

Historias acerca de palabras e imágenes

*Javier Meza G.**

Esta Edad Media de nuestra infancia, que no es ni negra ni dorada, se instaura en torno al cuerpo martirizado y glorificado de Cristo. Crea nuevos héroes, los santos, que en primer lugar son mártires en su cuerpo. Pero también, a partir del siglo XIII, con la Inquisición, hace de la tortura una práctica legítima que se aplica a todos los sospechosos de herejía y no sólo a los esclavos, como en la Antigüedad.

JACQUES LE GOFF Y NICOLAS TRUONG,
Una historia del cuerpo en la Edad Media.

Las relaciones de poder operan en él [cuerpo] un efecto inmediato, lo cercan, lo marcan, lo enderezan, lo torturan, lo obligan a trabajos, a ceremonias, exigen de él signos.

MICHEL FOUCAULT, *Vigilar y castigar.*

Resumen

Este artículo estudia algunos momentos históricos en los que es posible mirar la manera en que la imagen ejerce un control sobre los cuerpos. La época de Augusto en la Antigua Roma y la historia del cristianismo demuestran cómo es posible tejer una red de control social empleando las imágenes. Asimismo, intenta poner de relieve el fetichismo que los seres humanos podemos desarrollar respecto de una imagen, una pintura o un simple objeto, situación que llega hasta nuestros días.

Palabras clave: imagen, control social, fetichismo, manipulación, cuerpo, perversión.

* Departamento de Política y Cultura, UAM-Xochimilco.

Abstract

This article looks at some historical moments where you can observe how the image has complete control over the bodies. The age of Augustus in ancient Rome and the history of Christianity shows how it is possible to weave a network of social control using the images. It also seeks to highlight the fetishism that people can develop with respect to an image, a painting or a simple object. Features that come to today.

Key words: image, social control, fetichism, handling, body, perversion.

Introducción

Es cuestionable afirmar de manera simple y llana que una imagen dice más que mil palabras. Por un lado, para que la imagen nos diga “algo”, primero es necesario tener “palabras” o referentes para que nos empiece a “hablar”; por otro, depende mucho cuál sea el tipo y el contexto al que pertenezca la imagen (además, no hay que olvidar que tal afirmación es un proverbio chino, cuyo escritura es ideográfica). No obstante, es verdad que el orden figurativo es irreductible a la palabra y escritura; éste escapa a una palabra absoluta y definitiva, y quizá como todo arte resulta que siempre puede decir más. El gran sueño del escritor Gustave Flaubert consistía en poder escribir un día la página perfecta. Se dice que un buen poema se reescribe cada vez que alguien lo lee. Independientemente de todo lo anterior, es innegable que, *siguiendo una interpretación fundamentalmente política*, las imágenes religiosas escultóricas o pintadas y los símbolos producidos bajo la guía de discursos previos, sirven para marcar y conducir a los cuerpos, refuerzan o debilitan las creencias e intenciones de los sujetos. Las imágenes siempre, o casi siempre, obedecen a un plan premeditado y, por lo mismo, no podemos pensar que carezcan de intención. Este artículo constituye principalmente *una aproximación* al análisis del periodo correspondiente a la consolidación del emperador Augusto. Se hace hincapié en sus discursos e imágenes reforzadas

recíprocamente para controlar y conducir a los gobernados; en la historia de las imágenes religiosas y de algunos cuerpos considerados como santos y sagrados por la Iglesia católica, y en la importancia que éstos han tenido y tienen en la consolidación de la institución. Así, intentaremos rastrear algunas de las polémicas y los giros o cambios que dichas imágenes y cuerpos han suscitado en algunos contextos, reconociendo de antemano las dificultades que implica buscar y seguir las huellas de un fenómeno tan complejo –dada su abundancia y recepción–, debido al peso que ha ejercido la institución sobre diferentes latitudes y culturas, y que comprende una enorme extensión territorial. Todo ello sin olvidar que, ciertamente, “las edificaciones y las imágenes reflejan el estado de una sociedad y sus valores, así como sus crisis y momentos de euforia” (Zanker, 1992:279).

Hay en el ser una pasión, un deseo, una obsesión por la representación. Algunos consideran que ésta puede dividirse en la que utiliza la semejanza: una cosa representa a otra porque se le parece; en la causal-metonímica: un objeto representa a alguien sólo porque le pertenece y la convencional: una palabra indica un objeto porque forma parte de una regla inventada pero aceptada por todos. Para otros simplemente no existe ninguna representación fuera de las normas convencionales (Halbertal y Margalit, 2003:93-144). Como quiera que sea, las representaciones legislan, mandan, conducen, inyectan deseos. Así, los ojos, las orejas, las manos, los pies y el espíritu, hay cosas que pueden ver y otras que no, hay palabras que pueden oír y otras no, hay cosas que pueden hacer y otras que no, hay lugares a los que pueden entrar y a los que no, y hay lo que pueden desear y lo que no. Entre el *sí* y el *no* los cuerpos se debaten, sufren una permanente tensión y obedecen o desobedecen. Ciertamente, quienes ejercen el poder o mandan acostumbran siempre construir un orden/desorden que les favorezca y convenga. Digamos que no es nada raro que la estética se ponga al servicio de la política; y tampoco debemos olvidar que “El poder de las imágenes se materializa en la interacción. También los poderosos sucumben a la fascinación de los signos que utilizan para su propaganda” (Zanker, 1992:20).

Sin pretender encontrar una explicación única o absoluta, buscaremos entender algunas de las razones por las que las imágenes

escultóricas y pictóricas —fabricadas normalmente por el poder político-religioso o religioso-político— son aceptadas y utilizadas tanto por los que mandan como por los que obedecen. Los seres en general siempre están en conflicto con el entorno: el hambre, la sed, las inclemencias del tiempo e incluso “los otros”, constituyen amenazas permanentes. En el lenguaje hegeliano se dice que existe un divorcio entre el sujeto y el objeto, y que sólo unos cuantos, los que mandan, se sienten bien. Pero todos somos propensos a esperar y desear que se nos “salve”; sin excepción, todos tenemos anhelos de salvación, y lo que más anhelamos, sin duda, es salvarnos de la amenaza que proviene de nuestra única certeza: nuestra propia muerte. Una de las razones más importantes por las que se piensa que a la religión católica no le fue difícil desplazar la religión romana fue la promesa sembrada en sus seguidores de que a la vida terrena, luego de la muerte, le seguiría una vida eterna; es decir, se nos permitiría seguir siendo uno mismo. El propio Hegel decía: “La muerte es lo más terrible, y mantener la obra de la muerte es lo que requiere mayor fuerza” (*apud* Bataille, 1979:364).

Para George Bataille la certeza y el miedo a la muerte constituyen el núcleo del erotismo de los cuerpos, del corazón y de lo sagrado; por ello, entre otros aspectos, el erotismo no puede contemplarse alejado de la historia de las religiones. Entre el erotismo abierto del arte griego (luego sublimado por el romano) y el atractivo por un cuerpo muerto y sangrante de un crucificado existen diferencias, pero también continuidades. El asombro permite la pregnancia de los objetos, ciertamente, aunque también nuestra sensualidad es aberrante: representar tanto la alegría por la vida o el cuerpo muerto que sangra provoca placer. Verdugos, inquisidores, torturadores, saben muy bien que no solamente el placer, sino también el dolor erotiza: “La vista o la imaginación del asesinato pueden dar, al menos a enfermos, el deseo del disfrute sexual”; no obstante, Bataille agrega inmediatamente, “No podemos limitarnos a decir que la enfermedad es la causa de esta relación” (1979:24). Todos cargamos nuestra muerte y morimos solos: parece que sexualmente acoplados, nuestros orgasmos (o “muerte pequeña”) nos dan la ilusión de encontrar continuidad engendrando un nuevo ser; sin embargo, entre nuestro ser y los otros sólo existe

la angustia del abismo, la angustia de la discontinuidad, la vida y la muerte (ambas vertiginosas y fascinantes), el placer y el dolor. Buscar la continuidad del ser más allá de la vida es una manera esencialmente religiosa de proceder. La pasión del crucificado promete al creyente la felicidad eterna, pero utilizando su ejemplo, la institución habla de que el trastorno, la perturbación y el dolor son peldaños obligados para salvarnos. El cuerpo torturado, creado por los discursos, indica que es necesario sufrir para merecer; mas la adoración de un cuerpo muerto y su sufrimiento, como la propia vida y la muerte, provocan el rechazo y la atracción (interdicto y transgresión) propios del erotismo. Según el filósofo Eugenio Trías: “Sólo con el cristianismo puede hablarse de esa sensualidad determinada, espiritualmente excluida y prohibida y, por lo mismo, plenamente determinada y autoconsciente: lo que modernamente se llama en rigor, erotismo” (1978:64-79). En el mismo sentido, y retomando a Foucault, nos dice Fernando R. de la Flor: “esta institución (la Iglesia), a través de sus aparatos y protocolos –digamos, la confesión; digamos, las figuras del éxtasis, de la posesión, de la tortura, del estigma, de la transverberación, y en general de los estados teopáticos, por ella teorizados exhaustivamente–, ha ‘inventado’ todo cuanto sobre el sexo puede alcanzar a ser representado, a ser dicho” (1999:241).

