bronce
Autoría desconocida, 520-500 a. C.
Prizren, Serbia
Museo Británico de Londres
Fuente: @ Caeciliusinhorto. Licenza CC. Wikipedia



A alimentación do corpo é un dos aspectos máis importantes da vida pública e privada. Tanto na Antigüidade como durante a Idade Media era habitual atopar representacións de banquetes familiares en relevos, mosaicos e pinturas. En Roma o chamado *triclinium* era un dos espazos máis importantes dunha casa e da vida doméstica e os usos e costumes practicados nel estaban bastante codificados, incluída a orde en que se sentaba cada comensal. Tanto en Grecia como en Roma era habitual representar comidas e banquetes familiares mesmo nos sarcófagos e lousas funerarias. Parece un modo de lembrar aos membros da familia felices, nun momento de celebración compartido. Un modo de lembrar que a vida humana é tamén pracer e que non se pode deixar para despois da morte. Na seguinte figura (Fig. 51) vemos un relevo votivo grego dun sarcófago de mármore pentélico atopado en Eleusis, hoxe no Museo Arqueolóxico Nacional de Atenas. Representa un banquete funerario con deuses.

O consumo de viño nos banquetes gregos e a súa dilución con auga era controlado polo simposiarca, quen buscaba evitar a embriaguez dos seus invitados. Con todo, a arte antiga mostra exemplos de personaxes ebrios, como a copia romana dun mármore de período helenístico que representa unha anciá ebria (Fig. 52). A muller, coñecida como a «Vella borracha» abraza unha garrafa panzuda e entreabre a boca, configurando a imaxe explícita dunha borracheira.

Durante a Idade Media, o valor social e socializador dos banquetes foi tamén moi notorio. Nobres e reis celebraban banquetes como xesto de poder. En moitos manuscritos medievais aparecen ilustracións de banquetes con distintas motivacións. A de documentar, por exemplo, grandes acontecementos sociais e políticos, como vodas, pactos ou a organización de cruzadas, como é o caso do famoso Banquete do Faisán que deu Felipe o Bo de Borgoña o 17

La alimentación del cuerpo es uno de los aspectos más importantes de la vida pública y privada. Tanto en la Antigüedad como durante la Edad Media era habitual encontrar representaciones de banquetes familiares en relieves, mosaicos y pinturas. En Roma el llamado *triclinium* era uno de los espacios más importantes de una casa y de la vida doméstica y los usos y costumbres practicados en él estaban bastante codificados, incluido el orden en que se sentaba cada comensal. Tanto en Grecia como en Roma era habitual representar comidas y banquetes familiares incluso en los sarcófagos y losas funerarias. Parece un modo de recordar a los miembros de la familia felices, en un momento de celebración compartido. Un modo de recordar que la vida humana es también placer y que no se puede dejar para después de la muerte. En la siguiente figura (Fig. 51) vemos un relieve votivo griego de un sarcófago de mármol pentélico encontrado en Eleusis, hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas. Representa un banquete funerario con dioses.

El consumo de vino en los banquetes griegos y su dilución con agua era controlado por el *simposiarca*, quien buscaba evitar la embriaguez de sus invitados. Sin embargo, el arte antiguo muestra ejemplos de personajes ebrios, como la copia romana de un mármol de periodo helenístico que representa una anciana ebria (Fig. 52). La mujer, conocida como la «Vieja borracha» abraza una garrafa panzuda y entreabre la boca, configurando la imagen explícita de una borrachera.

Durante la Edad Media, el valor social y socializante de los banquetes fue también muy notorio. Nobles y reyes celebraban banquetes como gesto de poder. En muchos manuscritos medievales aparecen ilustraciones de banquetes con distintas motivaciones. La de documentar, por ejemplo, grandes acontecimientos sociales y políticos, como bodas, pactos o la organización de cruzadas, como es el caso del famoso Banquete del Faisán que dio Felipe el Bueno

de febreiro de 1454 en Lille. Crónicas da época falan dos espléndidos pratos, luxos e ostentacións deste banquete, incluída a extraordinaria música alí escoitada. Con todo, na seguinte ilustración (Fig. 53) vemos unha ilustración dunha comida con intención moralizante. Nela, ilústranse temáticas tratadas en *Le livre des vices et de vertus*, tamén coñecido como *La Somme le Roi*, do frade dominicano Laurent d'Orléans, confesor do rei Felipe III o Atrevido.

Na seguinte ilustración (Fig. 54) temos unha das ilustracións medievais da defecación, neste caso nin máis nin menos que a dun rei. Trátase do rei Saúl. A escena cóntase en 1 Samuel 24, 3: «E cando chegou a un curral de ovellas no camiño, onde había unha cova, entrou Saúl nela para cubrir os seus pés; e David e os seus homes estaban sentados nos recunchos da cova». «Cubrir un os seus pés» é un eufemismo hebreo para «defecar».

Nas casas humildes a xente conformábase co uso de bacíns, cuxo contido se arroxaba logo por unha fiestra. Tamén existían cubículos voados de madeira polos que tamén se atendía esta necesidade e, por suposto, nos lugares máis distinguidos, usábanse tamén latrinas, xeralmente de madeira tamén. Os retretes en forma de beiril de madeira eran moi habituais, como se pode observar neste detalle do famoso cadro de *Os proverbios holandeses* de Pieter Brueghel o Vello (Fig. 55).

Algo posterior é esta admirable e sinxela pintura de Annibale Carracci, coñecido como *Il Mangiafagioli* (Fig. 56), que representa a un campesiño comendo un prato de feixóns. Fronte a el, unha fogaza de pan, un pastel de verduras, unha copa de viño tinto e unha xerra de barro. O que podía ser unha comida habitual despois dunha xornada de traballo. Non sorprende ver ao campesiño asir un anaco de pan coa man esquerda: o pan era considerado un alimento esencial e un acompañante imprescindible de cada comida, exactamente como hoxe

de Borgoña el 17 de febrero de 1454 en Lille. Crónicas de la época hablan de los espléndidos platos, lujos y ostentaciones de este banquete, incluida la extraordinaria música allí escuchada. Sin embargo, en la siguiente ilustración (Fig. 53) vemos una ilustración de una comida con intención moralizante. En ella, se ilustran temáticas tratadas en *Le livre des vices et de vertus*, también conocido como *La Somme le Roi*, del fraile dominicano Laurent d'Orléans, confesor del rey Felipe III el Atrevido.

En la siguiente ilustración (Fig. 54) tenemos una de las ilustraciones medievales de la defecación, en este caso ni más ni menos que la de un rey. Se trata del rey Saúl. La escena se cuenta en 1 Samuel 24, 3: «Y cuando llegó a un redil de ovejas en el camino, donde había una cueva, entró Saúl en ella para cubrir sus pies; y David y sus hombres estaban sentados en los rincones de la cueva». «Cubrir uno sus pies» es un eufemismo hebreo para «defecar».

En las casas humildes la gente se conformaba con el uso de bacines, cuyo contenido se arrojaba luego por una ventana. También existían cubículos volados de madera por los que también se atendía esta necesidad y, por supuesto, en los lugares más distinguidos, se usaban también letrinas, generalmente de madera también. Los retretes en forma de voladizo de madera eran muy habituales, como se puede observar en este detalle del famoso cuadro de *Los proverbios holandeses* de Pieter Brueghel el Viejo (Fig. 55).

Algo posterior es esta admirable y sencilla pintura de Annibale Carracci, conocido como *Il Mangiafagioli* (Fig. 56), que representa a un campesino comiendo un plato de judías. Frente a él, una hogaza de pan, un pastel de verduras, una copa de vino tinto y una jarra de barro. Lo que podía ser una comida habitual después de una jornada de trabajo. No sorprende ver al campesino asir un trozo de pan con la mano izquierda: el pan era considerado un alimento esencial y un acompañante imprescindible de cada comida, exactamente como hoy en día. El pan aquí repre-

Fig. 51. De esquerda a dereita atopamos un escanciador preparando o viño, logo a Deméter, que está a ser coroada por Perséfone, e nel preséntase un deus, probablemente Dioniso, sostendo un corno ou ritón, acompañado por unha muller que sostén unha coroa. A mesa está disposta con comida. Segundo a inscrición no pé, o relevo foi dedicado por Lisímaco. O momento da bebida era o máis importante dos banquetes e adoitaba vir despois da comida, durante a cal nin se bebía nin se falaba. O momento en que se bebía era o momento no que se conversaba, facíanse discursos, debates e ata competicións

Fig. 51. De izquierda a derecha encontramos a un escanciador preparando el vino, luego a Deméter, que está siendo coronada por Perséfone, y en él se presenta a un dios, probablemente Dioniso, sosteniendo un cuerno o ritón, acompañado por una mujer que sostiene una corona. La mesa está dispuesta con comida. Según la inscripción al pie, el relieve fue dedicado por Lisímaco. El momento de la bebida era el más importante de los banquetes y solía venir después de la comida, durante la cual ni se bebía ni se hablaba. El momento en que se bebía era el momento en el que se conversaba, se hacían discursos, debates y hasta competiciones

Fig. 51. *Banquete*
Relieve votivo de Eleusis, Atenas
Autoría descoñecida, 350-320 a.C.
Museo Nacional Arqueolóxico de Atenas
Fonte: Dominio público. Wikipedia

Fig. 51. *Banquete*
Relieve votivo de Eleusis, Atenas
Autoría desconocida, 350-320 a.C.
Museo Nacional Arqueológico de Atenas
Fuente: Dominio público. Wikipedia



Fig. 52. Non debía ser infrecuente a imaxe da anciá bébeda, tal e como expresa o epitafio de Marónide: «Xace aquí a vella esponxa de tallas, a beoda Marónide, sobre cuxa tumba hai unha copa ática ben visible a todos. Baixo terra xeme, mais non polos fillos nin o esposo a quen deixou na indixencia, senón só porque esta copa está baleira» (Leónidas, *Epigramas helenísticos*, VII, 455; trad. propia según edición de Fernández-Galiano)

Fig. 52. No debía ser infrecuente la imagen de la anciana bebida, tal y como expresa el epitafio de Marónide: «Yace aquí la vieja esponja de tinajas, la beoda Marónide, sobre cuya tumba hay una copa ática bien visible a todos. Bajo tierra gime, mas no por los hijos ni el esposo a quien dejó en la indigencia, mas sólo porque esta copa está vacía» (Leónidas, *Epigramas helenísticos*, VII, 455; trad. de Fernández-Galiano)