Representación y discurso, discurso y representación, en dicha institución ambos están estrechamente ligados. Ciertamente, en nuestra modernidad, por ejemplo, se descubre gracias a Sade que la muerte está vinculada a la sexualidad y al deseo religioso de trascender el amenazante orden humano-biológico unido a la divinidad mediante el momento orgiástico. Pero más revelador ha sido, como lo vio Bataille o el mismo Weber, que la religión católica “inventa” el sadismo: “Y es también en el seno de esta institución, donde se unen con mano maestra las experiencias del dolor gozoso, del castigo asumido, de la abstención heroica, del ascetismo riguroso, todo ello con una extrema conciencia del cuerpo libidinal, haciendo del conjunto la expresión misma de lo sagrado” (De la Flor, 1999:242).

El hombre convertido en dios

En las relaciones político-religiosas, y a la inversa, los discursos y las imágenes no se producen desunidas, y unos a otras se afirman y reafirman. Un caso concreto y sumamente explícito lo constituyó el régimen imperial monárquico de Octavio o César Augusto, en la antigua Roma. Luego de derrotar a su rival Marco Antonio en la batalla naval de Accio (29 a. C.), logró continuar plenamente su política de embellecer el Imperio y marcarlo con su presencia. Augusto se había convertido en dueño de la mitad del imperio romano desde la primavera del año 44 a. C., luego de ser asesinado su padre adoptivo Julio César.

Desde el primer momento, tanto para vengar al muerto como para asegurar su gobierno, buscó divinizar al dictador mediante la propaganda. Muy pronto afirmó que en el momento de morir César acuchillado en el senado a manos de los republicanos, había aparecido una estrella que fue vista por todo el mundo, e indicaba tanto la divinidad del muerto como el ascenso de él al poder. Para que esto no se olvidara, se ordenó que la representación de la supuesta estrella fuera introducida en todas las esculturas de César, y Augusto terminó por colocarla también en la parte frontal de su propio yelmo. También un *haruspex* (adivino) nombrado *Vulcatius* habló de la aparición de un cometa que anunciaba una nueva era de paz y prosperidad, por lo que su flamígera figura se empleó para decorar monedas, sortijas, sellos, etcétera. Hacia el año 42 a. C., el culto al César divinizado estaba extendido, y Augusto a sí mismo se nombró *Divi Filius* (hijo del divinizado). Entonces los poetas cantaron a la estrella de César, su figura se exponía en los eventos importantes y más tarde se acuñó en monedas para celebrar el pronto establecimiento de una supuesta *Sacculum Aureaum* (Edad de Oro). En esos momentos el imperio romano se encontraba agobiado por guerras civiles entre republicanos y monárquicos; por lo mismo, existía una predisposición muy marcada por parte de los ciudadanos para observar cualquier expresión “novedosa” o poco común ocurrida en los cielos como presagios venturosos o funestos (superstición que aún persiste en algunos lugares y capas sociales).

Al seguir sus planes, la política de las imágenes de Augusto empezó por acercar su propia imagen poco a poco a la del divinizado César. El nombre de Augusto realmente era un adjetivo con diferentes sentidos: noble, venerable, sagrado; asociado con *augure* (aumentar, engrandecer), pasó a significar engrandecedor del Imperio; con *augur*, intérprete de los sueños. En las monedas su imagen empezó a lucir la *sella*, trono dorado, y la corona de diademas de César, ambos acompañados de las imágenes de Venus y el héroe troyano Eneas, los cuales indicaban el supuesto origen divino de la *gens Iulia*. Finalmente, la figura de Augusto adquirió una expresión de absoluta grandeza: su torso aparecía desnudo y su cintura estaba envuelta por un manto ondeando al viento; en una mano sostenía como trofeo la popa de un barco (símbolo de haber vencido a su rival Marco Antonio) y en la otra una lanza que indicaba ser un héroe jefe militar; apoyaba su pie derecho sobre una *spahera* que representaba un imperio universal; esto es, un símbolo ecuménico referido a todo el mundo habitado. Además, el senado romano, manipulado por él, reconoció su *virtus*, *clementia*, *iustitia* y *pietas*.

Al desorden real se trataba de imponerle un orden ideal. El mundo de Augusto, como quizá todos los mundos, sufría miseria, arbitrariedad política y carecía de esperanzas. Era un terreno fértil para el surgimiento de adivinos y astrólogos, pero sobre todo para *salvadores* que prometían el advenimiento de una época de felicidad plena o “edad dorada”. Sabemos que el poeta Virgilio Marón, al servicio de César Augusto, se encargó de crear la Cuarta Égloga o Bucólica en la que anunciaba el advenimiento de una nueva era desde que había nacido Augusto. Según esto, la Sibila de Cumas había vaticinado que el renacer de la edad de oro estaba próximo, la Virgen (Temis, diosa de la justicia que huyó de la tierra por los crímenes cometidos en la Edad de Hierro y ahora habitaba en Virgo) regresaría a la tierra junto con Saturno (quien significaba abundancia sin necesidad de trabajo) y Lucina, que es Juno o Diana, y cuidarían “al niño que ahora nace” y con quien surgiría la “raza de oro”. El niño tendría vida de dios y vería crecer el mundo bajo su reinado. El poeta pregonaba: “Mas para ti, ¡oh niño!, la tierra sin cultivo alguno derramará en primicias como ofrendas las hiedras trepadoras por doquier con bácara y las

colocasias mezcladas con el riente acanto. Las cabrillas, de su grado, tornarán a casa con las ubres retesadas y de los corpulentos leones no estarán miedosos los rebaños; tu misma cuna derramará en tu honor delicadas flores. Perecerá la serpiente y también perecerán las falaces hierbas venenosas; doquiera ha de nacer el oriental amomo” (Virgilio, 1990:20,187-190). Según esto, el “tierno niño” estaba llamado a gobernar el mundo, y la tierra produciría de todo, y el “caro vástago de los dioses” y descendiente de Júpiter cantaría regocijado ante toda la tierra también regocijada.

Respecto al niño salvador se contaban historias maravillosas; era poseedor de un poder divino al que obedecían hasta las ranas; sueños y señales lo relacionaban con el sol y los astros, y de pequeño prodigiosamente abandonó la cuna y subió a una torre para mirar el sol pues éste era su padre. Hasta el honorable Cicerón tuvo un sueño en donde un muchacho bajaba del cielo mediante una cadena dorada empuñando un látigo perteneciente al mismo Júpiter Capitolino. Como guerrero, desde sus primeros auspicios, los hígados de los animales sacrificados estaban curvados hacia el interior, lo que constituía una muy buena señal. En su primer consulado aparecieron doce buitres al igual que como ocurrió con Rómulo, el fundador de Roma. Cuando entró triunfante en Roma, luego de derrotar a su rival Marco Antonio, la plebe aseguró ver un círculo luminoso alrededor del sol (Zanker, 1992:71).

Augusto fue construyendo poco a poco su imagen de salvador divino. A los rumores, las leyendas, los discursos, iban aparejadas las imágenes y los símbolos: en las monedas apareció su signo zodiacal capricornio, que recordaba a los ciudadanos que los astros le encomendaban redimir el Estado, y desde el año 30 a. C. se consideró el día de su nacimiento como venturoso. Su figura la fue uniendo lentamente también al dios Apolo y empezó a aparecer como su protegido utilizando sus símbolos: trípode, sibila, cítara, esfinge, en esculturas y templos. Para reafirmar ante el pueblo su idea anterior en un banquete público difundido con el nombre de “Ágape de los doce dioses”, Augusto se vistió de Apolo, y desde entonces acostumbró usar un sello que tenía la figura de una esfinge que significaba el *regnum Apolinis*, y en la cabeza se colocó la corona apolínea de laureles.

Para reforzar sus aspiraciones e impresionar y convencer más al Imperio, empezaron a surgir nuevas historias que luego, a su vez, servirían de símbolos para nuevas esculturas y objetos. Se habló de una palmera que realizaba prodigios y que había influido en la adopción de Octavio por César, o bien, que luego de casarse Octavio con Livia, en el regazo de ella una águila le dejó caer una gallina en cuyo pico tenía una rama de laurel. La rama fue sembrada en la villa de Livia y creció un robusto árbol; a partir de ese momento, todos los futuros emperadores debían cortar de él sus laureles para celebrar sus victorias (el laurel era el árbol de Apolo). Asimismo, en los años treinta, corrió el rumor-noticia de que Atia, la madre de Octavio, no lo había engendrado con su padre, sino con Apolo en forma de serpiente. No era casual que algunos objetos, como un camafeo de vidrio, mostrara la serpiente apolínea enroscada en un trípode y su cabeza luciera un nimbo solar, tal y como lo lucen ahora las figuras del catolicismo. Octavio, para reforzar todavía más su imagen, también se convirtió en representante de tres sacerdocios cuyos símbolos eran el trípode, las gallinas que picotean, el báculo de augur (el *lituus* que además de otorgar dignidad sacerdotal significaba ser mediador entre dioses y hombres) y el cacillo o *Simpuvium*; gracias a todos estos símbolos su figura aparecía directamente ligada con la serpiente de Apolo. Fue por eso que se revitalizaron altos colegios sacerdotales, y en el año 12 a. C. fue nombrado *Pontifex maximus*, por lo cual su figura también apareció vestida con una toga, y su cabeza cubierta con un velo oponiéndose a la desnudez del arte griego.

Desde esos momentos, el desasosiego y la tensión, muy propio del arte griego, desaparecieron de la escultura y las sustituyó una “serena nobleza”, representada mediante una actitud de dignidad atemporal y distante. En concordancia se buscó un estilo sobrio y digno hasta en la forma de caminar y en la expresión. Igualmente se estableció que el día primero de enero se le llevaran regalos al emperador-dios para festejar el año nuevo, y como se trataba de que nada escapara a la influencia de las nuevas imágenes, se utilizaron múltiples formas de apropiación y penetración. Para aumentar el proceso de recepción, la figura del emperador aparecía hasta en los regalos de año nuevo: portaba su escudo honorífico de emperador y se acompañaba de la

diosa de la victoria, anunciaba personalísimos deseos y esperanzas de orden particular, y lucía la siguiente leyenda: *Annum novum felicem mihi et tibi* (un feliz año nuevo para ti y para mí). Este mensaje se mostraba hasta en las alcancías de los templos (Zanker, 1992:318).

Los deseos y planes de Augusto para consolidar el dominio imperial bajo su figura divinizada también comprendieron simular la restitución de la *res publica* (convenció a todos que su gobierno no era una monarquía, sino una república), sanear la sociedad y renovar la religión y la moral dándole al pueblo romano virtud y dignidad. En este sentido, primero se abocó a renovar la religión (*pietas*), y casi durante cuarenta años se encargó de construir templos y esculturas de dioses y objetos con mensajes de paz, grandeza, prosperidad; a pesar de que los mensajes no eran muchos, se repetían conjugándose los motivos y las palabras tanto en las fiestas de las divinidades como en los teatros. En los templos dedicados principalmente a Apolo, Júpiter, Diana, Venus, Marte, Mercurio y Neptuno, al interior y fuera de ellos se trataba de satisfacer los anhelos y la mirada del pueblo mediante imágenes inolvidables. En los interiores se distribuía a la gente siguiendo un estricto orden jerárquico para que pudieran contemplar, por ejemplo, a la diosa de la paz (*Ara Pacis. Pax*): una hermosa mujer con exuberantes formas cargando en sus brazos a un par de niños dioses en cuyas manos lucían diferentes frutas, mientras que a sus pies yacían alegremente un enorme buey y un cordero.

Por todas partes se introdujeron programas iconográficos de fecundidad, como familias felices compuestas por muchos hijos, *putti* sin alas, y grabando en los tallos de las flores los cisnes de Apolo. Reforzando el mito de su origen divino, junto a él aparecía constantemente representado el árbol sagrado de la higuera (que, por cierto, luego supuestamente maldijo Cristo), recordando que el pastor Faustulo encontró a la sombra de ella (*ficus ruminalis*) a los dos gemelos Rómulo y Remo amamantados por la loba. También era constante la figura de la esfera que indicaba el poder universal de Roma, y el emperador encarnando también a Júpiter representando así su doble función: funcionario tanto del Estado como de los dioses o potestad con dos vertientes: celador del imperio romano y conductor del mundo. El culto de los Lares o antiguas divinidades

tutelares igualmente se intensificó al grado de reverenciarse en los cruces de las principales calles.

El emperador, a la par que inició la construcción de enormes edificios públicos de mármol, declaró la guerra a los partos (20 a. C.) para fortalecer la *virtus* romana. Sus victorias ayudaron a introducir en la iconografía el acto de matar, que permitió poner en juego a cada momento un elemento emocional recurriendo a representaciones brutales: cuerpos sin cabeza, o bien prisioneros arrodillados ante una victoria alada imperial de pie sobre una esfera. La imagen del bárbaro arrodillado pasó a escenificar las relaciones de los romanos con otros pueblos: el vencido debía reverenciar a su enemigo implorando su *amicitia*.¹

El gobierno de Augusto y sus imágenes consistió en ofrecer abundancia y paz absoluta como si se hubiera alcanzado la anhelada edad dorada; sin embargo, las crisis, propias de cualquier sociedad, realmente fueron sublimadas con abundantes representaciones. Las imágenes, al igual que las palabras, son capaces de desplazar el mundo de la realidad de los cuerpos y sus subjetividades a fuerza de repetirse. A un mundo cruel y duro, como siempre, se antepuso un orden de imágenes y edificios ideales. Todo ello casi siempre ha sido suficiente para que los humanos deseos de salvación encuentren paliativos. El mundo de Augusto, gracias a él y sus servidores, pudo crear una “cultura imperial homogénea” implantada pacientemente a lo largo de los territorios conquistados. Pero también los romanos posiblemente descubrieron que “Gracias a la constante repetición de los ritos en las ceremonias y en las fiestas, y gracias a una fórmula iconográfica invariable, el mito del monarca pudo llegar a tomar el carácter de una realidad independiente, desplazando de este modo a los hechos históricos reales con sus avatares”. El mito de la gloria militar, la presencia de los dioses y las ideas de seguridad civil y bienestar superaban las desgracias, derrotas o carencias cotidianas. Y continúa el autor:

¹ Marginalmente podemos preguntarnos: ¿hasta qué punto este acto de entrega incondicional y vasallaje fue retomado por el catolicismo para impulsar al creyente a un acto de adoración total con los ministros de la institución y sus futuras imágenes religiosas? Adoración que muchas veces, tanto para el que la recibe como para el que la ejecuta, puede resultar erótica.

Siempre se ha de tener presente que, en términos generales, la recepción de hechos históricos en un mundo sin una multiplicidad competitiva de medios de comunicación depende sustancialmente de lo que los órganos del Estado den a conocer públicamente, y ello tanto en el pasado como en la actualidad (Zanker, 1992:279, *cfr.* Grimal, 1972:66).

Dios hecho hombre

Acerca del mundo de Augusto y los planes concretos de sus asesores para influir en los cuerpos y las mentes de los sujetos mediante las imágenes, quedan pocos vestigios teóricos. No obstante, es claro que el arte de la época de Augusto, así como luego el arte cristiano, tanto por la repetición de imágenes y discursos como por la fuerza (el hijo del creyente católico no elige su religión, se le impone), consolidaron la idea de pertenecer a una cultura común, al pueblo de los elegidos y al verdadero dios sin importar el origen o nacionalidad: la imagen y la palabra calman o quitan la angustia (Dodds, 1975). Ante la angustia de la muerte y la discontinuidad del ser, los discursos en torno al crucificado vinieron a dar una solución. Amar a Cristo crucificado y muerto constituyó una promesa de salvación, garantía de una continuidad eterna o permanente; él se sometió a la muerte para resucitar y continuar siendo eterno. Así también nosotros, con su ejemplo, podemos ser inmortales:

En el sacrificio, no solamente se desnuda, se mata a la víctima [...]. La víctima muere, y entonces los asistentes participan de un elemento que su muerte revela. Ese elemento es lo que es posible denominar con los historiadores de la religión, lo *sagrado*. Lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada a los que fijan su atención, en un rito solemne, en la muerte de un ser discontinuo. *Hay, por el hecho de la muerte violenta, ruptura de la discontinuidad de un ser: lo que subsiste y que, en el silencio que cae experimentan unos espíritus ansiosos es la continuidad del ser, a la cual se rindió la víctima. Sólo una muerte espectacular, operada en unas condiciones que la gravedad y la colectividad de la religión determinan, es susceptible de revelar lo que habitualmente escapa a la atención.* No podríamos, por otra parte, representarnos lo que aparece en lo más secreto del ser de los

asistentes si no pudiésemos referirnos a las experiencias religiosas que hicimos personalmente, aunque fuese en nuestra infancia. Todo nos lleva a creer que esencialmente lo sagrado de los sacrificios primitivos es el análogo de lo divino de las religiones (Bataille, 1979:37).

Sabemos que la adoración de un cuerpo martirizado y putrefacto guarda relación con el erotismo; éste pertenece al terreno de la religión, por eso decía Bataille que “Sin el erotismo y la religión la psicología es un saco vacío”. Y así como el ser vive desgarrado entre la vida y la certeza de su muerte, esta condición también se traduce en un constante vivir entre el interdicto y la transgresión, íntimos componentes de lo sagrado. Según Bataille, la religión cristiana condenó el erotismo, y esto hizo de ella una religión de las menos religiosas pues al obrar así le quitó también a la trasgresión su aspecto sagrado (1979:49). No obstante, también reconoce que condenar el erotismo no significa desaparecerlo, sino más bien sublimarlo o utilizarlo en forma diferente. Quizá con ello la Iglesia creó una profunda contradicción: a la vez que lo niega lo utiliza profundamente como forma de control.

Es por eso que el mismo Bataille encuentra que “Las imágenes eróticas o religiosas introducen en unos las conductas del interdicto, en otros, conductas contrarias” (1979:53). El catolicismo, al convertir el erotismo y la sexualidad en pecado, inventó la penitencia, pero es indudable que en ésta muchos fieles encontraron placer: la violencia sobre sí mismo, como flagelarse, humillarse, para el masoquista resulta placentera. Podríamos decir que el autocastigo y la humillación fueron y son pretexto para disfrutar lo prohibido. Para una mirada superficial, sufren, pero en realidad gozan. El flagelante se castiga para disfrutar; al someterse a lo que realmente desea, gracias a la penitencia, encuentra una coartada para burlar la interdicción impuesta. Ya san Agustín decía que la crucifixión de Cristo, a causa de nuestros pecados, constituía una culpa o más bien una *¡Felix culpa!* Gracias al bendito sacrificio obteníamos la redención y la vida eterna.