Fig. 52. *Vella bébeda*
Mármore
Copia romana de obra helenística
Museos Capitolinos de Roma
Fonte: Dominio público. Wikipedia Commons

Fig. 52. *Vieja borracha*
Mármol
Copia romana de obra helenística
Museos Capitolinos de Roma
Fuente: Dominio público. Wikipedia Commons



Fig. 53. Na parte de arriba desta ilustración, atopamos á esquerda unha representación da sobriedade coroada, mentres que á dereita atopamos a gula, representada por un home que regurxita o que comeu. Na parte de abaixo ilústrase a parábola evanxélica do home rico e o pobre Lázaro, excluído do copioso e luxoso banquete (Lucas xvi, 19-31)

Fig. 53. En la parte de arriba de esta ilustración, encontramos a la izquierda una representación de la sobriedad coronada, mientras que a la derecha encontramos la gula, representado por un hombre que regurgita lo que ha comido. En la parte de abajo se ilustra la parábola evangélica del hombre rico y el pobre Lázaro, excluido del copioso y lujoso banquete (Lucas xvi, 19-31)

Fig. 53.*O banquete*
Libro de vicios e virtudes (tradución provenzal)
Laurent d'Orléans, 1290
Manuscrito, Ms Additional 28162, f° 10v
Biblioteca Británica de Londres
Fonte: Dominio público. Wikimedia Commons

Fig. 53. *El banquete*
Libro de vicios y virtudes (traducción provenzal)
Laurent d'Orléans, 1290
Manuscrito, Ms Additional 28162, f° 10v
Biblioteca Británica de Londres
Fuente: Dominio público. Wikimedia Commons



Fig. 54. Nesa época, calquera lugar podía ser bo para satisfacer esta necesidade corporal, como neste caso unha cova. A imaxe provén da famosa Biblia dos Cruzados ou Biblia de Maciejowski, un manuscrito iluminado do Antigo Testamento con inscricións en latín, persa e xudeo-persa datado ca. 1240.

Fig. 54. En esa época, cualquier lugar podía ser bueno para satisfacer esta necesidad corporal, como en este caso una cueva. La imagen proviene de la famosa Biblia de los Cruzados o Biblia de Maciejowski, un manuscrito iluminado del Antiguo Testamento con inscripciones en latín, persa y judeo-persa datado ca. 1240.

Fig. 54. *O rei Saúl «cubrendo os seus pes»*
Biblia dos Cruzados, tamén coñecida como *Morgan Picture Bible*, *The Maciejowski Bible* e *The Shah 'Abbas Bible*
Miniatura, MS M. 638, fol. 33r. ca. 1240
París
Fonte: Biblioteca y Museo Morgan de Nuova York
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maciejowski_Bible_-_Morgan_Library_%26_Museum_MS_M.638,_fol._33r.jpg

Fig. 54. El *rey Saúl «cubriendo sus pies»*
Biblia de los Cruzados, también conocida como *Morgan Picture Bible, The Maciejowski Bible y The Shah 'Abbas Bible*
Miniatura, MS M. 638, fol. 33r. ca. 1240
París
Fuente: Biblioteca y Museo Morgan de Nueva York





Fig. 55. Neste caso, o proverbio ilustrado é *dat hangt als een schijthuis boven de gracht* [= iso colga como un retrete sobre unha quenlla], para significar algo que resulta obvio.

Fig. 55. Detalle do cadro *Os proverbios holandeses*
Pieter Brueghel o Vello, 1559
Óleo sobre lenzo
Gemäldegalerie
Museos Estatais de Berlín
Fonte: Dominio público. Wikipedia

Fig. 55. En este caso, el proverbio ilustrado es *dat hangt als een schijthuis boven de gracht* [= *eso cuelga como un retrete sobre una acequia*], para significar algo que resulta obvio.

Fig. 55. Detalle del cuadro *Los proverbios holandeses*
Pieter Brueghel el Viejo, 1559
Óleo sobre lienzo
Gemäldegalerie
Museos Estatales de Berlín
Fuente: Dominio público. Wikipedia

en día. O pan aquí representado parece de boa calidade. Lembremos o dito polo entón recentemente nomeado bispo de Mondoñedo Antonio de Guevara en *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539) (ver en páx. 324, fig. 56)

Os coidados do corpo foron un tema específico da medicina tanto na Antigüidade como nas épocas posteriores. Un libro clave de remedios para os coidados dos enfermos e os tratamentos das doenzas foi o famoso *Régime du Corps*, un libro de hixiene e medicina debido ao médico italiano Aldobrandín de Siena (morto en 1299), quen o escribe en francés, lingua entón vehicular para os tratados e crónicas, ademais do latín. Na imaxe (Fig. 57) vemos a alguén intentando curarse as súas doenzas co consabido tratamento a partir de samesugas. No seu tratado, Aldobrandín explica o modo de diferenciar as samesugas, segundo os consellos do médico árabe Avicena.

Na seguinte imaxe (Fig. 58) vemos representado o momento en que un dentista, que normalmente non era alguén con estudos de medicina, senón moitas veces alguén que se especializara na extracción de moas e nalgúns outros remedios, saca unha moa picada a un paciente. O cadro, coñecido como *O charlatán sacamoas*, é un retrato de grupo que ilustra como de concorridas podían ser estas escenas cotiás.

sentado parece de buena calidad. Recordemos lo dicho por el entonces recién nombrado obispo de Mondoñedo Antonio de Guevera en Menosprecio de corte y alabanza de aldea (1539) (ver pág. 324 y fig. 56).

Los cuidados del cuerpo fueron un tema específico de la medicina tanto en la Antigüedad como en las épocas posteriores. Un libro clave de remedios para los cuidados de los enfermos y los tratamientos de las dolencias fue el famoso *Régime du Corps*, un libro de higiene y medicina debido al médico italiano Aldobrandín de Siena (muerto en 1299), quien lo escribe en francés, lengua entonces vehicular para los tratados y crónicas, además del latín. En la imagen (Fig. 57) vemos a alguien intentando curarse sus dolencias con el consabido tratamiento a partir de sanguijuelas. En su tratado, Aldobrandín explica el modo de diferenciar las sanguijuelas, según los consejos del médico árabe Avicena.

En la siguiente imagen (Fig. 58) vemos representado el momento en que un dentista, que normalmente no era alguien con estudios de medicina, sino muchas veces alguien que se había especializado en la extracción de muelas y en algunos otros remedios, saca una muela picada a un paciente. El cuadro, conocido como *El charlatán sacamuelas*, es un retrato de grupo que ilustra cómo de concurridas podían ser estas escenas cotidianas.

Fig. 56. *É privilexio de aldea que quen more nela teña fariña para peneirar, artesa para amasar e forno para cocer, do cal privilexio non se goza na corte nin nas grandes vilas, onde de necesidade compran o pan que é duro, ou sen sal, ou negro ou mal levedado, ou avinagrado, ou mal cocido ou queimado, ou afumado, ou recente, ou mollado, ou insípido ou húmedo; por maneira que están magoados do pan que compraron e do diñeiro que por iso deron. Non é así, por certo, na aldea, onde comen o pan de trigo candeal, moído en bo muíño, peneirado moi de vagar, pasado por tres peneiras, cocido en forno grande, tenro do día de antes, amasado con boa auga, branco como a neve e mol como esponxa.*

Fig. 56: *Es privilegio de aldea que el que morare en ella tenga harina para cerner, artesa para amasar y horno para cocer, del cual privilegio no se goza en la corte ni en los grandes pueblos, a do de necesidad compran el pan que es duro, o sin sal, o negro o mal lludido, o avinagrado, o mal cocho, o quemado, o ahumado, o reciente, o mojado, o desazonado, o húmero; por manera que están lastimados del pan que compraron y del dinero que por ello dieron. No es así, por cierto, en la aldea, a do comen el pan de trigo candeal, molido en buen molino, ahechado muy despacio, pasado por tres cedazos, cocido en horno grande, tierno del día de antes, amasado con buena agua, blanco como la nieve y fofo como esponja.*

Fig. 56. *O comefeixóns*
Annibale Carraci, 1584-1585
Roma
Óleo sobre lenzo
Galería Colonna de Roma
Fonte: Dominio público. Wikipedia

Fig. 56. *El comejudías*
Annibale Carraci, 1584-1585
Roma
Óleo sobre lienzo
Galería Colonna de Roma
Fuente: Dominio público. Wikipedia



Fig. 57. *Di que as que teñen cabezas gordas e unha cor entre negro e verde, son lesmas* [...] *e as que viven en charcas, desas débese gardarse, debido ás febres, abscesos, chagas, desfalecementos e debilidade de membros. As que son boas son as que viven en auga corrente* [...] *as que teñen cor escura* [...] *de cor vermella, e teñen a cabeza pequena, e son parecidas á cola do rato. Pero as que mellor valen son aquelas que teñen o ventre vermello e son verdes por detrás, pero que estean en auga corrente: esas son as mellores* (Trad. de Valderrábano segundo a edición de Landouzy e Roger).

Fig. 57. *Dice que las que tienen cabezas gordas y un color entre negro y verde, son babosas,* […] *y las que viven en charcas, de esas se debe guardarse, debido a las fiebres, abscesos, llagas, desfallecimientos y debilidad de miembros. Las que son buenas son las que viven en agua corriente* […] *las que tienen color oscuro* […] *de color rojo, y tienen la cabeza pequeña, y son parecidas a la cola del ratón. Pero las que mejor valen son aquellas que tienen el vientre rojo y son verdes por la espalda, pero que estén en agua corriente: esas son las mejores* (Trad. de Valderrábano según la edición de Landouzy y Roger).

Fig. 57. *Tratamento con samesugas*
Régime du Corps. Cap. 12.
MS M.0165 fol. 26r., Ruan
Aldobrandín de Siena, 1440-1450
Museo da Biblioteca Morgan de Nova York

Fig. 57. *Tratamiento con sanguijuelas*
Régime du Corps. Cap. 12.
MS M.0165 fol. 26r., Rouen
Aldobrandín de Siena, 1440-1450
Museo de la Biblioteca Morgan de Nueva York



Fig. 58. O sacamoas móstrase ante os demais como alguén con experiencia, no que cabe confiar: véxase o seu colar de dentes no pescozo.

Fig. 58. El sacamuelas se muestra ante los demás como alguien con experiencia, en el que cabe confiar: véase su collar de dientes en el cuello.