La imagen del crucificado, como la imagen central del catolicismo, constituye una evolución. Era inevitable que en sus orígenes existiera una mezcla (nada surge de la nada) de imágenes paganas y

cristianas, y que para algunos también se explica por el repudio que algunas figuras del cristianismo primitivo tenían contra las imágenes, como Tertuliano, Clemente de Alejandría, Orígenes y Cipriano. De ahí que los que creían en ellas tuvieran que darles un sentido simbólico-alegórico, empleando figuras paganas para hacerlas más cercanas a las amplias masas de población que buscaban adoctrinar para el cristianismo. Todavía en el año 306, el sínodo de Elvira prohibió el uso de imágenes como objeto de adoración dentro de las iglesias. Quizá era inevitable y necesario para los ministros de la nueva religión mezclar la todavía indefinida figura de Cristo con Orfeo, Ulises, Bellerofonte (el héroe matador de la Quimera a quienes los cristianos convirtieron en matador del demonio), Dionisos, Hércules-Heracles y Helios-Sol, dioses y héroes que se usaron para recrear y mitificar al dios cristiano. Algunos temas más, tomados por los cristianos de los paganos, tenían que ver con la infancia de Jesús, como el nacimiento y primer baño del conquistador Alejandro, de Dionisos y el semidios Aquiles. Respecto de la representación de la imagen de Jesús, resalta las metamorfosis que sufrió desde muy pronto:

Las primeras representaciones cristianas de Jesús proceden de las catacumbas romanas de comienzos del siglo III, de la iglesia de Dura Europos, de *ca.* 230, y de los sarcófagos romanos a partir de mediados del siglo III. Entre los temas elegidos se encuentran el bautismo de Cristo en el Jordán, documentado en las pinturas de la cripta de los Sacramentos de San Calixto y en las del cubículo XV de la cripta de Lucina; la resurrección de Lázaro; su encuentro con la samaritana junto al pozo, o Cristo como pastor y maestro. En estas primeras representaciones de Jesús, tanto en pintura como en relieve, falta el hálito divino que va a caracterizar posteriormente, en la cumbre del arte cristiano, no sólo a la figura de Cristo, sino también a las de los apóstoles, profetas y santos. Por este motivo, en la iconografía individual de Cristo de época preconstantiniana, impregnada de cierto carácter hierático, es difícil distinguir entre la figura de Cristo como maestro y las de los filósofos, o entre Cristo como pastor y el simple pastor con sus ovejas de una escena bucólica. A comienzos del siglo IV aparece por vez primera [...] el tipo iconográfico de Jesús barbado en una lastra policroma del Museo Nacional de Roma,

siguiendo el modelo de Zeus o de Esculapio que ya había sido utilizado para la figura de Juan el Bautista en las escenas del bautismo de Cristo representadas en los sarcófagos” (López, 1995:425).

En el principio Cristo imberbe, Cristo con melena y barba, pastor, filósofo, médico, etcétera, pero no precisamente Cristo crucificado.² El simbolismo cristiano, como síntesis sumamente representativa del aspecto nodal de sus dogmas, no pudo elegir mejor símbolo que la cruz: muy sencilla y fácil de recordar por el creyente, pues en el mundo romano evocaba un terrible sufrimiento propio sólo para agitadores políticos, esclavos, delincuentes y ladrones. La peor de las torturas se convirtió paradójicamente en objeto de culto junto con un pobre hombre más muerto que vivo, tortura cuya brutalidad conocían mejor los contemporáneos a ella que nosotros. El origen de la crucifixión es incierto. El terrible suplicio quizá lo inventaron los asirios, pero también lo usaron egipcios, persas, griegos y fenicios. Era precedida por la flagelación o un apaleamiento con bastones o con un látigo. Si la víctima era un incendiario, entonces usaban un látigo ardiente, que constaba de unas cadenillas de hierro en cuyas puntas tenían unas bolitas de bronce calentadas sobre un brasero. Luego el condenado era llevado al sitio para ejecutarlo con los brazos atados al travesaño horizontal de la cruz. Una vez en el sitio, un palo vertical hendido en la tierra lo esperaba; ya desnudo, los verdugos le clavaban los brazos en el travesaño atravesándole los huesos de las muñecas, y lo subían al palo vertical, “en cuyo extremo superior había un pivote que encajaba en el alveolo practicado en el centro del travesaño horizontal”. Luego le flexionaban las rodillas y le clavaban o ataban los pies al palo vertical; el clavo, cuando se usaba, era de 18 centímetros de longitud y atravesaba los talones lateralmente. Los pies reposaban sobre una barra o clavo grueso (*sedile*). La muerte llegaba después de sufrir varios días en una posición horrible: los músculos pectorales y abdominales en tensión impedían respirar bien pues el

² Perteneciente al siglo II se encontró un grafito hecho por un pagano que muestra burlescamente un asno crucificado con la siguiente leyenda: “Alejandro adorando a su Dios” (Brown, 1989:75).

diafragma servía de modo incompleto, la progresiva falta de oxígeno provocaba asfixia o insuficiencia coronaria (el flujo sanguíneo no llegaba bien al cerebro ni al corazón). Cuando el crucificado sentía la falta de aire, automáticamente buscaba apoyarse bien sobre el *sedile* para aliviar la tensión de los músculos, así la sangre nuevamente fluía y la asfixia se mitigaba, pero entonces el dolor que el *sedile* provocaba sobre el piriño era tan intenso que el torturado inmediatamente volvía a la posición anterior esperando la asfixia o el infarto. Si los verdugos querían acelerar la muerte del crucificado, le quebraban los huesos de las piernas (*crurifragium*) para que no pudiera apoyarse sobre el *sedile*; por el contrario, si querían prolongar el suplicio, le atravesaban el costado derecho con una lanzada para que el pulmón recibiera aire directamente por la herida, esto es, le practicaban una brutal cirugía conocida como neumotórax (Eslava, 1989:114). La utilización de la cruz, como un símbolo oficial, la portaban en sus escudos los soldados del emperador Constantino y éste, en su casco, el 28 de octubre de 312 en la batalla del Puente Milvio, al lado del Tíber, donde derrotó a su rival Majencio. El símbolo se conoce como “*crismón*, formado por las dos primeras letras del nombre de Cristo, a saber, las letras griegas χ y ρ , superpuestas y cruzadas” (Veyne, 2008:15). Así como Augusto nunca quitó de su yelmo la estrella que supuestamente había anunciado la divinidad de Julio César, Constantino hizo lo mismo con el *crismón*, pero también debe remarcarse que en el año 337 abolió la crucifixión. Hacia el año 340 ya habían aparecido los llamados *sarcófagos de pasión*; en ellos se representaba la pasión de Cristo, sus martirios y el símbolo de la *Crux invicta* para acompañar el cadáver de quien moría esperando en la resurrección (Sotomayor, 2003:887).

Es cierto que el cristianismo primitivo, sobre todo entre sus élites intelectuales, rechazó la pasión a causa de la imagen heredada por la mayoría de las diferentes religiones que lo vieron nacer, y es indudable que en él todavía se hacía sentir el peso de las influencias judías o religión madre. En el Antiguo Testamento varias fuentes le prohibían adorar imágenes y representar a su Dios —*Deuteronomio*, *Éxodo*, *Levítico*—; de manera explícita condenan la idolatría, y lo mismo ocurría en el Nuevo Testamento pues Jesús fue judío. Tertuliano

exhortaba a percibir el mundo mediante la inteligencia y cuestionaba el grabado, la fundición de objetos, el modelado, la escultura y la pintura. Clemente de Alejandría afirmaba que ni siquiera a Narciso se le había permitido ver su imagen: “Y si Moisés ordenó a los hombres no construir ninguna imagen que rivalizará con Dios, ¿cómo van a obrar cuerdamente esas mujeres que reflejan su imagen, con el objeto de falsificar su rostro? Para él era más importante ver el corazón que la apariencia externa” (Clemente de Alejandría, 1988:3, 12). Eusebio de Cesarea, en una carta dirigida a Constancia, hermana del emperador Constantino, le decía: “Me has escrito sobre no sé qué imagen de Cristo y quieres que te la enviemos [...] No sé quién te ha impulsado a mandar que pinten una imagen de nuestro Salvador”. Eusebio le insiste que el Salvador no puede representarse porque es más esencia espiritual que carne, y por eso tuvo que quitarle a una mujer dos imágenes que ella decía que eran de Pablo y el Salvador: “se la requisé y la guardé convencido de que no está bien que esto se difunda y crean que vamos por ahí llevando a nuestro Dios en imagen, a la manera de los idólatras”. Pensaba que el mejor pintor era Dios Verbo (Sotomayor, 2003:901).

Desde los inicios del cristianismo parece que el nuevo dios conquistó a la gente sobre todo por sus poderes taumatúrgicos. Las primeras imágenes inspiradas en los Evangelios son la resurrección de Lázaro, la curación del ciego, el paralítico y el endemoniado, pero sobre todo la curación de la mujer hemorroísa (*Mateo*, 9:20-22; *Marcos*, 5:26-34; *Lucas*, 8:43-48). A principios del siglo IV, según narra Eusebio de Cesarea en su *Historia eclesiástica*, en Cesarea de Filipo, a cuyas faldas nace el Jordán, todavía existía la casa de la mujer hemorroísa y en una piedra, frente a las puertas, se encontraba su escultura hecha de bronce; con una rodilla doblada tendía las manos a un hombre, también de bronce, pulcramente vestido y extendiendo la mano hacia la mujer; a sus pies “brota una extraña especie de planta, que sube hasta la orla del manto de bronce y resulta un antídoto contra toda clase de enfermedades”. Para Eusebio las esculturas y los supuestos retratos de Pablo, Pedro y Cristo no son más que expresiones paganas que ya acostumbraban honrar de ese modo, “sin miramiento, como a salvadores, según el uso pagano entre ellos”

(De Cesarea, 1973:vii, 18, 1-4). No obstante, el milagro de la hemorroísa se convirtió en un tema recurrente en los bajorrelieves de los sarcófagos cristianos. Más que el Cristo de la pasión, fue el Cristo taumatúrgico, como especie de Esculapio, el que más impresionaba. Eusebio lo señala muy bien, el pagano, pero por lo visto también el cristiano, y quizá todo mundo, desea y espera la salvación mediante un salvador o, incluso, mediante un simple objeto.

Sin embargo, no olvidemos que la idea de salvación es realmente judía; las ideas de los profetas son por excelencia mesiánicas. Aquí también está ocurriendo algo importante con la imagen; hasta donde sabemos, nunca los griegos o romanos dieron demasiada importancia a una mujer desconocida. En estos momentos parece que la nueva religión encuentra el núcleo de la razón de sus imágenes en el milagro. Quizá porque éste siempre implica una salvación del creyente, así como el milagro de la salvación del Salvador implica la salvación del creyente. Este núcleo en los siglos V y VI será sustituido por imágenes con un contenido narrativo casi nulo tomadas también de los Evangelios, tales como la Anunciación, Juan el Bautista, la Virgen con el Niño, etcétera. Ahora con estas imágenes parece que se busca no sólo una imagen “factual o histórica”, sino que también sirva aquí y ahora, porque supuestamente permite establecer un contacto más íntimo con el mundo divino. De la simple experiencia de la imagen, ahora se pasaba a un experiencia mística con ésta, y que, según, Ginzburg, “hundía sus raíces en una tradición textual procedente del profetismo judío”; esto es, los deseos mesiánicos judíos que los Evangelios se encargan de repetir dan paso no sólo a la aparición de la imagen, sino también a su producción: “Por una paradoja extraordinaria, una característica recurrente en los textos proféticos judaicos creó las premisas de un fenómeno completamente distinto y nuevo: la aparición de la imagen de culto cristiana” (Ginzburg, 2000:123).

En el politeísmo, el creyente no busca ser como sus dioses porque, sobre todo entre griegos y romanos, ellos son como él: aman, tienen celos, matan, comen, ríen, engendran hijos, etcétera. El cristianismo, con Paulo de Tarso, induce a ser como su dios, pero sobre todo a sufrir como él. En el paganismo los creyentes no buscan sufrir porque sus dioses no dan ese ejemplo, pero en el cristianismo sí. Sufrir para

acercarse al cielo, ser como el dios sufriente: ayunos, flagelaciones, humillaciones, incluso desear la crucifixión y escenificarla. Además, el creyente cristiano busca la imagen de Cristo, la virgen o el santo no para imitar sus virtudes o sus ideas, sino para salvarse mediante un milagro. Ante la imagen no tiene autonomía alguna, sólo dependencia, más que nada la imagen debe ayudarlo porque supuestamente está en relación con la divinidad. Exorcismos, milagros de curación, protección divina y riqueza constituyen las peticiones principales.

En Eusebio de Cesarea una cosa llama poderosamente la atención: en el texto antes citado duda de las esculturas, pero no de que la casa haya pertenecido realmente a la mujer. En el pasaje siguiente al citado, en el número 19, dice: “El trono de Santiago, primero que recibió del Salvador y de los apóstoles el episcopado de la Iglesia de Jerusalén y al que los libros divinos llaman incluso hermano de Cristo, *ha sido preservado hasta hoy. Los hermanos del lugar han venido rodeándolo de cuidados en las sucesivas generaciones y claramente muestran a todos qué veneración conservan los antiguos y siguen conservando los de hoy para con los santos varones, por ser amados de Dios*” (De Cesarea, 1973). En el paleocristianismo, la atracción y pasión por la conservación de los objetos pretendidamente sagrados va acompañada del culto cristiano por las imágenes.

A lo anterior debemos agregar el surgimiento de la figura del santo y las reliquias alrededor de los siglos IV y V. Se supone que la pasión y el celo religioso impulsaron la idea de un hombre o una mujer capaz de enfrentar a los demonios e influir en la voluntad de Dios mediante una plegaria, en suma “un hombre dotado de poderes”. Pero no sólo fue el celo religioso, también la ambición y la lucha por el poder jugaron un papel. El origen del culto a los santos y reliquias puede considerarse como una continuidad del antiguo culto pagano a los héroes, también motivado por la costumbre del culto a los muertos. Al respecto, entre Occidente y Oriente es posible establecer algunas diferencias: el *Codex Theodosianus*, inspirado en la antigua legislación romana, prohibía despedazar los cuerpos, prohibición que no existía en Oriente; no obstante, en la segunda mitad del siglo empezaron a llegar reliquias de Oriente al norte de Italia y eran recibidas por san Ambrosio con gran regocijo (Blázquez, 1995:334). En Oriente

tenemos conocimiento acerca de la costumbre de trasladar cuerpos santos. Se sabe que en la época de César Gallus (351-354), el cuerpo de San Babilas, obispo de Antioquia, fue trasladado a la ciudad de Dafne para enmudecer al oráculo de Apolo. A finales del siglo VI, la emperatriz Constantina, esposa del emperador Mauricio, le escribió al papa Gregorio Magno para que le otorgara la cabeza o alguna otra reliquia de san Pablo. El papa le respondió que ello era imposible porque constituía un sacrilegio; no obstante, le decía que sí podía enviarle algunas *brandeas* o reliquias de contacto (pañes colocados sobre la tumba del santo y supuestamente tan virtuosas como el propio cuerpo) utilizadas en Roma y Occidente para consagrar las iglesias. Además, para convencer a la emperatriz, le cuenta que el papa León, ante la incredulidad de los griegos, hizo brotar sangre de un paño al punzarlo con una lanza. Finalmente, Gregorio le promete a la emperatriz que hará todo lo posible por conseguirle, al menos, algunas limaduras de las cadenas del apóstol. No obstante, al poco tiempo la iglesia de Milán, bajo san Ambrosio, también empezó a trasladar cuerpos santos. Algunos preladados de ésta, como san Simplicio, Paulino de Nola o Gaudencio de Brescia, eran apasionados coleccionistas. También por esos días empezaron a multiplicarse las invenciones de cuerpos santos. Al propio san Ambrosio, durante sus sueños, se le reveló dónde estaban enterrados los cuerpos de los santos Gervasio, Protasio, Nazario y Celso. Paralelamente, en el siglo V, en Oriente se descubrieron también las tumbas de Esteban, Abacuc, Miqueas, Zacarías y Bernabé, y en Occidente las de Benigno de Dijon, san Eutropio de Saintes y Ferreol de Vienne.

A la mitad del siglo VII, los cementerios romanos que supuestamente eran los más ricos en mártires estaban casi intactos, pero en 756 el lombardo Astolfo empezó a trasladar masivamente cuerpos de las catacumbas a las basílicas. Los pontífices Pablo I (757-67), Pascual I (817-824), Sergio II (844-847) y León IV (847-855) fueron fanáticos partidarios de dichos traslados. Hacia principios del siglo IX en Europa ya se había desarrollado un intenso tráfico de reliquias. En ello algo tuvo que ver la polémica que se había desatado en Bizancio con el emperador León III (717-741), respecto a que si se debían adorar o no las imágenes.

En esos momentos el imperio bizantino, debido a los ataques musulmanes, había reducido drásticamente su extensión, y las presiones a las que se veía sometido influyeron en la discusión encarnizada acerca de la veneración o no de las imágenes pintadas de Cristo, la virgen y los santos. Los partidarios de la adoración de iconos o iconodulos sostenían que toda imagen divina era un medio para que su protección llegara a los creyentes; además, en momentos de peligro era útil realizar procesiones con ellas, moverlas, inclinarse ante ellas, besarlas; las luces y el incienso permitían la presencia de los protectores sobrenaturales. En cambio, los iconoclastas o destructores de imágenes no admitían que todo ello fuera agradable a dios e incluso podían ser castigados por idólatras, pues una imagen, inanimada y muda, no era de ninguna utilidad. En el primer siglo de la controversia los iconoclastas tuvieron ventaja pues sólo ofrecían al pueblo un “símbolo de poder visual inequívoco”: la cruz. Según los iconoclastas con ésta era más que suficiente para lograr la protección divina. Algunas derrotas inflingidas a los árabes y el poder de algunos grupos del clero llevó a que Constantino V, luego de un Concilio en 765, decidiera que los iconodulos estaban equivocados. Sin embargo, en 787, Irene, la emperatriz regente, restauró el culto a las imágenes, sólo que su decisión fue nuevamente revocada hacia 815, poniéndose en vigor lo que se conoció como la “segunda iconoclasia”, que sólo duró unos cuantos años, pues ya para 843 los eclesiásticos estaban convencidos nuevamente de utilizarlos por el poder que ellos permitían sobre los gobernados:

La uniformidad y el carácter curiosamente previsible de la decoración de las iglesias ortodoxas y de los iconos producidos posteriormente para uso personal revelan la seguridad con la que, a partir de 843, la élite clerical, recientemente establecida, se entregó a un nuevo ejercicio de pedagogía religiosa. Aquella gente logró atrapar la imaginación visual del “pueblo de los bautizados” en una fina red de control eclesiástico. Las únicas imágenes que podían ser veneradas eran aquéllas que los jarcas eclesiásticos declaraban que habían sido transmitidas a los fieles por la tradición de la iglesia, de una forma concreta y teóricamente invariable (Brown, 1997).