Fig. 58. Theodoor Rombouts, *O charlatán sacamoas*, 1620-1625
Óleo sobre lenzo, 118 x 223 cm (P001635)
Madrid, Museo Nacional do Prado
Fonte: ©Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado

Fig. 58. Theodoor Rombouts, *El charlatán sacamuelas* 1620-1625
Óleo sobre lienzo, 118 x 223 cm (P001635)
Madrid, Museo Nacional del Prado
Fuente: ©Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado



O corpo político
El cuerpo político

O corpo tamén foi utilizado como metáfora política. A imaxe teolóxica do corpo místico de Cristo para describir a comunidade da Igrexa cristiá católica, con Cristo-Deus como a súa cabeza divina e o Papa como cabeza terreal (cada crente é, por tanto, parte deste corpo místico na fe e no bautismo), transfírese á estrutura do poder secular na figura do soberano. É o rei como representante de Cristo no estado. O rei era visto mesmo como dotado dun poder sanador. A analoxía rei-cabeza do estado está en múltiples tratados medievais e a analoxía é transferida a outros elementos centrais da anatomía, como o corazón ou o sangue. Georges Vigarello cre que un punto decisivo neste xurdimento da metáfora do corpo político é a disputa de Felipe IV de Francia e o papa Bonifacio VIII en 1302. Produto desta contenda entre o poder relixioso e o estado foi a bula *Unam sanctam* promulgada o 18 de novembro de 1302 e en cuxo *incipit* se afirma: «Fóra da Igrexa non hai salvación nin remisión de pecados. Ela representa o Corpo místico de Cristo, un corpo cuxa cabeza é Cristo». A partir deste momento comeza a facerse común a expresión «corpo do reino». Séculos máis tarde, Lois XIV chegou a dicir: «Debemos pensar no ben dos nosos súbditos moito máis que no noso propio. Parece que forme parte de nós mesmos, posto que somos a cabeza dun corpo do que eles son os membros». Esta imaxe do estado composto de innumerables cabezas é recollida graficamente por Hobbes no seu tratado político *Leviatán* (a fig. 59 mostra o seu frontispicio).

El cuerpo también ha sido utilizado como metáfora política. La imagen teológica del cuerpo místico de Cristo para describir la comunidad de la Iglesia cristiana católica, con Cristo-Dios como su cabeza divina y el Papa como cabeza terrenal (cada creyente es, por tanto, parte de este cuerpo místico en la fe y en el bautismo), se transfiere a la estructura del poder secular en la figura del soberano. Es el rey como representante de Cristo en el estado. El rey era visto incluso como dotado de un poder sanador. La analogía rey-cabeza del estado está en múltiples tratados medievales y la analogía es transferida a otros elementos centrales de la anatomía, como el corazón o la sangre. Georges Vigarello cree que un punto decisivo en este surgimiento de la metáfora del cuerpo político es la disputa de Felipe IV de Francia y el papa Bonifacio VIII en 1302. Producto de esta contienda entre el poder religioso y el estado fue la bula *Unam sanctam* promulgada el 18 de noviembre de 1302 y en cuyo *incipit* se afirma: «Fuera de la Iglesia no hay salvación ni remisión de pecados. Ella representa el Cuerpo místico de Cristo, un cuerpo cuya cabeza es Cristo». A partir de este momento comienza a hacerse común la expresión «cuerpo del reino». Siglos más tarde, Luis XIV llegó a decir: «Debemos pensar en el bien de nuestros súbditos mucho más que en el nuestro propio. Parece que forme parte de nosotros mismos, puesto que somos la cabeza de un cuerpo del que ellos son los miembros». Esta imagen del estado compuesto de innumerables cabezas es recogida gráficamente por Hobbes en su tratado político *Leviatán* (la fig. 59 muestra su frontispicio):

A idea do corpo místico de Cristo é transformada no corpo místico do reino, co soberano como cabeza dos seus súbditos, detentando un poder absoluto mesmo sobre a propia igrexa. Os lexisladores ingleses do século XVI falaban dos dous corpos do rei para referirse ao corpo perecedoiro, suxeito ás paixóns e á morte, por unha banda, e ao corpo do rei como corpo político imperecedoiro. Corpo desprovisto de vellez e non suxeito ás paixóns terreas. A seguinte imaxe (Fig. 60) ilustra novamente esta metáfora corpo-política. O corpo do rei é a encarnación física do goberno. Distintas partes de corpo correspóndense con funcións e cargos de distintas clases sociais e institucións gobernamentais. A cabeza é o principio reitor, a autoridade real, mentres que os xuíces, alguacís e prebostes son os ollos e oídos, os conselleiros, o corazón, os mercadores, as pernas, os campesiños, os pés.

Por outra parte, a fábula de Menenio Agripa é probablemente a versión máis antiga coñecida da metáfora do corpo político. Di que, se os distintos órganos do corpo non colaboran entre si, acabarán morrendo todos de fame e que o mesmo lles sucederá ás distintas partes da comunidade política. Recóllena Livio (*Historia de Roma*, II, 32-33) e Plutarco (*Vida de Coriolano*, 6), do cal a tomou Shakespeare para o seu *Coriolano*. Hai outras versións que acabaron incorporadas nos *Aesiopica*, de onde procede a ilustración 61.

A rebelión dunha parte do corpo político e social é evocada na historia de San Mauricio. O santo negro era o comandante da «lexión tebana», chamada así por estar formada por soldados coptos orixinarios de Tebas. Segundo conta a lenda, no ano 280 d.C., el e os seus oficiais negáronse a render culto ao emperador nunha cerimonia pagá, polo cal foron executados e convertidos así en mártires, como recolle Xacobe da Voráxine na súa célebre *Lenda Dourada*. O emperador e os seus soldados aparecen, así, disgregados da propia comunidade.

La idea del cuerpo místico de Cristo es transformada en el cuerpo místico del reino, con el soberano como cabeza de sus súbditos, detentando un poder absoluto incluso sobre la propia iglesia. Los legisladores ingleses del siglo XVI hablaban de los dos cuerpos del rey para referirse al cuerpo perecedero, sujeto a las pasiones y a la muerte, por un lado, y al cuerpo del rey como cuerpo político imperecedero. Cuerpo desprovisto de vejez y no sujeto a las pasiones terrenales. La siguiente imagen (Fig. 60) ilustra nuevamente esta metáfora cuerpo-política. El cuerpo del rey es la encarnación física del gobierno. Distintas partes de cuerpo se corresponden con funciones y cargos de distintas clases sociales e instituciones gubernamentales. La cabeza es el principio rector, la autoridad real, mientras que los jueces, alguaciles y prebostes son los ojos y oídos, los consejeros, el corazón, los mercaderes, las piernas, los campesinos, los pies.

Por otra parte, la fábula de Menenio Agripa es probablemente la versión más antigua conocida de la metáfora del cuerpo político. Dice que, si los distintos órganos del cuerpo no colaboran entre sí, acabarán muriendo todos de hambre y que lo mismo les sucederá a las distintas partes de la comunidad política. La recogen Livio (*Historia de Roma,* II, 32-33) y Plutarco (*Vida de Coriolano*, 6), del cual la tomó Shakespeare para su *Coriolano*. Hay otras versiones que acabaron incorporadas en los *Aesiopica*, de donde procede la ilustración 61.

La rebelión de una parte del cuerpo político y social es evocada en la historia de San Mauricio. El santo negro era el comandante de la «legión tebana», llamada así por estar formada por soldados coptos originarios de Tebas. Según cuenta la leyenda, en el año 280 d.C., él y sus oficiales se negaron a rendir culto al emperador en una ceremonia pagana, por lo cual fueron ejecutados y convertidos así en mártires, como recoge Jacobo de la Vorágine en su célebre *Leyenda Dorada*. El emperador y sus soldados aparecen, así, disgregados de la propia comunidad.

Fig. 59. *Pois mediante a arte créase ese gran Leviatán que se chama unha república ou Estado (*Civitas*, en latín), e que non é senón un home artificial, aínda que de estatura e forza superiores ás do natural, para cuxa protección e defensa foi pensado. Alí a soberanía é unha alma artificial que dá forza e movemento ao corpo enteiro; os maxistrados e outros funcionarios de xudicatura e execución son as articulacións; a recompensa e o castigo fan as funcións dos nervios no corpo natural, anudando ao trono da soberanía cada articulación e cada membro, de tal maneira que todos sexan movidos a realizar a súa tarefa; a opulencia e as riquezas de todos os membros particulares son a forza; a* salus populi *(a seguridade do pobo), os seus negocios; os conselleiros, grazas aos cales lle son suxeridas todas cantas cousas precisa saber, son a memoria; a equidade e as leis son unha razón e unha vontade artificial; a concordia, saúde; a sedición, enfermidade, e a guerra civil, morte. Por último, os pactos e convenios, mediante os cales se fixeron, conxuntaron e unificaron no comezo as partes do corpo político, aseméllanse a ese* Fiat *ou ao* fagamos o home *pronunciado por Deus na Creación* (Hobbes, *Leviatán*, Introdución, ed. preparada por Carlos Moya e Antonio Escohotado, Madrid: Editora Nacional, 19802, pp. 117-118).

Fig. 59. *Pues mediante el Arte se crea ese gran Leviatán que se llama una república o Estado* (Civitas*, en latín), y que no es sino un hombre artificial, aunque de estatura y fuerza superiores a las del natural, para cuya protección y defensa fue pensado. Allí la soberanía es un alma artificial que da fuerza y movimiento al cuerpo entero; los magistrados y otros funcionarios de judicatura y ejecución son las articulaciones; la recompensa y el castigo hacen las funciones de los nervios en el cuerpo natural, anudando al trono de la soberanía cada articulación y cada miembro, de tal manera que todos sean movidos a realizar su tarea; la opulencia y las riquezas de todos los miembros particulares son la fuerza; la* salus populi *(la seguridad del pueblo), sus negocios; los consejeros, gracias a los cuales le son sugeridas todas cuantas cosas precisa saber, son la memoria; la equidad y las leyes son una razón y una voluntad artificial; la concordia, salud; la sedición, enfermedad, y la guerra civil, muerte. Por último, los pactos y convenios, mediante los cuales se hicieron, conjuntaron y unificaron en el comienzo las partes del cuerpo político, se asemejan a ese* Fiat *o al* hagamos el hombre *pronunciado por Dios en la Creación* (Hobbes, *Leviatán*, Introducción, ed. preparada por Carlos Moya y Antonio Escohotado, Madrid: Editora Nacional, 1980[2], pág. 117-118).