Según las actas del Segundo Concilio de Nicea, los creyentes, debían “aceptar con un corazón humilde todo lo que a la Iglesia le había sido transmitido [...] Cuando ven (las imágenes) sólo entienden en ellas aquello que (legítimamente) pretenden significar”. La imagen se defendió en términos prácticos porque servía a la memoria, a la educación, pero también a nivel de estrategia teológica que “pasaba por vincular los signos materiales a la presentación de Cristo como imagen de Dios, incoordinando de esta manera el discurso de las imágenes dentro del de la economía de Salvación o, mejor aún, del comercio entre lo visible y lo invisible” (Brown, 1997:218).

Cuando la Iglesia de Occidente se enteró de las decisiones tomadas respecto a la adoración de las imágenes por la Iglesia de Oriente, aquélla ya era prácticamente una institución autónoma protegida por la dinastía carolingia. Carlomagno sólo agregó al dictamen de Bizancio *Probe*: “¡muy bien!”, y en cuanto a que debían ser los obispos los encargados de educar al pueblo de Cristo, escribió: *Recte*, “¡por supuesto!” Ya desde principios del siglo IX existía en Europa un intenso tráfico de reliquias. Durante todo este siglo, los carolingios se encargaban de suministrar reliquias obtenidas en Italia y España, y al siglo siguiente fueron los reyes anglosajones. Las reliquias eran fundamentales porque se había establecido que los altares de todas las iglesias tuvieran alguna. Clérigos sin escrúpulos hasta formaron compañías dedicadas a robar y trasladar cuerpos de uno a otro sitio. Con las cruzadas, durante los siglos X-XIII, y con la toma de Constantinopla durante la cuarta cruzada, el mercado se llenó todavía más de reliquias. En 1352, los florentinos solicitaron al rey de Nápoles un brazo de la mártir Reparata que estaba en el monasterio de Fiano; la abadesa, celosa, les envió un brazo hecho de madera y estuco, y su trampa sólo se descubrió cuatro años después. Algunas de dichas reliquias rebasaban cualquier estupidez, como el *santo prepucio* (Bouza, 1990:29).

El cuerpo, magullado o llagado o bien limpio y sin mancha, ejerce una particular atracción sobre los santos y santas enamoradas del dolor. Las creencias del cristianismo ejercen una enorme tensión sobre el cuerpo: por un lado es despreciado y humillado; por otro, se refiere a él como purificado e incorrupto. Un cuerpo de miseria

y un cuerpo de gloria constituyen, la esencia de la desgarradura del ser en el cristianismo. No en balde el cuerpo de los santos y los reyes eran y son objeto de un fetichismo especial. Al principio de la octava cruzada, el 25 de agosto de 1270 murió el rey Luis IX en Túnez. Sus religiosos súbditos y compañeros hirvieron su cuerpo en vino y agua para que toda la carne se despegara de los huesos. Las entrañas las enviaron al rey de Sicilia, la osamenta y el corazón las llevaron a la basílica de Saint-Denis; en 1298 fue canonizado y sus reliquias, reales o falsas, se dispersaron. La cabeza real durante la coronación de Felipe el Hermoso se llevó a la Santa Capilla, y sus monjes guardaron los dientes, el mentón y la mandíbula. Luego, durante dos siglos, los huesos fraccionados fueron repartidos. Las entrañas quedaron en Sicilia hasta que en 1868 un miembro de los borbones las llevó a la catedral de Cartago. La fe se reafirma y controla mentes y cuerpos no sólo con la presencia constante y en todas parte de esculturas, pinturas y cruces, sino también con los huesos, órganos y objetos, como los relicarios que normalmente contenían un diente o un pedazo de hueso de un supuesto santo, y así nuestros instintos y miedos quedan satisfechos.

La obsesión de sujetos de cualquier extracción social por los cuerpos santos y las reliquias guarda estrecha relación con nuestras tendencias necrófilas. Desde hace mucho sabemos que la atracción y el miedo a la muerte nos dominan. Es posible que la satisfacción o el placer de rendir culto a los muertos santos, ya sea al cuerpo completo o sólo un pedazo o, incluso, su imagen, encuentre apoyo o se remita a nuestras perversiones poliformas más recónditas: sin duda, perversiones como el sadomasoquismo y el fetichismo tienen que ver con el dicho popular citado por Bataille: “Cada hombre tiene en su corazón un cerdo que duerme”. Ciertamente, quizá uno de los problemas de todo ser no radique en cómo evitar convertirnos en cerdos sádicos-masoquistas porque eso ya lo somos, sino más bien en cómo apaciguar la mala bestia interior, controlarla y evitar que asome lo menos posible para causar el menor daño a los otros. El uso de la imagen por quienes mandan se apoya sin duda en Aristóteles, que daba prioridad a los sentidos y especialmente a la vista para conocer, ya que la imagen ejerce un poder retentivo mayor. La imagen,

más que la palabra, se conserva mejor en la memoria y ejerce una capacidad *sumamente excitativa*. En otras palabras “el alma se mueve más a través de la vista que por ningún otro sentido”. Pero además, si bien era cierto que adorar a Dios era un acto interior, también era necesario que las ideas se expresaran con algún signo exterior (*aliqua signa exteriora*). Los anteriores planteamientos también estuvieron presentes en la doctrina de la imagen discutida en el II Concilio de Nicea en 787 que ya antes mencionamos. No obstante, el Concilio concluyó que el culto a las imágenes debía estar por debajo de la adoración que se debía al Dios verdadero. Así, las imágenes sólo eran merecedoras de la *proskynesis*, esto es, de arrodillarse ante ellas y besar el suelo. Las imágenes, por sí solas, como algo material no tenían ninguna virtud; el honor debido a ellas se refería realmente al prototipo (Pereda, 2007:92). Posteriormente se encontró en el Decreto de Graciano, alrededor de 1140, el canon *Venerabiles* de Nicea y una carta del papa Gregorio Magno, escrita desde comienzos del siglo VII, dirigida al obispo Sereno de Marsella, en donde le explicaba que las imágenes eran necesarias porque constituían

la escritura propia de los idiotas (o *propter simplices*) que no eran capaces de leer en los libros y debían contentarse con aprenderlo de las imágenes. Las imágenes, como Biblia de los iletrados (Biblia illiterati), todavía durante el siglo XII las defendieron algunos teólogos como necesarias por ser signos visibles, capaces de atraer la atención de los fieles y exaltar la devoción, pero siempre y cuando se subordinaran a la autoridad de la palabra (Pereda, 2007: 62-141).

La imagen, supuestamente, sólo era como un espejo donde los ojos del corazón del creyente podían acercarse a la verdad del espíritu.

Durante el siglo XII la discusión acerca de las imágenes y su culto en el seno de la Iglesia fue tortuosa, y pese a establecer numerosos conceptos diferenciados entre sí por sutilezas (por ejemplo, *venerare* y *honorare* en lugar de latría o adoración), en una cosa estaban de acuerdo: en que las imágenes eran necesarias. En apoyo de esta conclusión contribuyó muchísimo el hecho de que, durante la Edad Media, algunas imágenes empezaron a ser particularmente reverenciadas, pues

se argumentaba que habían sido creadas ex profeso ni más ni menos que por el propio Jesucristo, por lo que eran consideradas como no fabricadas por mano humana (*acheiropoietai o non manufacta*). Una de estas fue el *Mandilyon* del rey Abgar, era supuestamente una toalla donde el propio Cristo imprimió su rostro para enviársela al rey que estaba asediado por los persas, y la otra fue inventada por Juan Damasceno (675-749), la famosa Verónica, *vera-icona*, obtenida gracias a que una mujer limpió el rostro de Cristo camino al Calvario, el cual quedó estampado en la toalla. Como era de esperarse, en un mundo donde las imágenes y reliquias constituían una fluida mercancía, existieron varios *Mandylion*, los más célebres están en una iglesia de Génova y otra en la Basílica Romana de San Pedro. En este último sitio también estuvo la Verónica, que desde 1216, gracias a Inocencio III e Inocencio IV, contribuyó a enriquecer las arcas de la Iglesia mediante el negocio de las indulgencias. Este par de cristofanías permitió el origen de un argumento contundente: las imágenes y reliquias eran necesarias porque hasta el propio Cristo había creado dos para ser adorado. El ardor de las discusiones, hacia el siglo xv, siguiendo a Tomás de Aquino, estaba ya zanjado; la Iglesia había establecido que la latría o adoración correspondía a las imágenes de la divinidad, la hiperdulía para la virgen, y la dulía o escalón inferior para los santos.

Planear y controlar

Un poco antes de los ataques de la Reforma contra la institución católica, encontramos un par de ejemplos concretos y muy explícitos sobre la implantación de una sutil red de poder y control sobre mentes y cuerpos mediante las imágenes. Ambos corresponden a España. En 1478, la corte se encontraba en Sevilla y entre sus deliberaciones sobresalía la actitud que la Corona y la Iglesia debían asumir para solucionar el problema constituido por la comunidad de judíos conversos (estos eran judíos convertidos a la fuerza al cristianismo amenazados incluso con la muerte), que se negaban a aceptar concretamente el culto a las imágenes. El asunto se asignó al confesor de la reina Isabel la Católica, el jerónimo fray Fernando de Talavera,

él mismo un judío converso y protagonista central de dos episodios. Exactamente en 1478 fue publicada la siguiente ordenanza:

Iten, porque es cosa razonable que las casas de los fieles cristianos sean munidas y guardadas de la memoria de pasión de nuestro redentor Jesucristo y de su bendita Madre, *queremos y ordenamos que cada fiel cristiano tenga en la casa de su morada alguna imagen pintada de la cruz, en que nuestro Señor Jesucristo padeció, y algunas imágenes pintadas de Nuestra Señora o de algunos santos o santas, que provoquen y despierten a los que allí moran a haber devoción* (Pereda, 2007:30).