Fig. 59. Frontispicio do *Leviatán*
Thomas Hobbes, 1651
Ilustración
Fonte: Dominio público. Wikipedia

Fig. 59. Frontispicio del *Leviatán*
Thomas Hobbes, 1651
Ilustración
Fuente: Dominio público. Wikipedia


Non est potestas Super Terram quae Comparetur ei Iob. 41. 24.
LEVIATHAN
Or
THE MATTER, FORME
and POWER of A COMMON-
WEALTH ECCLESIASTICALL
and CIVIL.
By THOMAS HOBBES
of MALMESBURY.
London
Printed for Andrew Crooke
1651.

Fig. 60. Toda unha mitoloxía do goberno é a que xorde aquí, a cal veu fundamentar a politoloxía do Antigo Réxime. Non só iso. Atopamos que este tipo de analoxías tamén están presentes noutras culturas e épocas, como en Oriente.

Fig. 60. Toda una mitología del gobierno es la que surge aquí, la cual ha venido a fundamentar la politología del Antiguo Régimen. No solo eso. Encontramos que este tipo de analogías también están presentes en otras culturas y épocas, como en Oriente.

Fig. 60. *Metáfora do corpo político*
Autoría descoñecida, s. XIV
Manuscrito iluminado
Fonte: Dominio público. Wikipedia

Fig. 60. *Metáfora del cuerpo político*
Autoría desconocida, s. XIV
Manuscrito iluminado
Fuente: Dominio público. Wikipedia


faire iustice par sage attremprance
Cy nous dit
Ie suis dieu
Ie suis
Ie suis
Ie suis

Fig. 61. Segundo conta Tito Livio (*Historia de Roma*, II, 32; trad. propia de Villar Vidal), Menenio Agripa falou así á plebe: «O estómago, tan tranquilo alí no medio, non tiña outra cousa que facer máis que gozar de todos os praceres que se lle proporcionaban»

Fig. 61. Según cuenta Tito Livio (*Historia de Roma*, II, 32; trad. de Villar Vidal), Menenio Agripa habló así a la plebe: «El estómago, tan tranquilo allí en medio, no tenía otra cosa que hacer más que disfrutar de todos los placeres que se le proporcionaban»

Fig. 61. *O ventre e os membros*
Fábulas de Esopo (versión de John Ogilbys, 1668)
Ilustración de Wenceslas Hollar
Colección Thomas Fisher Rare Book Library
Wenceslas Hollar Digital Collection, num. P368
Universidade de Toronto
Fonte: Dominio público. Wikipedia

Fig. 61. *El vientre y los miembros*
Fábulas de Esopo (versión de John Ogilbys, 1668)
Ilustración de Wenceslas Hollar
Colección Thomas Fisher Rare Book Library
Wenceslas Hollar Digital Collection, num. P368
Universidad de Toronto
Fuente: Dominio público. Wikipedia


47

Fig. 62. A escultura de san Mauricio conservada (de xeito incompleto) na catedral de Magdeburgo data aproximadamente do ano 1250. O templo, unha das primeiras catedrais góticas de Alemaña, está consagrado a san Mauricio e santa Catalina e garda esta imaxe, unha das primeiras representacións dun home de raza negra na arte occidental.

Fig. 62. La escultura de san Mauricio conservada (de manera incompleta) en la catedral de Magdeburgo data aproximadamente del año 1250. El templo, una de las primeras catedrales góticas de Alemania, está consagrado a san Mauricio y santa Catalina y alberga esta imagen, una de las primeras representaciones de un hombre de raza negra en el arte occidental.

Fig. 62. *San Mauricio*
Escultura
Catedral de Magdeburgo, s. XIII
Saxonia-Anhalt, Alemania
Fonte: Dominio Público

Fig. 62. *San Mauricio*
Escultura
Catedral de Magdeburgo, s. XIII
Sajonia-Anhalt, Alemania
Fuente: Dominio Público



Corpo grotesco, corpo transformado, corpo teratolóxico

Cuerpo grotesco, cuerpo transformado, cuerpo teratológico

Por último, o corpo deforme, o corpo deformado, sometido ás transformacións e metamorfoses que son concibidas normalmente como castigos, naturais ou divinos. O corpo monstruoso, enxendrado pola natureza ou pola imaxinación do home. O monstro, entendido como parte do marabilloso e o estraño, ás veces, como unha maldición diabólica excluído das criaturas creadas por Deus, vai dando paso á necesidade do seu estudo por parte da ciencia.

> A historia da teratoloxía mostra, pois, como esta interpretación relixiosa da aparición monstruosa se foi secularizando pouco e pouco, dando lugar a unha sede insaciable do insólito, o irregular e o raro. Unha auténtica epidemia de monstruosidades estendeuse por Europa, sobre todo en Italia e en Alemaña, cara a finais do século xv e principios do xvi, propagada polos desenvolvementos tecnolóxicos da imprenta e estimulada por un espertar da mirada curiosa. Mentres os monstros abandonan as marxes do mundo coñecido para invadir o seu centro, unha curiosidade febril empuxa os círculos doutos a reunir relatos e imaxes de monstros nos tratados de Rueff, Lycostenes, Boaistuau ou Paré e a poboar os primeiros gabinetes de curiosidades de organismos monstruosos (Jean-Jacques Courtine en «O corpo inhumano», cap. 6 de *Historia do corpo*, vol. 1, Taurus, 2005).

As imaxes estudadas por Baltrusaitis e Claude Kappler dan paso ás curiosidades da natureza das *Wunderkammer* e gabinetes dos séculos xvi e xvii, inmediatos antecesores das coleccións

Por último, el cuerpo deforme, el cuerpo deformado, sometido a las transformaciones y metamorfosis que son concebidas normalmente como castigos, naturales o divinos. El cuerpo monstruoso, engendrado por la naturaleza o por la imaginación del hombre. El monstruo, entendido como parte de lo maravilloso y lo extraño, a veces, como una maldición diabólica excluido de las criaturas creadas por Dios, va dando paso a la necesidad de su estudio por parte de la ciencia.

> La historia de la teratología muestra, pues, cómo esta interpretación religiosa de la aparición monstruosa se fue secularizando poco a poco, dando lugar a una sed insaciable de lo insólito, lo irregular y lo raro. Una auténtica epidemia de monstruosidades se extendió por Europa, sobre todo en Italia y en Alemania, hacia finales del siglo xv y principios del xvi, propagada por los desarrollos tecnológicos de la imprenta y estimulada por un despertar de la mirada curiosa. Mientras los monstruos abandonan los márgenes del mundo conocido para invadir su centro, una curiosidad febril empuka a los círuclos docts a reunir relatos e imágenes de monstruos en los tratados de Rueff, Lycostenes, Boaistuau o Paré y a poblar los primeros gabinetes de curiosidades de organismos monstruosos (Jean-Jacques Courtine en «El cuerpo inhumano», cap. 6 de *Historia del cuerpo*, vol. 1, Taurus, 2005)

Las imágenes estudiadas por Baltrusaitis y Claude Kappler dan paso a las curiosidades de la naturaleza de las *Wunderkammer* y gabinetes

de historia natural e espécimes dos séculos xviii e xix, como a do museo patolóxico-anatómico de Viena do Narrenturm. O desafío a Deus e á creación transfórmase no desafío á ciencia.

O médico, filósofo e astrónomo italiano, amigo de Galileo, Fortunio Liceti (1577-1657) é autor de importantes tratados de medicina e filosofía natural, pero é particularmente destacable aquí polo seu *De monstrorum causis, natura et differentiis* (Padua 1616), do que aquí pode verse unha imaxe (Fig. 64). Liceti sempre favorece explicacións naturais causais para todo o catálogo de monstruosidades ilustradas e dá a súa propia definición do monstro:

A arte barroca ofrécenos outra imaxe dun corpo «monstruoso» da época, debido, nesta ocasión, a un posible caso de hirsutismo (crecemento do vello na muller): Magdalena Ventura, a muller barbuda retratada por Ribera en 1631 (Fig. 65). O impacto visual da cara masculina da modelo contrasta coa súa vestimenta feminina e, sobre todo, cun dos principais atributos da feminidade e a maternidade: o seo. Magdalena mostra o seu peito espido xunto ao seu fillo lactante incrementando, así, o asombro do público, que pode ler na inscrición latina de título «Un gran milagre da natureza», *En magnu natura miraculus*, pintada xunto á figura de Magdalena o caso da muller.

No extenso poema mitolóxico titulado *Metamorfose*, o autor latino Publio Ovidio Nasón embárcase na aventura de narrar a mutación das formas humanas en novos corpos, un proceso promovido polos deuses, como castigo ou salvación, que dá como resultado unha nova natureza que procede do cambio. A través de imaxes, habitantes dos libros, desde a Idade Media quedou constancia destas metamorfoses. Con todo, a figuración só puido representala por medio da hibridación, mostrando os extremos do cambio no momento do encontro dos dous corpos implicados: o de orixe e o que resulta da transformación. As edicións do poema ilustra-

de los siglos xvi y xvii, inmediatos antecesores de las colecciones de historia natural y especímenes de los siglos xviii y xix, como la del museo patológico-anatómico de Viena del *Narrenturm*. El desafío a Dios y a la creación se transforma en el desafío a la ciencia.

El médico, filósofo y astrónomo italiano, amigo de Galileo, Fortunio Liceti (1577-1657) es autor de importantes tratados de medicina y filosofía natural, pero es particularmente destacable aquí por su *De monstrorum causis, natura et differentiis* (Padua 1616), del que aquí puede verse una imagen (Fig. 64). Liceti siempre favorece explicaciones naturales causales para todo el catálogo de monstruosidades ilustradas y da su propia definición del monstruo:

El arte barroco nos ofrece otra imagen de un cuerpo «monstruoso» de la época, debido, en esta ocasión, a un posible caso de hirsutismo (crecimiento del vello en la mujer): Magdalena Ventura, la mujer barbuda retratada por Ribera en 1631 (Fig. 65). El impacto visual de la cara masculina de la modelo contrasta con su vestimenta femenina y, sobre todo, con uno de los principales atributos de la femineidad y la maternidad: el seno. Magdalena muestra su pecho desnudo junto a su hijo lactante incrementando, así, el asombro del público, que puede leer en la inscripción latina de título «Un gran milagro de la naturaleza», *En magnu natura miraculus*, pintada junto a la figura de Magdalena el caso de la mujer.