La orden, para cumplirse, implicó que todos los talleres de escultores y pintores fueran controlados. El control, encabezado por los pintores Juan Sánchez de Castro y Juan Sánchez de San Román, tenía como fin mejorar la calidad de los productos, pero sobre todo “vigilar su producción con veedores”. En pocas palabras se trataba de desarrollar métodos para controlar la producción y estar seguros de que se cumpliría su cometido; esto es, presentar a los sevillanos una nueva forma de ilusionismo: alcanzar con la imagen “un alto grado de emoción expresiva”, recurriendo a imágenes sometidas a un alto grado de tridimensionalidad. Se trataba de imágenes pequeñas, fácilmente transportables y fáciles de adquirir, con temas acerca de la pasión de Cristo, donde se exaltaba su cuerpo semidesnudo, musculoso, casi erótico, y un bello rostro sufriente que contrastaba con el rostro bestialmente sádico de los verdugos. También, otro de los modelos era muy importante, y consistía en la imagen de un Cristo cuyo rostro y dorso desnudo llenaba todo el cuadro, dando la sensación de intemporalidad: “–la atemporal *imago pietatis* de un Cristo vivo, pero ya sacrificado, muerto, pero todavía sufriente– remite a un modelo bizantino introducido en Europa en el siglo XIII” (Pereda, 2007:37). Esa imagen encontró aceptación (forzada, ya que se ofrecía en gran cantidad en el mercado, y prácticamente existía la obligación de adquirirla) y se convirtió en objeto de adoración privada. Obviamente, se trataba de que la imagen persiguiera a los sujetos hasta en sus rincones más íntimos y privados con la promesa de obtener la salvación y más indulgencias: la imagen estaba ahí, con ojos sufrientes y a la

vez llenos de reproche, transmitiendo la sensación de que se podía comenzar un diálogo. Los beneficios espirituales y el control ideológico para la Iglesia eran claros. Hubo voces que protestaban, un largo anónimo decía, entre otras cosas, que el ilusionismo causado con las imágenes era perverso, las mejor pintadas podían provocar en el creyente que les atribuyera propiedades propias de un ser vivo como reír, llorar, sangrar, sudar. Por supuesto, era seguro que la propuesta surgió de los judíos conversos acostumbrados a considerar como idolatría la tenencia y adoración de imágenes. Talavera, como era de esperarse, contestó agresivamente y sin disimular sus intenciones:

Piensa este necarrión [...] que es grande inconveniente escoger de hacer nuestra oración ante las imágenes mejor pintadas y más adornadas, mas no es inconveniente ni yerro alguno, porque esto no se hace creyendo que aquella imagen mejor pintada tenga más virtud que las otras, más porque naturalmente huelga nuestro entendimiento en lo mejor y más apto y, como todo el bien que la imagen tiene, cualquier que ella sea, consista en representar bien aquello que representa, cuanto mejor lo hace, tanto más aplace, como los que se miran en espejo quieren y escogen aquel que hace mejor cara; y cuanto el libro es de mejor letra, tanto más agrada. También ha este necio por inconveniente que se diga que la imagen ríe y que llora y que suda. Verdad es que puede haber y de hecho hay en esto muchas burlas y mucho sacadinerero, pero es bien posible que ría y llore y sude y hable, que es más, y se mueva y se absente presente, entendiéndolo todo esto sanamente (Pereda, 2007:40).

Es claro que el converso no se equivocaba. Hasta hoy, para los creyentes existen imágenes que son más milagrosas que otras, lo cual significa que la fe se convierte en selectiva al grado de que hay cristos de primera y de segunda; en ocasiones, el culto a su figura es superado por la de algún santo de primera. Independientemente de lo que se pueda argumentar, para los creyentes hay imágenes más virtuosas que otras. Inútil es explayarnos sobre los resultados de la política adoptada por la Iglesia respecto a las imágenes. El mismo fray Fernando de Talavera, pero ahora ya como Arzobispo de la recién conquistada Granada, fue el encargado en 1500 de realizar una producción semi-

industrial de imágenes para distribuirlas en las nuevas parroquias y hogares de los moriscos. El combate contra el aniconismo de judíos y musulmanes fue exitoso, pero más lo fue el control implantado por la Corona y la Iglesia españolas. No debemos olvidar que entre los dos acontecimientos se revitalizó el tribunal del Santo Oficio de la Inquisición que, como policía ideológica, se encargó de vigilar tanto la iconoclastia y el desprecio contra las imágenes, así como que los sujetos las veneraran en sus hogares: no poseer por lo menos una podía ser prueba de criptojudasmo. Asimismo, en ayuda de la política de este tipo de difusión, vino el desarrollo de la industria de producción de imágenes por toda Europa gracias a los procedimientos tradicionales, como producción mecánica de la estampa seriada, lo que causó abaratamiento y amplia circulación del producto.

Crítica y reafirmación de las imágenes

El panteón cristiano repleto de cristos, vírgenes, santos y santas, beatos y beatas, objetos y excrecencias, no podía más que suscitar la cólera de racionalistas como Erasmo de Rotterdam, cuyas ideas influyeron en Lutero y en general en varios reformadores durante el siglo XVI. Una crítica exacerbada de todo ello la realizó Calvino en 1543 mediante su obra *Traité des reliques*. Para el rígido protestante, el problema radicaba en no buscar la palabra y más bien buscar huesos, trapos y suciedades supuestamente santas y que sólo permitían el fraude y el robo. La idolatría, la superstición, la ambición, la vanidad y la locura humanas estaban atrás de pretender que existían cosas como el prepucio de la circuncisión mostrado en Charroux y san Juan de Letrán, así como la cuna, los pañales o la columna en que se apoyó Cristo niño para discutir con los doctores, y el lienzo con que enjugó los pies de sus discípulos mostrado en Roma y Aix. Una de las bromas de Erasmo decía que existían tantos fragmentos de la verdadera cruz que con éstos se podía llenar un enorme barco. En Génova se jactaban de tener la quijada del asno que montó Jesús al entrar a Jerusalén; en otro sitio decían tener una parte del pescado asado que Pedro ofreció a su Señor, y en Reims presumían incluso

de tener las huellas de sus posaderas. La lista era larga. Respecto a la virgen, “sus cabellos o su leche suplieron” que su cuerpo no estuviera en la tierra, pero sí se podía mostrar su camisa en Chartres y Aix, su cinturón en Monserrat, sus peines en Roma y Besançon y su anillo de boda en Perusa. Tampoco faltaban cuatro imágenes cuyas pintadas por san Lucas. El cuerpo de san Lorenzo se encontraba en Roma, pero sus huesos estaban dispersos por el mundo, con los que bien podían hacerse por lo menos otros dos cuerpos. El Arca de la Alianza se mostraba en San Juan de Letrán, y los huesos de los patriarcas Abraham, Isaac y Jacob los resguardaba Santa María sopra Minerva. La lista de las mentiras era enorme y Calvino tuvo mucha tela de donde cortar (Bouza, 1990:29-32).

La Iglesia respondió a la Reforma con el Concilio de Trento, y concretamente respecto a las imágenes y reliquias, en la sesión xxv celebrada a principios de diciembre de 1563; tomó la resolución de exhortar a los obispos de seguir inculcando en sus fieles la adoración de imágenes y cuerpos santos, y condenar a todos los que no lo obedecieran, con el agregado de que así como el cuerpo de Cristo se introduce en la ostia consagrada gracias a la transustanciación, ahora lo mismo ocurría en las imágenes. Si la ostia consagrada podía escurrir sangre y sufrir dolores, lo mismo ocurría con las imágenes: cristos a los que les crece las uñas y el cabello, que sangran y que hablan o que son inmunes al fuego. Es claro que los planes de la Iglesia no contemplaban renunciar al negocio que representan las imágenes y reliquias ni al poder que gracias a éstas se obtiene sobre el espíritu de las gentes. La proliferación de imágenes y reliquias no sólo no se detuvo, sino que aumentó. Simplemente el fanático rey de España Felipe II, hacia 1598, en el Escorial, custodiaba 7422 reliquias, que incluían 12 cuerpos completos, 144 y 306 miembros (Parker, 1978:78). Además, las esculturas y pinturas pertenecientes a la época barroca buscaron mayor influencia en el fiel apelando al horror, lo fúnebre y lo siniestro. Son famosos los cristos verdes, sangrantes, casi putrefactos, así como el uso de tonos negros, y sombras, cuyo mensaje fundamental, además de aterrar y cuestionar el conocimiento, era convencer que la vida no vale nada y más vale renunciar a todo y prepararse para alcanzar el cielo. El repudio al conocimiento lo expresan normalmente las

pinturas colocando sobre los libros, pergaminos, aparatos científicos, etcétera, un cráneo que indica, como dijera Hamlet: “¡He ahí el fin de todo!” No fue gratuito que Marcel Proust “en la profundidad oscura de las iglesias [...], encuentra asombrado un ‘teatro’ de lo sagrado, que se expresa a través, sobre todo, de lo lúbrico. Las iglesias, museo de indecencias puestas al descubierto, pero, al mismo tiempo, tamizadas como metáforas, por cuanto se trata de llegar a través del discurso plástico que en ellas se condensa a una suerte de *escopia* o visión del alma” (De la Flor, 1999:242).

Conclusiones

Hasta hoy la inclinación necrofílica constituye sin duda nuestro lado oscuro, nuestra parte perversa (el cerdo que todos escondemos dentro). La escultura, la pintura, la fotografía y el cine, rigen y modelan a los cuerpos y al intelecto, y pueden acentuar o disminuir tal tendencia. Pertenecientes a un mundo que podemos calificar todavía como barroco, porque todas sus expresiones están dominadas por el pliegue del pliegue, por lo torcido y retorcido, por el deslumbramiento del espectáculo y el simulacro –revestidos casi siempre de un aire de hipócrita ingenuidad que sólo busca semi-esconder una doble moral–, el estudio de cómo las imágenes influyeron e influyen en nuestros cuerpos resulta vital. Durante muchos años la Iglesia prohibió que en las películas el rostro de Cristo apareciera totalmente: sólo se sugería su figura, al actor que lo representaba se le filmaba nada más las espaldas, el cabello, la túnica o las manos. Supuestamente se hacía por respeto, pero en realidad lo único que se buscaba era provocar misterio y curiosidad en el espectador. El director italiano Pier Paolo Pasolini rompió con ello y fue condenado por la Iglesia junto con su obra *El Evangelio según san Mateo* (1964) por presentar un Cristo sencillo filmado desde diferentes ángulos, amigo de los pobres, incluso demasiado feo. Respecto al tema, la plenitud de nuestro barroco e impulsos necrofílicos, que el mundo actual aviva con mucha convicción, encontró su esplendor con el director Mel Gibson. Él demuestra, seguramente en complicidad con la Iglesia, que en un mundo dominado por el espec-

táculo y el simulacro, la crucifixión todavía constituye una exhibición que atrae multitudes. Ya se represente en escena o bien se filme con lujo de detalles. Al respecto nos dice Élisabeth Roudinesco:

En un filme perverso dedicado a la pasión de Cristo, Mel Gibson, cristiano integrista y puritano, fascinado desde siempre por el infierno y las carnes atormentadas, ha recuperado esta tradición para exhibir a un Jesús flagelado hasta hacerle sangre, de rostro informe, de cuerpo sin alma, que habla una jerga inaudible y manifiesta, a través de sus miradas de víctima petrificada, un odio y un orgullo desmesurados: dicho de otro modo, un Cristo más diabólico que divino (2009:35).

Nuestro lado oscuro o perverso siempre ha jugado, desgraciadamente, un papel muy importante en la historia de Occidente. Amplias zonas de la cultura han preferido siempre negarlo, callarlo o fingir que es posible superarlo, aunque casi siempre lo han utilizado o explotado con fines destructivos. La palabra y la imagen, tal y como hemos querido brevemente demostrar, siempre han jugado un papel preponderante en la manipulación de los cuerpos y sus deseos. Como máquinas deseantes quizá debemos convencernos de la necesidad de desconfiar y resistir a todos aquellos discursos y sus imágenes que nos prometen establecer el paraíso, abolir el dolor y darnos la felicidad total o absoluta ya en la tierra o en el cielo. Ello es imposible, inalcanzable, y nuestra única posibilidad radica en someter o controlar nuestros demonios y nuestros ángeles, y quizá sobre todo, estos últimos. En la propia historia mexicana existen episodios que no podemos olvidar porque hablan de nuestro fetichismo y pasión por ciertas llagas: como la venerable pierna de Santa Anna, el corazón de Melchor Ocampo que se encuentra en la Universidad de Morelia, el brazo de Obregón –incinerado apenas hace algunas décadas– y, a nivel más universal, las momias de Lenin y Ho Chi Min. También es demasiado sabido que el criminal caudillo “por la gracia de Dios”, Francisco Franco, nunca despegó de su lado la vieja mano de Santa Teresa de Ávila; todavía hoy, en el Palacio de Pardo, en Madrid, podemos contemplar en la que fuera su recámara, al lado de su lecho, un sagrario donde guardaba tan preciado tesoro. La Nueva Evangelización de América

Latina, anunciada por el pontífice actual e iniciada desde el anterior papado, se manifiesta en los desempleados que pululan por las calles vendiendo horribles y malhechas figuras de santos de moda o de los más venerados por los creyentes. Los horrores de nuestro mundo dan vida a estampas de vírgenes para pegar en los autos o en las cubiertas de las libretas, estampas que, por cierto, parecen extraídas de películas de dibujos animados pertenecientes a un mundo *kitsch*, destructor de la mirada y el lenguaje, y donde la leyenda que muestran termina con un ridículo y estúpido: “¡porfis!” (en lugar de ¡por favor!), y son deleitables, por lo visto, para los cuerpos propensos a la seducción. Pero más indicativos son los programas “La Rosa de Guadalupe” y “Cada quien su santo” transmitidos por el Grupo Televisa y TV Azteca, respectivamente, ambas empresas, como sabemos, especializadas en producir basura. Respecto a la primera nos dice Serge Gruzinski:

A finales de la década de 1980, logró un avance prodigioso con cerca de 30 000 horas de programas exportados anualmente a Estados Unidos, América Latina y el resto del mundo. Tan sólo en Estados Unidos, 18 millones de espectadores de origen hispánico ven sus programas. En cerca de cuarenta años, la supremacía adquirida en la manipulación de la información y de la cultura, así como miles de horas de comedias difundidas cada año han dado a Televisa una influencia tentacular, con frecuencia alentada por la debilidad o más bien la complicidad del Estado mexicano (2003:13).

Los programas referidos exhiben una propaganda religiosa, pero ahora las esculturas se mueven y hablan. Los apólogos y productores se refieren a ellos como “divertimento familiar” para “emitir mensajes positivos” o “divertidos”, “esperanzadores” y con “finales felices”. En suma, la más asquerosa manipulación es desvergonzadamente asumida con alegría, aplausos y lágrimas. Una productora, Genoveva Martínez, es lo suficientemente clara y sincera al respecto: “No se trata de retratar la realidad como sucede, sino de capturar los sueños de la gente y sus ganas de que las cosas mejoren. De buscar en un santo la solución a un conflicto o encomendarse a él en problemas de salud” (Caballero, 2009:9a). ¡Tanta modernidad abruma!

Bibliografía

- Alejandría, Clemente de (1988), *El pedagogo*, Ángel Castiñeira Fernández (introd.), Juan Sariol Díaz (trad. y notas), Gredos, Madrid.
- Bataille, George (1979), *El erotismo*, Tusquets, Barcelona.
- Blázquez, José María (1995), “Sacramentos y liturgia”, en Jaime Alvar, José María Blázquez *et al.*, *Cristianismo primitivo y religiones místicas*, Cátedra, Madrid.
- Bouza Álvarez, José Luis (1990), *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- Brown, Peter (1989), *El mundo en la Antigüedad tardía. De Marco Aurelio a Mahoma*, Taurus, Madrid.
- ____ (1997), *El primer milenio de la cristiandad occidental*, Crítica, Barcelona.
- Caballero, Jorge (2009), “Televisa y TV Azteca refuerzan patrones de la religión católica por medio de series”, *La Jornada*, México, 9 de abril.
- Cesarea, Eusebio de (1973), *Historia eclesiástica*, 2 t., texto, versión española, introducción y notas por Argimiro Velasco Delgado, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- Charbonneau-Lassay, Louis (1997), *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y en la Edad Media*, 2 t., Sophia Perennis, Barcelona.
- Dodds, E. R. (1975), *Paganos y cristianos en una época de angustia. Algunos aspectos de la experiencia religiosa desde Marco Aurelio a Constantino*, Cristiandad, Madrid.
- Eslava Galán, Juan (1989), *Roma de los Césares*, Planeta, Barcelona.
- Flor, Fernando R. de la (1999), *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la contrarreforma*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- Ginzburg, Carlo (2000), *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*, Península, Barcelona.
- Grimal, Pierre (1972), *El siglo de Augusto*, Eudeba, Buenos Aires.
- Gruzinski, Serge (2003), *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*, Fondo de Cultura Económica, México.

- Halbental, Moshe y Avishai Margalit (2003), *Idolatría. Guerras por imágenes; las raíces de un conflicto milenario*, Gedisa, Barcelona.
- López Monteagudo (1995), “El nacimiento del arte cristiano”, en Jaime Alvar, José María Blázquez *et al.*, *Cristianismo primitivo y religiones mistericas*, Cátedra, Madrid.
- Le Goff, Jacques y Nicolas Truong (2005), *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Paidós Ibérica, Barcelona.
- ____ (2005), *El dios de la Edad Media*, Trotta, Madrid.
- Parker, Geoffrey (1978), *Felipe II*, Alianza Editorial, Madrid.
- Pereda, Felipe (2007), *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Marcial Pons, Madrid.
- Roudinesco, Élisabeth (2009), *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*, Anagrama, Barcelona.
- Sotomayor, Manuel (2003), “El arte en el cristianismo antiguo”, en Manuel Sotomayor y José Fernández Ubiña, *Historia del cristianismo. I. El mundo antiguo*, Trotta, Universidad de Granada.
- Trias, Eugenio (1978), “La invención cristiana de las voluptas”, en *Revista Hiperión*, 2, Barcelona, pp. 64-79.
- Vauchez, André (1985), *La espiritualidad del Occidente medieval*, Cátedra, Madrid, 1985.
- Veyne, Paul (2008), *El sueño de Constantino. El fin del imperio pagano y el nacimiento del mundo cristiano*, Paidós, Barcelona.
- Virgilio Marón, Publio (1990), *Bucólicas, Geórgicas. Apéndice virgiliano*, introducción general de J. L. Vidal; traducciones, introducciones y notas por Tomás de la Ascensión Recto García y Aruturo Soler Ruiz, Gredos, Madrid.
- Zanker, Paul (1992), *Augusto y el poder de las imágenes*, Alianza Editorial, Madrid.