En el extenso poema mitológico titulado *Metamorfosis*, el autor latino Publio Ovidio Nasón se embarca en la aventura de narrar la mutación de las formas humanas en nuevos cuerpos, un proceso promovido por los dioses, como castigo o salvación, que da como resultado una nueva naturaleza que procede del cambio. A través de imágenes, habitantes de los libros, desde la Edad Media quedó constancia de estas metamorfosis. Sin embargo, la figuración solo pudo representarla por medio de la hibridación, mostrando los extremos del cambio en el momento del encuen-

Fig. 63. Leonardo viu no estudo das caras grotescas e das deformidades unha oportunidade para fixarse en detalles naturais e cotiáns, moito máis que para adoptar un xuízo moralizante ou por divertimento

Fig. 63. Leonardo vio en el estudio de las caras grotescas y de las deformidades una oportunidad para fijarse en detalles naturales y cotidianos, mucho más que para adoptar un juicio moralizante o por divertimento

Fig. 63. *Catro cabezas grotescas de perfil esquerdo*
Gravado
Wenceslaus Hollard, a partir de debuxos de Leonardo da Vinci, 1644-1652
Museo Metropolitano de Nova York
Fonte: Dominio público. Wikipedia

Fig. 63. *Cuatro cabezas grotescas de perfil izquierdo*
Grabado
Wenceslaus Hollard, a partir de dibujos de Leonardo da Vinci, 1644-1652
Museo Metropolitano de Nueva York
Fuente: Dominio público. Wikipedia

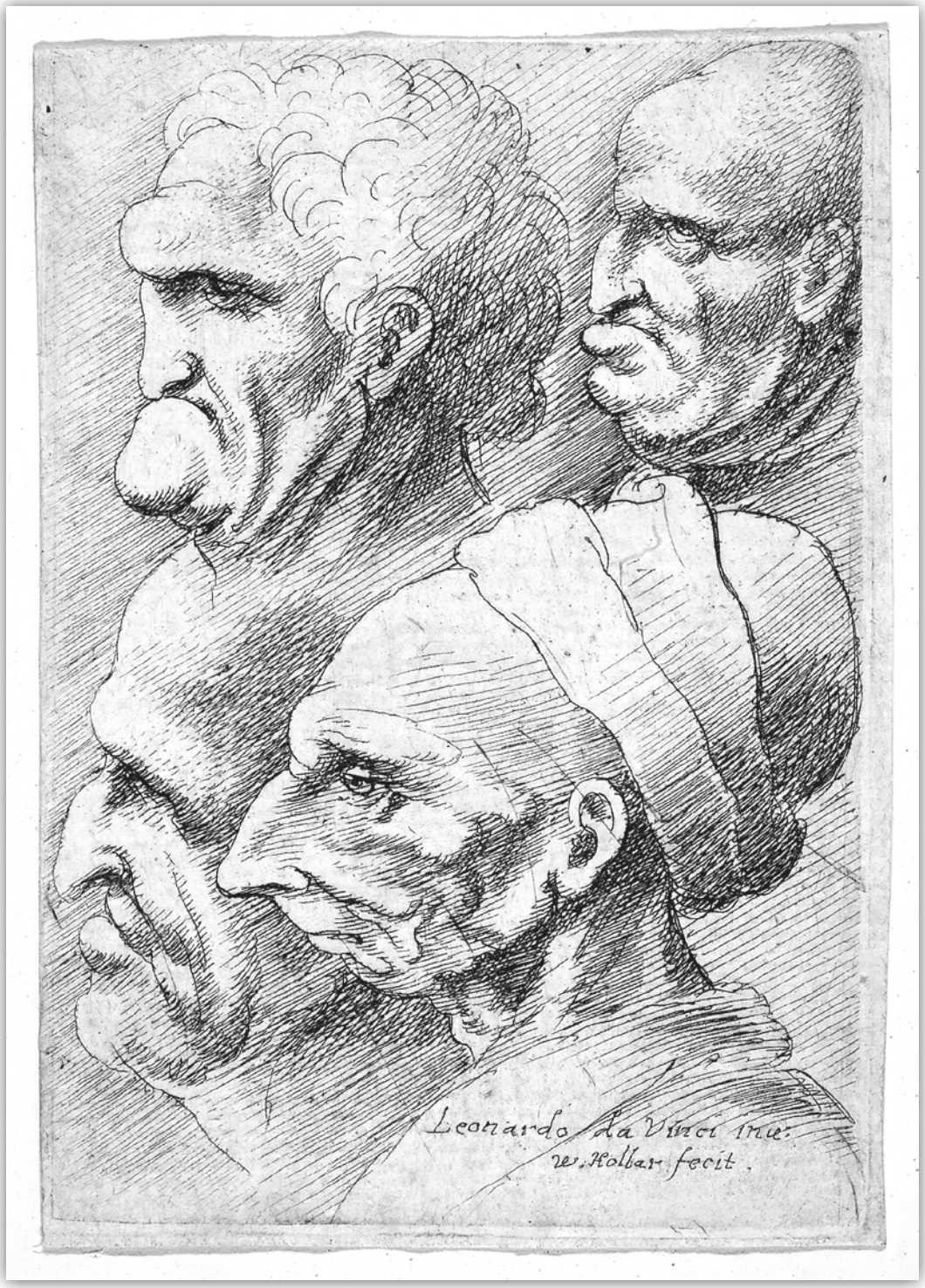

Leonardo da Vinci inv.
W. Hollar fecit.

Fig. 64. *O monstro é un ser vivo subceleste, provocando entre os espectadores o horror e o asombro pola constitución viciosa dos seus membros, producíndose raramente e sendo procreado en virtude dun plan secundario da natureza, debido a algún impedimento nas causas da súa orixe* (*De la nature, des causes, de différences des monstres, Libro* I; trad. de Valderrábano).

Fig. 64. *El monstruo es un ser vivo subceleste, provocando entre los espectadores el horror y el asombro por la constitución viciosa de sus miembros, produciéndose raramente y siendo engendrado en virtud de un plan secundario de la naturaleza, debido a algún impedimento en las causas de su origen* (*De la nature, des causes, des différences des monstres, Libro* I; trad. de Valderrábano).

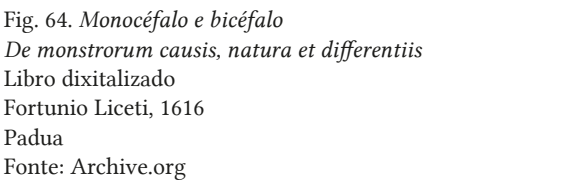


Fig. 64. *Monocéfalo e bicéfalo*
De monstrorum causis, natura et differentiis
Libro dixitalizado
Fortunio Liceti, 1616
Padua
Fonte: Archive.org

Fig. 64. *Monocéfalo y bicéfalo*
De monstrorum causis, natura et differentiis
Libro digitalizado
Fortunio Liceti, 1616
Padua
Fuente: Archive.org


MD.F.
Eidem Chroniſtæ Terracinæ pueri trigemini edi

Fig. 65. Aos 37 anos e tras ter tres fillos do seu marido, Felici de Amici, creceulle a barba, segundo se observa no retrato realizado aos 52 anos

Fig. 65. A los 37 años y tras haber tenido tres hijos de su marido, Felici de Amici, le creció la barba, según se observa en el retrato realizado a los 52 años.

Fig. 65. *A muller barbuda*
José de Ribera, 1631
Óleo sobre lenzo
Museo Fundación Duque de Lerma
Toledo
Fonte: Dominio público. Wikimedia Commons

Fig. 65. *La mujer barbuda*
José de Ribera, 1631
Óleo sobre lienzo
Museo Fundación Duque de Lerma
Toledo
Fuente: Dominio público. Wikimedia Commons


EN MAGNVM NATVRÆ
MIRACVLVM

das con miniaturas, como o manuscrito de Ruan do século XIV (Fig. 66) ou as edicións impresas que se produciron a partir do século XV (Fig. 67) ata o século XIX, expoñen de forma visual estes híbridos que intentan dar conta do proceso de substitución de corpos humanos por corpos animais. En ocasións, os novos corpos conservan evidencias da humanidade perdida, como as bágoas que verte o impresionante cervo en que se viu convertido Acteón, o desgraciado cazador castigado pola deusa Diana (Fig. 68).

Tamén a escultura de Bernini do século XVII (Fig. 69) mostra maxistralmente a transformación da ninfa Dafne en loureiro, fuxindo da agresión de Apolo.

O relato da desventurada pertence á tradición mitolóxica grega, que lle dá o seu nome, Δάφνη, pola planta aromática. O poeta Partenio de Nicea, do século I a. C., relata na súa obra *Sufrimentos de amor* as desgrazas desta moza cazadora, grata á deusa Artemis e esquiva cos amores masculinos, incluídos os divinos. A narración describe a escena da persecución:

> Dafne, vendo que Apolo se dispoñía a asediala, fuxiu con gran resolución. Mentres o deus a perseguía, ela suplicoulle a Zeus que a desterrase da humanidade. E, segundo se conta, transformouse na árbore que, por ela, se chama *dafne* (Partenio, *Sufrimentos de amor*, XV; trad. Navarro e Melero, Gredos: 1981).

A moza implora pola súa salvación, e o seu clamor de axuda é escoitado. Unha vez máis, Ovidio constrúe maxistralmente a violenta transformación e o destino da ninfa, sempre canda o deus:

> Apenas rematou a súa súplica, un intenso torpor apoderouse dos seus membros, unha fina cortiza rodeaba o seu brando peito, o seu cabelo convertíase en follas, os seus brazos en pólas; os seus pés, tan rápidos hai só uns instantes, estatro de los dos cuerpos implicados: el de origen y el que resulta de la transformación. Las ediciones del poema ilustradas con miniaturas, como el manuscrito de Rouen del siglo XIV (Fig. 66) o las ediciones impresas que se produjeron a partir del siglo XV (Fig. 67) hasta el siglo XIX, exponen de forma visual estos híbridos que intentan dar cuenta del proceso de sustitución de cuerpos humanos por cuerpos animales. En ocasiones, los nuevos cuerpos conservan evidencias de la humanidad perdida, como las lágrimas que vierte el impresionante ciervo en que se vio convertido Acteón, el desgraciado cazador castigado por la diosa Diana (Fig. 68).

También la escultura de Bernini del siglo XVII (Fig. 69) muestra magistralmente la transformación de la ninfa Dafne en laurel, huyendo de la agresión de Apolo.

El relato de la infortunada pertenece a la tradición mitológica griega, que le da su nombre, Δάφνη, por la planta aromática. El poeta del siglo I a. C., Partenio de Nicea, cuenta en su obra *Sufrimientos de amor* las desdichas de esta joven cazadora, grata a la diosa Ártemis y esquiva con los amores masculinos, incluidos los divinos. La narración describe la escena del hostigamiento:

> Dafne, por su parte, al ver que Apolo se disponía a asediarla, se dio a la fuga con gran resolución. Como la siguiera el dios, rogó a Zeus que la apartara del género humano. Y, según cuentan, se convirtió en el árbol que, por ella, se llama *dafne* (Partenio, *Sufrimientos de amor*, XV; trad. de Navarro y Melero, Gredos: 1981).

La joven ruega por su salvación y su grito de ayuda es escuchado. De nuevo, Ovidio construye con maestría la violenta transformación y el destino de la ninfa, siempre junto al dios:

> Apenas terminada la súplica, un intenso torpor se apodera de sus miembros, una tenue corteza rodea su blando pecho, los cabellos se le convier-

ban arraigados por raíces inmóviles, a coroa substituía o seu rostro; só alí permaneceu o seu resplandor [...] O deus díxolle: «Xa que non podes ser a miña esposa, polo menos serás a miña árbore; contigo, loureiro, adornarei sempre o meu cabelo, contigo a miña cítara, contigo a miña alxaba; acompañarás os caudillos do Lacio cando a voz xubilosa grite triunfo e o Capitolio requira grandes comitivas. Gardián fielísimo, estarás diante da porta, no limiar de Augusto, e protexerás a coroa de follas de carballo que está no seu centro; e así como a miña cabeza é xuvenil polo seu cabelo sen cortar, ti sempre levarás follas perennes como adorno». Rematou Peán (Apolo); o loureiro asentiu coas súas pólas recentemente adquiridas e pareceu axitar a súa coroa coma se fose a súa cabeza (Ovidio, *Metamorfoses*, I, 547-567).

ten en hojas, los brazos en ramas; los pies, hace poco tan veloces, quedan clavados por inmóviles raíces, la copa ocupa el lugar del rostro; solamente allí permanece su brillo […] El dios le dice: «Ya que no puedes ser mi esposa, al menos serás mi árbol; contigo, laurel, adornaré siempre mi cabellera, contigo mi cítara, contigo mi carcaj; tú acompañarás a los caudillos del Lacio cuando la voz jubilosa grite triunfo y el Capitolio precise largos cortejos. Guardián fidelísimo, permanecerás ante la puerta, en el umbral de Augusto, y protegerás la corona de hojas de roble que está en su centro; y lo mismo que mi cabeza es juvenil por sus cabellos sin cortar, tú llevarás siempre como adorno hojas perennes». Terminó Peán (Apolo); el laurel asintió con sus ramas recién adquiridas y pareció agitar la copa como si fuese la cabeza (Ovidio, *Metamorfosis*, I, 547-567).

Fig. 66. *As sereas tiñan forma de paxaros desde as coxas* (Apolodoro, *Biblioteca, Epítome*, VII, 18; trad. propia segundo a edición de Gredos)

Fig. 66. *Las sirenas tenían forma de pájaros desde los muslos* (Apolodoro, *Biblioteca*, *Epítome*, VII, 18; trad. de M. Rodríguez de Sepúlveda, Gredos, 1985)

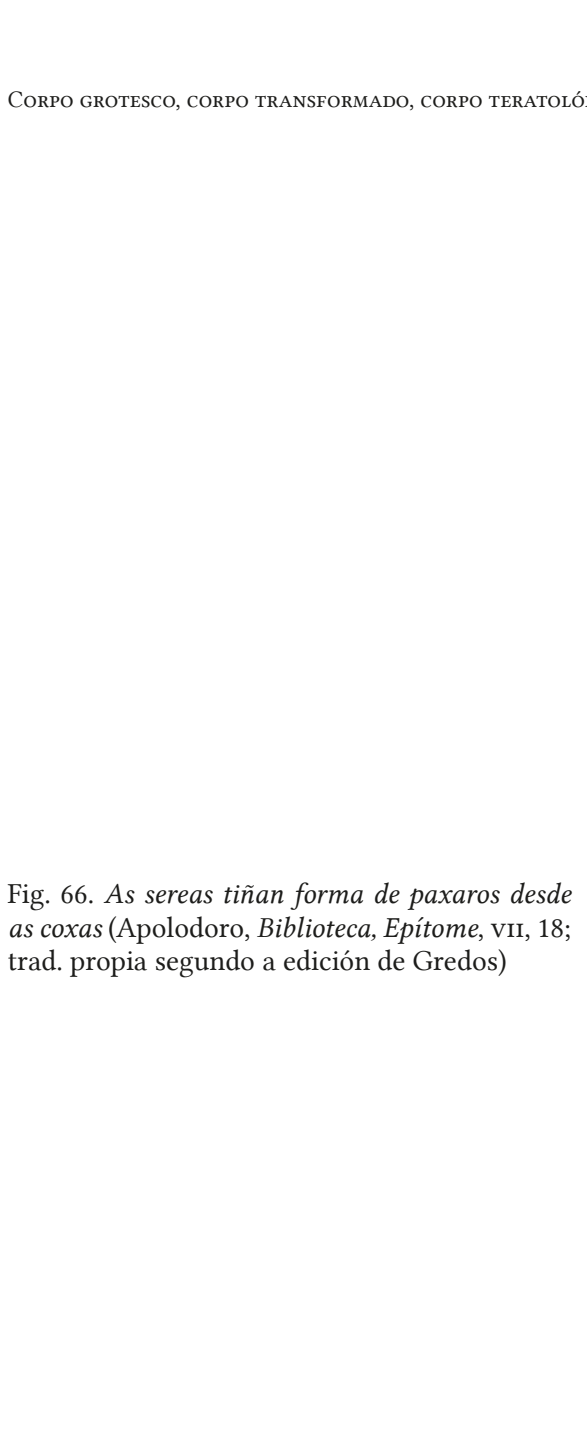


Fig. 66. *Seres híbridos*
Manuscrito, f. 16
Ovide moralisé
Chrétien Legouais,
Ms. O.4 (1044)
s. XIV
Ruan (Francia)
Biblioteca Municipal de Ruan
Fonte: Gallica, Biblioteca Nacional de Francia

Fig. 66. *Seres híbridos*
Manuscrito, f. 16
Ovide moralisé
Chrétien Legouais,
Ms. O.4 (1044)
s. XIV
Ruan (Francia)
Biblioteca Municipal de Ruan
Fuente: Gallica, Biblioteca Nacional de Francia



Fig. 67. *Se ti te transformabas en ave, el seguía suxeitando a ave; ora eras unha maciza árbore, e Peleo agarrábase á árbore. A terceira figura foi a dun moteado tigre; atemorizado entón o Eácida soltou os seus brazos do teu corpo* (Ovidio, *Metamorfoses*, XI, 244-249; trad. propia segundo a edición de Gredos)

Fig. 67. *Si tú te transformabas en ave, él seguía sujetando al ave; ora eras un macizo árbol, y Peleo se agarraba al árbol. La tercera figura fue la de un moteado tigre; atemorizado entonces el Eácida soltó sus brazos de tu cuerpo* (Ovidio, *Metamorfosis*, XI, 244-249; trad. de A. Ruiz de Elvira, Gredos, 1988)

Fig. 67. *Metamorfoses de Tetis*
As Transformacións de Ovidio
(edición española de Jorge de Bustamante)
Pedro Bellero, 1595
Amberes
Biblioteca Xeral
Universidade de Santiago de Compostela

Fig. 67. *Metamorfosis de Tetis*
Las Transformaciones de Ovidio
(edición española de Jorge de Bustamante)
Pedro Bellero, 1595
Amberes
Biblioteca General
Universidad de Santiago de Compostela



Fig. 68. *Ponlle sobre a húmida cabeza os cornos dun cervo de longa vida, aumenta o tamaño do seu pescozo e auga a punta das súas orellas, transfórmalle as mans en pezuñas e os brazos en longas patas, e cobre o seu corpo cunha pel manchada... Cando ve o seu rostro e os seus cornos reflectidos na auga tenta dicir: «Infeliz de min», pero non lle saíu nin unha palabra; xemeu, e esas foron as súas palabras; corréronlle as bágoas polo rostro que non era o seu; só permaneceu a súa mente orixinaria* (Ovidio, *Metamorfoses*, III, 194-202; trad. propia segundo a edición Gredos)

Fig. 68. *Le pone sobre la húmeda cabeza los cuernos de un ciervo de larga vida, aumenta el tamaño de su cuello y agua la punta de sus orejas, le transforma las manos en pezuñas y los brazos en largas patas, y cubre su cuerpo con una piel manchada… Cuando ve su rostro y sus cuernos reflejados en el agua intenta decir: «Desdichado de mí», pero no le salió ni una palabra; gimió, y esas fueron sus palabras; le corrieron las lágrimas por el rostro que no era el suyo; solo permaneció su mente originaria* (Ovidio, *Metamorfosis*, III, 194-202; trad. de Corte y Cantó Llorca, Gredos, 2008)

Fig. 68. *Acteón chorando metamorfoseado en cervo*
Les Metamorphoses D'Ovide en latin et françois
François Foppens, 1677
Bruxelas
Biblioteca Histórica. Convento de San Francisco
Santiago de Compostela

Fig. 68. *Acteón llorando metamorfoseado en ciervo*
Les Metamorphoses D'Ovide en latin et françois
François Foppens, 1677
Bruselas
Biblioteca Histórica. Convento de San Francisco
Santiago de Compostela



Fig. 69. A ninfa sálvase convertida en árbore e o deus nunca conseguirá o seu amor: «Tamén baixo esta forma a ama Febo [...] Abarcando cos brazos as súas pólas coma se fosen brazos e pernas, bica o madeiro; pero o madeiro elude o bico» (Ovidio, *Metamorfoses*, I, 553-55)

Fig. 69. La ninfa se salva convertida en árbol y el dios nunca conseguirá su amor: «También bajo esta forma la ama Febo […] Abarcando con los brazos sus ramas, como si fuesen brazos y piernas, besa el leño; pero el leño rehúye el beso» (Ovidio, *Metamorfosis*, I, 553-55).

Fig. 69. *Apolo e Dafne*
Escultura
Mármore
Gian Lorenzo Bernini, 1620-1625
Roma
Galería Borghese de Roma
Fonte: Dominio público. Wikipedia

Fig. 69. *Apolo y Dafne*
Escultura
Mármol
Gian Lorenzo Bernini, 1620-1625
Roma
Galería Borghese de Roma
Fuente: Dominio público. Wikipedia



Os restos e a materialidade do corpo

Los restos y la materialidad del cuerpo

O corpo humano, na súa fraxilidade e persistencia, é ante todo materia. Tras a vida, o que queda de nós son restos: ósos, caveiras, po e cinzas. Así se borran as supostas diferenzas que tan esenciais parecían ser en vida: condición social, poder, riqueza, fama, santidade. Reis e campesiños, santos e soldados, todos comparten o mesmo destino material. A ciencia forense lémbranos que estes restos son á vez testemuño e pegada: a través dun esqueleto, unha caveira ou un sarcófago, reconstrúense historias de vida, enfermidades, violencias e rituais. A arqueoloxía, a antropoloxía e a medicina legal atopan nos ósos o arquivo máis silencioso e duradeiro da humanidade. Con todo, esa mesma materialidade suscitou tamén outras lecturas. O óso dun anónimo guerreiro celta, a caveira engastada dunha santa venerada, ou o sepulcro atribuído a un apóstolo, fálannos de distintas formas de outorgar significado ao que queda do corpo. Para a fe, son reliquias; para a ciencia, son obxectos de análise; para a historia, son fragmentos de memoria. En definitiva, o que permanece tras a morte é o máis elemental: a osamenta, o po. Fronte á grandeza e a vaidade, os restos corporais iguálannos e lémbrannos que a materia é o punto final común de toda vida humana.

Ao longo da Idade Media e ata o século XIX foi frecuente albergar nas criptas dalgunhas igrexas e mosteiros os ósos e caveiras de monxes e fregueses como unha sorte de *memento mori*, a miúdo formando patróns xeométricos, figuras, adornos e mesmo esculturas. Este recurso permitía domesticar a morte, presentala estetiEl cuerpo humano, en su fragilidad y persistencia, es ante todo materia. Tras la vida, lo que queda de nosotros son restos: huesos, calaveras, polvo y cenizas. Así se borran las supuestas diferencias que tan esenciales parecían ser en vida: condición social, poder, riqueza, fama, santidad. Reyes y campesinos, santos y soldados, todos comparten el mismo destino material. La ciencia forense nos recuerda que estos restos son a la vez testimonio y huella: a través de un esqueleto, una calavera o un sarcófago, se reconstruyen historias de vida, enfermedades, violencias y rituales. La arqueología, la antropología y la medicina legal encuentran en los huesos el archivo más silencioso y duradero de la humanidad. Sin embargo, esa misma materialidad ha suscitado también otras lecturas. El hueso de un anónimo guerrero celta, la calavera engastada de una santa venerada, o el sepulcro atribuido a un apóstol, nos hablan de distintas formas de otorgar significado a lo que queda del cuerpo. Para la fe, son reliquias; para la ciencia, son objetos de análisis; para la historia, son fragmentos de memoria. En definitiva, lo que permanece tras la muerte es lo más elemental: la osamenta, el polvo. Frente a la grandeza y la vanidad, los restos corporales nos igualan y nos recuerdan que la materia es el punto final común de toda vida humana.

A lo largo de la Edad Media y hasta el siglo XIX fue frecuente albergar en las criptas de algunas iglesias y monasterios los huesos y calaveras de monjes y feligreses como una suerte de *memento mori*, a menudo formando patrones geométricos, figuras, adornos e incluso escultu-

camente e adecuala á oración e a contemplación, á vez que ofrecía un modo ordenado de dispoñer grandes cantidades de restos (moitas veces era imposible acumular tantos restos nos cemiterios e neses casos podíanse trasladar aos osarios). Con frecuencia os ósos organizábanse en cornixas, lámpadas, altares ou sepulcros, en consonancia coa imaxinería barroca que sinalaba a caducidade da vida e a inevitabilidade da morte, á vez que convidaba á reflexión espiritual. Exemplos notables desta práctica inclúen a Cripta dos Capuchinos en Roma, onde arcos, lámpadas e altares están construídos con ósos dos frades, transformando o espazo nun escenario de asombro e meditación. A cripta áchase na igrexa da nosa Señora da Concepción dos Capuchinos en Vía Veneto e a súa construción iniciouse en 1626 por orde do papa Urbano VIII, cuxo irmán, o cardeal Antonio Barberini, era capuchino. Outros casos paradigmáticos son os osarios de Sedlec en Kutná Hora (Chequia), o de Hallstatt en Austria ou a «cripta das caveiras» en Kudowa-Zdrój (Polonia), onde os restos se dispoñen en altares e paredes formando composicións artísticas que converten a acumulación de ósos nunha linguaxe simbólica que lembra a transitoriedade da existencia.

Os restos dos santos tamén foron dignos de veneración, atesourados en ornamentados estoxos. Na figura 71 obsérvase o relicario de ouro que supostamente contén o cranio de santa María Madalena na basílica de Vézelay, Francia, situada no camiño francés a Santiago de Compostela. No século XI este lugar pasou a estar baixo o padroado de María Madalena en virtude dunha bula papal de León IX e o mosteiro converteuse en lugar de culto e peregrinaxe durante a Idade Media. Segundo unha das varias lendas asociadas a esta santa, que foi testemuña da crucifixión, a morte e posterior resurrección de Cristo, María Madalena viaxou ao sur de Francia e evanxelizou a Provenza antes de retirarse a unha cova e levar unha longa vida

ras. Este recurso permitía domesticar la muerte, presentarla estéticamente y adecuarla a la oración y la contemplación, a la vez que ofrecía un modo ordenado de disponer grandes cantidades de restos (muchas veces era imposible acumular tantos restos en los cementerios y en esos casos se podían trasladar a los osarios). Con frecuencia los huesos se organizaban en cornisas, lámparas, altares o sepulcros, en consonancia con la imaginería barroca que señalaba la caducidad de la vida y la inevitabilidad de la muerte, al tiempo que invitaba a la reflexión espiritual. Ejemplos notables de esta práctica incluyen la Cripta de los Capuchinos en Roma, donde arcos, lámparas y altares están construidos con huesos de los frailes, transformando el espacio en un escenario de asombro y meditación. La cripta se halla en la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de los Capuchinos en Vía Veneto y su construcción se inició en 1626 por orden del papa Urbano VIII, cuyo hermano, el cardenal Antonio Barberini, era capuchino. Otros casos paradigmáticos son los osarios de Sedlec en Kutná Hora (Chequia), el de Hallstatt en Austria o la «cripta de las calaveras» en Kudowa-Zdrój (Polonia), donde los restos se disponen en altares y paredes formando composiciones artísticas que convierten la acumulación de huesos en un lenguaje simbólico que recuerda la transitoriedad de la existencia.

Los restos de los santos también fueron dignos de veneración, atesorados en ornamentados estuches. En la figura 71 se observa el relicario de oro que supuestamente contiene el cráneo de santa María Magdalena en la basílica de Vézelay, Francia, situada en el camino francés a Santiago de Compostela. En el siglo XI este lugar pasó a estar bajo el patronazgo de María Magdalena en virtud de una bula papal de León IX y el monasterio se convirtió en lugar de culto y peregrinaje durante la Edad Media. Según una de las varias leyendas asociadas a esta santa, que fue testigo de la crucifixión, la muerte y posterior resurrección de Cristo, María Magdalena viajó al sur de Francia y evangelizó la Provenza antes de

Fig. 70. A cripta garda os restos de máis de tres mil frades da orde desde o século XVII.

Fig. 70. La cripta guarda los restos de más de tres mil frailes de la orden desde el siglo XVII.

Fig. 70. Cripta dos capuchinos
A Nosa Señora da Concepción dos Capuchinos, Roma
Fonte: Dominio público. Wikimedia Commons

Fig. 70. Cripta de los capuchinos
Nuestra Señora de la Concepción de los Capuchinos, Roma
Fuente: Dominio público. Wikimedia Commons



Fig. 71. Segundo Xoán 20:17, Xesús dixo a María Magdalena, a quen se aparece xusto despois de resucitar: «*Noli me tangere, nondum enim ascendi ad Patrem meum: vade autem ad fratres meos, et dic eis: Ascendo ad Patrem meum, et Patrem vestrum, Deum meum, et Deum vestrum*» («Non me reteñas, que aínda non subín ao Pai. Pero, anda, vai aos meus irmáns e dilles: Subo a meu Pai e voso Pai, ao meu Deus e voso Deus»), o que normalmente se interpreta como un xeito de sinalar que o vínculo con el xa non era corporal, senón espiritual.

Fig. 71. Según Juan 20:17, Jesús dijo a María Magdalena, a quien se aparece justo después de resucitar: «*Noli me tangere, nondum enim ascendi ad Patrem meum: vade autem ad fratres meos, et dic eis: Ascendo ad Patrem meum, et Patrem vestrum, Deum meum, et Deum vestrum*» («No me retengas, que todavía no he subido al Padre. Pero, anda, ve a mis hermanos y diles: Subo al Padre mío y Padre vuestro, al Dios mío y Dios vuestro»), lo que normalmente se interpreta como un modo de señalar que el vínculo con él ya no era corporal, sino espiritual.

Fig. 71. *Relicario do cranio de Santa Magdalena*
Basílica de Vézelay, Francia
Fonte: Dominio público. Wikimedia Commons

Fig. 71. *Relicario del cráneo de Santa Magdalena*
Basílica de Vézelay, Francia
Fuente: Dominio público. Wikimedia Commons
Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International



Fig. 72. *Natividade de Santiago. O seus sagrados ósos, trasladados a España e sepultados nas súas rexións occidentais, son obxecto dunha celebérrima veneración* (Epístola de León, 25 de xullo de ano non coñecido, siglo IX)

Fig. 72. *Urna cos restos de Santiago o Maior*
Cripta da Catedral
Santiago de Compostela

Fig. 72. *Natividad de Santiago. Sus sagrados huesos, trasladados a España y sepultados en sus regiones occidentales, son objeto de una celebérrima veneración* (Epístola de León, 25 de julio de año no conocido, siglo IX)

Fig. 72. *Urna con los restos de Santiago el Mayor*
Cripta de la Catedral
Santiago de Compostela



de penitente no sur de Francia, preto de Marsella, onde supostamente se enterrou o seu corpo. Foi precisamente ela quen protagoniza a célebre escena do «noli me tangere» recollida no evanxeo de San Xoán.

A viaxe dos peregrinos de Vézelay finalizaba en Santiago de Compostela, onde atopaban os restos do apóstolo Santiago o Maior. No interior da urna de prata, co Pantocrátor rodeado dos catro evanxelistas, que foi realizada no século XIX e albérgase na cripta baixo o Altar maior da Catedral de Santiago de Compostela, gárdanse os restos do santo. Condenado a morte e decapitado por orde de Herodes Agripa, Santiago, fillo de Zebedeo, é un dos doce apóstolos. Segundo unha certa tradición, o seu corpo foi trasladado á Península Ibérica polos seus discípulos, onde no século IX presuntamente o descubriría Teodomiro, bispo de Iria Flavia. Foi entón cando, por orde do rei Afonso II o Casto de Asturias, mandouse construír a catedral de Santiago, que alberga segundo esta tradición os restos do apóstolo. Naceu así un dos cultos e peregrinaxes máis importantes e culturalmente ricos da historia cristiá.

retirarse a una cueva y llevar una larga vida de penitente en el sur de Francia, cerca de Marsella, donde supuestamente se enterró su cuerpo. Fue precisamente ella quien protagoniza la célebre escena del «noli me tangere» recogida en el evangelio de San Juan.

El viaje de los peregrinos de Vézelay finalizaba en Santiago de Compostela, donde encontraban los restos del apóstol Santiago el Mayor. En el interior de la urna de plata, con el Pantocrátor rodeado de los cuatro evangelistas, que fue realizada en el siglo XIX y se alberga en la cripta bajo el Altar mayor de la Catedral de Santiago de Compostela, se guardan los restos del santo. Condenado a muerte y decapitado por orden de Herodes Agripa, Santiago, hizo de Zebedeo, es uno de los doce apóstoles. Según una cierta tradición, su cuerpo fue trasladado a la Península Ibérica por sus discípulos, donde en el siglo IX presuntamente lo descubriría Teodomiro, obispo de Iria Flavia. Fue entonces cuando, por orden del rey Alfonso II el Casto de Asturias, se mandó construir la catedral de Santiago, que alberga según esta tradición los restos del apóstol. Nació así uno de los cultos y peregrinajes más importantes y culturalmente ricos de la historia cristiana.

Bibliografía

Chevalier, P. (1989): *Les régicides. Clément, Ravaillac, Damiens*, Paris: Fayard.

Corbin, A.; Courtine, J. J.; Vigarello, G. (2005): *Historia del cuerpo*, vol. 1, Madrid: Taurus.

Elias, Norbert (2012): *La sociedad cortesana*, trad. de G. Hirata, México: F.C.E.

Fabre, F. (2017): *Robert Fludd, Oeuvres complètes,* III*, Histoire métaphysique, physique et technique des deux cosmos*, Paris: Edidit SARL.

Fidalgo Francisco, E. (2022): *Traducción al castellano de las «Cantigas de Santa María» de Alfonso* X *el Sabio*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Gerstler, A.; Clark, T. (2013): «Introduction», *Japan Review*, 26, Special Issue Shunga, págs. 3-14.

Gorceix, B. (1975): *Johann Georg Gichtel. Téosophe d'Amsterdam*, Paris: Éditions l'Age de l'Homme.

Gros, P. (1997): «Vitruvio e il suo tempo», en P. Gros (ed.): *Vitruvio. De architettura. Livri* I*-IV*, vol. 1, edición bilingüe con comentario de A. Corso y E. Romano, Torino: Giulio Einaudi editore, págs. IX-LXXVII.

Khawam, R. R. (1992): *Al-Qasim al-Hariri, Le livre des malins. Séances d'un vagabond de génie*, Paris: Éditions Phébus.

Kristeva, J. (1990): «El *Cristo muerto* de Holbein», en M. Feher; R. Naddaff; N. Taz (eds.): *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, vol. 1, Madrid: Taurus.

Landouzy, L. (1911); Pépin, R. (eds.): *Le régime du corps de Maitre Aldebrandin de Sienne*, Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion.

Makariou, S. (2016): *Miroir de désir. Images de femmes dans l'estampe japonaise*, Paris: Musée national des arts asiatiques.

Mekhala S. (2016): «Vastu Shastra: Revisiting the Ancient, Arcane and Esoteric Science of India», *India International Centre Quarterly*, 43 (2), págs. 160-173.

Prenner, A. (2012): *Mustione «traduttore» di Sorano di Efeso. L'ostetrica, la donna, la gestazione*, Napoli: Liguori editori.

Rohde, E. (2006): *Psyche*, trad. de W. Roces, México: F.C.E.

Zakharia, K. (2000): *Abu Zayd al-Sarugi, imposteur et mystique. Relire les Maqamat d'Al-Hariri*, Damas (Syrie): Institut Francais d'Études Arabes de Damas.

Fuentes

Apolodoro: *Biblioteca*; int. de Javier Arce; trad., y notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda, Madrid: Gredos, 1985.

Aretino, Pietro: *Sonetos lujuriosos*; trad., prólogo y notas de Luis Antonio de Villena, Madrid: Visor Libros, 2007.

Dante Alighieri, *La Divina Comedia*; trad. de Bartolomé Mitré, ed. de Nicolás Besio, Buenos Aires: Centro cultural «Latium», 1922.

Descartes, René: *Œuvres, Tome* I, ed. de Jean-Marie Beyssade, Paris: Gallimard, 2024.

Antología Palatina. Epigramas helenísticos, intr. y trad. de Manuel Fernández-Galiano, Madrid: Gredos, 1978.

Eurípides: *Tragedias* I*. El Cíclope, Alcestis, Medea, Los Heraclidas, Hipólito, Andrómaca, Hécuba*, Intr., trad. y notas de A. Medina González y J. A. López Férez, Madrid: Gredos, 1991.

Gallonio, Antonio: *Traité des instruments de martyre et des divers modes de supplice employés par les païens contre les chrétiens*; ed. Claude-Louis Combet, Grenoble : Ed. J. Millon, 2002.

Gautier D'Agoty, Fabien: *Observations sur l'histoire naturelle, sur la physique et sur la peinture. Tomo* II, VI *partie*, Paris: Delaguette, 1752.
Himnos homéricos, trad., introd. y notas de Alberto Bernabé Pajares, Madrid: Gredos, 1978.
Homero, *Ilíada*; trad., prólogo y notas de Emilio Crespo Güemes, Madrid: Gredos, 1991.
Homero, *Odisea*; intr. de M. Fernández-Galiano, trad. de J. M. Pabón, Madrid: Gredos,1993.
Hipócrates: *Tratados hipocráticos* VIII. *Sobre la naturaleza del niño*; trad., intr. y notas de Jesús De la Villa Polo *et al.*, Madrid: Gredos, 2003.
Liceti, Fortunio: *De la nature, des causes, des différences des monstres*, trad. y resumen de François Houssay, Paris: Le François, 1937.
Limbourg: *Les très riches heures du Duc de Berry*, Introducción y comentarios de Jean Longdon y Raymond Cazelles, Chantilly, France: Draeger Éditeur, 1969.
Marion, Marcel: *Dictionnaire des Institutions de la France aux XVIIe et XVIIe siècles*, Paris: Éd. Picard, 1993.
Mercuriale, Girolamo: *L'art de la gymnastique. Livre premier*; trad. y ed. de Jean-Michel Agasse, Paris: Les Belles Lettres, 2006.
Ovidio: *Metamorfosis, Libros* I *al* IV, trad. y notas de José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca, Madrid: Gredos, 2008.
Ovidio, *Metamorfosis. Libros* VI-*X*; trad. y notas de José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca, Madrid: Gredos, 2012.
Paré, Ambroise: *Des monstres et prodiges*, ed. de Michel Jeanneret, Paris: Gallimard, 2015.
Partenio de Nicea, *Sufrimientos de amor*; intr., trad. y notas de José Luis Navarro Gonzálea y Antonio Melero, Madrid: Gredos, 1981.
Platón, *Diálogos* III*: Fedón, Banquete, Fedro*; Trad., intr. y notas de Carlos García Gual *et al.*, Madrid: Gredos, 1988.
Pline l'Ancien: *Histoire naturelle. Livre* XXXV, ed. de Jean-Michel Croiselle, París: Les Belles Lettres, 1985.
Plutarco: *Vidas paralelas* I*: Teseo, Rómulo, Licurgo, Numa*, Intr. general, trad. y notas de Aurelio Pérez Jiménez, Madrid: Gredos, 1985.
Tito Livio: *Historia de Roma desde su fundación. Libros* I-*III*, intr. de Ángel Sierra; trad. y notas de José Antonio Villar Vidal, Madrid: Gredos, 1990.
Vésale, André: *La fabrique du corps humain*; Claire Ambroselli *et al.*; Édition bilingüe latin-francais, Bruxelles: Éditions Arscia, 1987.
Vitruvio, *De arquitectura. Libros* I-*IV*, Int., trad. y notas de Francisco Manzanero Cano, Madrid: Gredos, 2016.
Willis, Thomas: *Cerebri anatome*, Amstelodami, Gerbrandum Schagen, 1666.

Desde os albores da civilización, o corpo humano foi obxecto tanto de representación e estudo como de atención, coidado e mesmo culto. O corpo era moito máis que unha entidade física; era moldeado polos deuses e a súa representación na arte e a arquitectura reflectía unha visión xerárquica, funcional e teolóxica do ser humano. A exposición que deu orixe a esta obra consagrouse ao corpo humano nas súas distintas vertentes e dimensións, desde a visión que del tiveron a filosofía e a arte ata a súa concepción científica.

Desde los albores de la civilización, el cuerpo humano ha sido objeto de representación y estudio, así como de atención, cuidado e incluso culto. El cuerpo era mucho más que una entidad física; era moldeado por los dioses, y su representación en el arte y la arquitectura reflejaba una visión jerárquica, funcional y teológica del ser humano. La exposición que dio origen a esta obra se dedicó al cuerpo humano en sus diferentes aspectos y dimensiones, desde la visión que sobre él proporcionaron la filosofía y el arte hasta su concepción científica.

SÍNCRISIS
INVESTIGACIÓN EN FORMAS CULTURAIS

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA