

Diario de un argonauta: en busca de la belleza olvidada*

Francisco PRADO-VILAR

Universidad Complutense de Madrid
fprado@ghis.ucm.es

A mi hermana Teresa, por la belleza

Viaje a Toledo...Uno de los días más hermosos de mi vida. Cielo radiante. Toledo es como un cuento de hadas. Nos guía un viejo entusiasta que al parecer ha producido algunos trabajos importantes sobre El Greco. Las calles y la plaza del mercado, vista de la ciudad, el Tajo con algunos puentes de piedra; cuevas de piedra, agradables planicies, catedral, sinagoga. A nuestro regreso, puesta de sol con resplandecientes colores. Un pequeño jardín con una vista cerca de la sinagoga. Una magnífica pintura de El Greco en una pequeña iglesia (entierro de un noble), entre las cosas más profundas que vi. Un día maravilloso¹.

Diario de Albert Einstein (6 de marzo de 1923)

De este modo registró Einstein en su diario la visita realizada a Toledo el 6 de marzo de 1923, acompañado por su mujer Elsa, Manuel Cossío (el “viejo entusiasta” al que se refiere), Ortega y Gasset, y los hermanos Kocherthaler, uno de los cuales estaba casado con la conocida historiadora del arte Maria Luisa Caturla (fig. 1). A pesar de ser un viaje secreto, Einstein fue reconocido por multitud de personas en la plaza de Zocodóver, ante lo que Ortega bromeó exclamando que el celebre científico era “ya muy conocido en el siglo XIII”, a lo que éste respondió sonriendo: “Yo no tengo sensibilidad histórica. Sólo me interesa vivamente lo actual”². Sin embargo, esta afirmación requiere ser matizada ya que, como cuenta Ortega, Einstein se emocionó durante su visita a la sinagoga de Santa Maria la Blanca precisamente por encontrarse en un marco que albergaba la memoria histórica de su antepasados judíos. Tampoco fue insensible, como él mismo

* Este ensayo tiene la estructura de un viaje en el tiempo desde 1923 hasta la Edad Media, que a su vez se transfigura en un periplo intelectual en el curso del cual se registran una serie de *encuentros* con lugares, obras de arte, y voces del pasado que, unidas aquí a través del tiempo impuro de la memoria, forman un espejo donde se reflejan aspectos de la imagen que guía mi búsqueda.

¹ Citado en T. F. GLICK, *Einstein y los españoles: Ciencia y sociedad en la España de entreguerras* (Madrid: Alianza Universidad, 1986), p. 306.

² *Ibid.*, p. 92.



Fig. 1. Montaje de fotos de la visita de A. Einstein a Toledo (1923) y *El Entierro del señor de Orgaz*

confiesa, al arte de otras épocas pues no duda en calificar el *Entierro del señor de Orgaz* como “una de las cosas más profundas” que vio. En la aparente paradoja que se desprende del hecho de que, a pesar de su admitida falta de sensibilidad histórica, Einstein se hubiese conmovido en el entorno monumental de la antigua Toledo, se vislumbra una distinción epistemológica fundamental entre dos formas diferentes de entender y narrar el pasado humano, la Historia y la memoria – una diferencia que ha sido delineada por Pierre Nora en el marco de su monumental proyecto historiográfico:

La memoria y la historia, lejos de ser sinónimos, se nos presentan como antitéticas. La memoria está viva y se mantiene en constante evolución, abierta a la dialéctica del recuerdo y del olvido, susceptible de permanecer dormida durante mucho tiempo para luego experimentar resurrecciones periódicas. Por otro lado, la historia, es una reconstrucción, siempre problemática e incompleta, de lo que ya no existe. La memoria es un fenómeno que se actualiza continuamente, un lazo que nos une con el presente eterno; la historia, en cambio, es una representación del pasado. La memoria está enraizada en lo concreto, en espacios, en gestos, imágenes y objetos, mientras que la historia, por su parte, está anclada en continuidades temporales, en progresiones, y en las relaciones entre las cosas, a veces abstractas³.

Se diría que, para Einstein, Santa María la Blanca y el *Entierro del señor de Orgaz* no tenían interés principalmente en su capacidad de documentos arqueológicos que permiten una reconstrucción discursiva de la Historia, sino en su dimensión como *lieux de mémoire*, lugares a los que el tiempo y la proyección emocional de generaciones de visitantes han convertido en repositorios de aspectos del pasado. Si entre los muros de Santa María la Blanca el científico alemán podría haber meditado intui-

³ P. NORA, *Les lieux de mémoire*, vol. 1, *La République*, P. Nora (ed.), París: Gallimard, 1984, pp. xv-xlii, esp. p. xix.

tivamente sobre la memoria (y no tanto sobre la Historia) de sus antepasados judíos, la obra maestra del Greco podría haber inspirado una reflexión más personal e inmediata en torno a su reciente trayectoria intelectual – la incierta trayectoria que había hecho posible que, gracias a sus investigaciones sobre la maleabilidad del tiempo, pasase en poco más de una década del anonimato y el rechazo académico hasta convertirse en una celebridad internacional, agasajado por muchedumbres incluso en las calles de Toledo. Ese ascenso se había gestado de modo casi repentino, con los cuatro trabajos que publicó en el llamado *annus mirabilis* de 1905 cuando, incapaz de conseguir un puesto académico, se había visto obligado a trabajar a tiempo completo en una oscura oficina de patentes suiza⁴. Estos estudios, donde se sientan las bases teóricas de la relatividad y la física cuántica, no sólo desencadenaron una revolución en la ciencia moderna sino que, a través de sus ramificaciones filosóficas, artísticas y divulgativas, abrieron un nuevo horizonte epistemológico para entender nuestra relación con el tiempo y el espacio, así como un nuevo lenguaje crítico con el que poder articular ideas complejas con conceptos como cronotopo, planitud asintónica, la curvatura del espacio-tiempo, disunciones espacio-temporales, etc.⁵ Las ideas de Einstein habían llegado a España de forma temprana gracias a una elite intelectual que estaba llevando a cabo una revolución silenciosa en la universidad española, propiciada en buena medida por un programa de becas de la Junta de Ampliación de Estudios que había permitido a jóvenes investigadores estudiar en centros prestigiosos del extranjero y romper así el aislamiento que había empobrecido el panorama universitario español⁶. Julio Rey Pastor, catedrático de matemáticas de la Universidad Central de Madrid (nuestra actual Complutense) y uno de los responsables de haber invitado a Einstein a España, había sido beneficiario de una de esas becas erigiéndose, a su regreso, en vigoroso impulsor del programa. A esos jóvenes que salían del país para “convivir con los grandes maestros, en las fuentes mismas donde la ciencia nace”, llamaba Rey Pastor cariñosamente nuestros “modernos argonautas”, portadores no sólo de métodos y teorías de vanguardia sino de “un espíritu nuevo de investigación”⁷. Los efectos de esta rápida aproximación de la ciencia española a las corrientes internacionales no se limitaron al mundo académico sino que tuvieron repercusiones importantes en el ambiente intelectual y el discurso cívico de la España de los años 20. El nuevo lenguaje de la relatividad y su sofisticación conceptual al-

⁴ Véase J. S. RIGDEN, *Einstein 1905: The Standard of Greatness* (Cambridge, MA.: Harvard University Press, 2005).

⁵ La última conferencia de Einstein en el Ateneo de Madrid, presidida por Gregorio Marañón, versó precisamente sobre las consecuencias filosóficas de la relatividad, véase T. F. GLICK, *Einstein y los españoles*, p. 95.

⁶ Sobre la intensa labor de renovación pedagógica y científica promovida por la Junta de Ampliación de Estudios, dirigida por Santiago Ramón y Cajal, véase *El laboratorio de España. La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (1907-1939)*, catálogo de exposición (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Residencia de Estudiantes, 2007).

⁷ J. REY PASTOR, “Aspecto social de la vocación científica”, *La Nación* (4 de noviembre de 1923), citado en T. F. GLICK, *Einstein y los españoles*, p. 33.

canzó al gran público a través de la prensa donde, en periódicos como El Sol o ABC, se publicaron amplios resúmenes de las ponencias de Einstein en Madrid⁸. Y de esta forma, por la confluencia de dos trayectorias intelectuales inciertas, la de la ciencia española y la suya propia, llegaba Einstein a Toledo para descubrir con admiración la obra maestra del Greco.

Si bien carecemos de testimonios documentales que nos informen sobre las razones que impulsaron a Einstein a calificar el *Entierro del señor de Orgaz* como “una de las cosas más profundas” que vio, podríamos realizar una meditación *ekphrástica*, planteada a modo de reflexión epistemológica y no como reconstrucción histórica, que nos permita delinear las “condiciones de posibilidad” teórica que se generaron en el encuentro entre el científico del tiempo y la obra del Greco. Al entrar en la pequeña iglesia de Santo Tomé, Einstein no sólo se encontró con un objeto histórico-estético sino con un entorno visual teórico afín a sus propios intereses – un cosmos pictórico en el que el tiempo se curva, se pliega, y se desdobra invitando al espectador a un recorrer un periplo a través de diversos niveles ontológicos conectados por sinuosos corredores perceptuales. En el centro del cuadro, los parámetros espacio-temporales se *curvan* siguiendo la trayectoria del alma del señor de Orgaz que, impulsada por un ángel, atraviesa la barrera horizontal que separa el mundo terreno, sometido a la finitud contingente de la existencia corporal (el *saeculum*), del entorno celestial de la eternidad, donde, como decía San Agustín en esa otra magistral meditación sobre la temporalidad del universo contenida en el libro XIII de sus *Confesiones*, se “lee sin las sílabas del tiempo” (*Conf.* 13.15.18). Por otro lado, el espacio-tiempo narrativo se *pliega* sobre sí mismo debido a la disyunción anacrónica entre el momento histórico del acontecimiento que se representa y su actualización pictórica. Como es sabido, el cuadro celebra un milagro que había ocurrido en el siglo XIV durante el traslado de los restos de Gonzalo Ruiz de Toledo, señor de Orgaz, a la parroquia de Santo Tomé. Según la leyenda, San Agustín y San Esteban descendieron del cielo para enterrar con sus propias manos el cuerpo de noble como premio a su ejemplar piedad. Sin embargo, el Greco representa la leyenda como un *tableau vivant* contemporáneo donde las personalidades más destacadas de la ciudad son testigos del milagroso entierro como si se estuviese celebrando en el espacio de la iglesia de Santo Tomé en el siglo XVI. Entre los presentes, se encuentran, por ejemplo, Diego de Covarrubias, célebre jurista de la escuela de Salamanca, y Antonio Núñez de Madrid, el párroco de Santo Tomé que había encargado la pintura. Por mediación de estas figuras contemporáneas se *desdobla* y expande, a su vez, el marco espacio-temporal del cuadro al implicar de forma activa al espectador por medio de gestos y miradas, invitándole a atravesar visualmente los límites de la representación e introducirse en

⁸ Véase T. F. GLICK, *Einstein y los españoles*, pp. 216-45; y C. ELÍAS, “La cobertura mediática de la visita de Einstein a España como modelo de excelencia periodística. Análisis de contenido y de su posible influencia en la física española”, *Arbor* 183. 728 (2007): 899-909.

un universo pictórico que, progresivamente, se revela como un entorno fenomenológico inestable – un salón de espejos donde la identidad de los personajes aparece fragmentada en una sucesión de retratos, como si se tratase de un álbum fotográfico secuencial. En el centro del cuadro, por ejemplo, la figura de San Esteban se multiplica y circula recorriendo tres niveles diferentes de representación, alineados en una recesión cronológica y ontológica: primero como un personaje real ayudando a sepultar el cadáver, luego como un reflejo en la armadura resplandeciente del señor de Orgaz, y finalmente, como un “cuadro dentro del cuadro” en la escena de su propio martirio bordada sobre su dalmática. Guiado por Cossío, Einstein podría haberse deleitado también en la observación de la serie de efectos de *trompe l’oeil* a través de los que el propio autor de la obra se replica y transfigura dentro de ella: apareciendo a modo de “sujeto textual” (el trozo de papel que contiene su firma), o haciéndose presente en su extensión genealógica (el retrato de su propio hijo Jorge Manuel sosteniendo ese papel), o retratándose entre sus conciudadanos mientras que proclama su autoría *ad aeternum*, fijando su mirada en las generaciones sucesivas de espectadores que se han de detener delante del cuadro.

Contemplando hoy el álbum fotográfico de la visita de Einstein a Toledo, especialmente la instantánea que capta su animada conversación con Manuel Cossío (fig. 1 foto inferior derecha), se despierta una cierta melancolía al imaginar lo que hubiera podido ser la historia del arte en España si ese dialogo puntual se hubiese convertido en un intercambio intelectual sostenido. No cabe duda, como han puesto de manifiesto Roland Barthes y Susan Sontag, que todas las fotografías están imbuidas de la melancolía del *memento mori*, de lo que ya no está, pero el *punctum* de ese álbum radica en ser un epitafio de un futuro intelectual frustrado, de lo que pudo haber sido pero nunca llegó a materializarse⁹. Esa cultura de los años 20 podría haberse constituido en el fermento del que habría podido surgir una cierta historia del arte español cuyo lenguaje crítico y paradigmas metodológicos estuviesen a la altura de la sofisticación conceptual de las obras que integran nuestro legado artístico. En efecto, la infiltración del lenguaje de la relatividad en el panorama intelectual español corrió paralela a otro fenómeno importante, la introducción del lenguaje del psicoanálisis gracias a la publicación de las obras completas de Freud, cuyo primer volumen apareció en 1922 siendo reseñado extensamente en la prensa¹⁰. Si la discusión en español de los conceptos de la relatividad había tenido una considerable trascendencia intelectual y mediática, más impacto si cabe tendría la magistral traducción de las obras de Freud realizada por Luís López-Ballesteros y de Torres, un verdadero monumento de las letras españolas del siglo XX. Esta edición marcó un hito no sólo por ser la primera publicación de las obras comple-

⁹ Véase R. BARTHES, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (Barcelona: Paidós, 1994); y S. SONTAG, *Sobre la fotografía* (Madrid: Alfaguara, 2005).

¹⁰ Publicadas en 17 volúmenes por Biblioteca Nueva entre 1922-1934 y reeditadas en numerosas ocasiones desde entonces. Para el contexto de su publicación e impacto social, véase T. F. GLICK, “The Naked Science: Psychoanalysis in Spain, 1914-1948”, *Comparative Studies in Society and History* 24.4 (1982): 533-71.

tas de Freud en el mundo en cualquier idioma, sino por la extraordinaria labor del traductor que, evitando caer en la siempre engañosa literalidad que ha empobrecido traducciones más recientes, consiguió captar la ambigüedad evocativa y poder crítico del lenguaje metafórico de Freud, quien felicitó personalmente al traductor en una carta fechada el 7 de mayo de 1923:

Siendo yo un joven estudiante, el deseo de leer el inmortal “D. Quijote” en el original cervantino me llevó a aprender, sin maestros, la bella lengua castellana. Gracias a esta afición juvenil puedo ahora – ya en edad avanzada – comprobar el acierto de su versión española de mis obras, cuya lectura me produce siempre un vivo agrado por la correctísima interpretación de mi pensamiento y la elegancia del estilo. Me admira, sobre todo, cómo no siendo usted médico ni psiquiatra de profesión ha podido alcanzar tan absoluto y preciso dominio de una materia harto intrincada y a veces oscura¹¹.

El interés de Freud por ese otro salón de los espejos literario que es *Don Quijote* – un interés que Einstein compartía¹² –, y el entusiasmo que muestra en esta carta por el perfecto equilibrio alcanzado de la traducción española entre la “verdad” de su pensamiento y la elegancia del estilo en el que se articula, no se debe meramente a un gusto por la literatura sino que pone de manifiesto la relación indisociable que existe entre el pensamiento y el lenguaje en el proyecto del psicoanálisis. Efectivamente, como señala Michel de Certeau, el discurso del psicoanálisis y la escritura de la historia comparten una lucha titánica contra las limitaciones y la temporalidad del lenguaje, en su común enfrentamiento con la problemática de estructurar y narrar el espacio de la memoria¹³. La obra de este otro “caminante herido”, cuyo periplo intelectual se desarrolló en los márgenes de las estructuras académicas y cuyo pensamiento es hoy central en los debates teóricos de un gran número de disciplinas humanísticas, muestra cómo esa lucha está también en el centro de los discursos de la mística, lo cuales intentan transmitir, a través del medio contingente del lenguaje, una experiencia predicada en aspectos ostensiblemente contradictorios: su realidad histórica, su carácter esencialmente subjetivo y su relación referencial con una “verdad” que se encuentra fuera de los parámetros de aprensión racional y física del hombre, es decir, fuera de la Historia. Como tantos otros intelectuales enfrentados a las limitaciones del lenguaje discursivo, De Certeau encontró en el arte una pantalla de reflexión teórica para poder profundizar en los términos de su búsqueda. Así, en su magistral *Fábula mística* nos sitúa de nuevo frente a ese universo del Greco fragmentado en modalidades temporales, que también había cautivado a Einstein:

¹¹ Publicada en FREUD, *Obras completas de Sigmund Freud*, vol. 1 (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1981), p. XLI.

¹² En una entrevista publicada en *ABC* el 2 de marzo de 1923, Einstein decía leer a menudo el *Quijote*, e incluso, como señala T. GLICK, el amigo de Einstein, Michelangelo Besso, se había referido a él humorísticamente como “Don Quijote de la Einstina”, véase, T. F. GLICK, *Einstein y los españoles*, p. 82, n. 3.

¹³ Véase M. de CERTEAU, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction* (París: Gallimard, 1987); y la excelente biografía de F. DOSSE, *Michel de Certeau: el caminante herido* (México: Universidad Iberoamericana, 2003).

Este expresionismo está hecho de artefactos que exorcizan lo referencial y ponen en movimiento un espacio fragmentado en estallidos contrastados. ...Estos teatros no representan tanto héroes y sentimientos, como las modalizaciones de las que es susceptible una escena recibida. Son óperas en las que se dan maneras de pintar y maneras de "tocar" la tela. También las frases místicas pueden situarse en los decorados manieristas españoles, desde el que despliega un irrealismo de las cosas... hasta el que crea un irrealismo del propio espacio, como el Greco, "genio" cretense – "genio maligno" y "espíritu" de ese lugar en el que pone en escena la imposibilidad de un lugar¹⁴.

La galería de retratos fotográficos de la ilustre comitiva que se detuvo ante el *Entierro del señor de Orgaz* en marzo de 1923 registra hoy un acontecimiento que ya sólo existe en la memoria convirtiéndose en una imagen fragmentada que flota en los pliegues del tiempo y es susceptible de unirse con los retratos pintados por el Greco en una serie de relaciones evocadoras y sorprendentes (fig. 2): como la semejanza que conecta los rostros de Diego de Covarrubias y el barbado Manuel Cossío, ambos flaqueando sus respectivos grupos por la izquierda, o los de Antonio Núñez de Madrid y Ortega y Gasset por la derecha. Este montaje anacrónico y espectral por el que se puede relacionar visualmente a los fantasmas de la fotografía de 1923 con los ciudadanos pintados por el Greco en 1587, quienes, a su vez, no son más que presencias anacrónicas dentro del *Entierro*, dan muestra



Fig. 2. Montaje fotográfico de la visita de A. Einstein a Toledo y galería de retratos del *Entierro del señor de Orgaz*

¹⁴ M. de CERTEAU, *La fábula mística (siglos XVI-XVII)* (Madrid: Ediciones Siruela, 2006), p. 143.

de cómo las imágenes llegan a encontrarse en el *tiempo impuro de la memoria*, a través de desplazamientos espacio-temporales imprevisibles, procesos de desaparición y redescubrimiento, resortes psicológicos conscientes y las fuerzas latentes del inconsciente. Recientemente el concepto de anacronismo ha dado lugar a un fructífero debate intelectual en el seno de la historia del arte, en el marco de una crítica general sobre las periodizaciones lineales, planteamientos evolutivos del estilo, modelos causales de narración histórico-artística, y los propios conceptos del tiempo como construcción cultural etc., cuyo principal impulsor es G. Didi-Huberman quien, inspirado por el legado del padre fantasmático de la disciplina, Aby Warburg, ha trazado de forma más elocuente los parámetros de este diálogo¹⁵:

La memoria...humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones, consagrándolo a una impureza esencial. Es la memoria lo que el historiador convoca e interroga, no exactamente "el pasado"...La memoria es psíquica en su proceso, anacrónica en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de "decantación" del tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica¹⁶.

Warburg y las contorsiones de la mente

Se excita cuando por las noches mariposas nocturnas entran volando en su habitación atraídas por la luz. Tiene miedo de que el guardia las mate. Por ese motivo durante horas no puede dormir, se queja ante ellas de su sufrimiento. Hoy se le corta el pelo, todo

¹⁵ En el ámbito norteamericano, el debate en torno al anacronismo se ha plasmado en un número especial del *Art Bulletin* encabezado por un artículo marco de A. NAGEL y Ch. WOODS, "Towards a new model of Renaissance anachronism", *Art Bulletin* 87 (2005): 403-32 (con ensayos de respuesta de M. COLE, C. Dempsey y C. Farago). A pesar del indudable interés de estos debates, no deja de resultar sorprendente que se circunscriban casi exclusivamente al mismo marco histórico y corpus artístico (renacimiento italiano y nórdico) en el que se centraron estas cuestiones durante siglo XX, desde Warburg a Panofsky. Incluso en la respuesta de M. COLE ("*Nihil sub Sole Novum*", *Art Bulletin* 87 (2005): 421-23), quien intenta subrayar aquellos aspectos de la propuesta de Nagel y Woods en los que apelan a modelos de temporalidad medievales, estableciendo un diálogo crítico entre los argumentos de esos dos autores y los conocidos libros de Hans Belting y Gerhard Wolf sobre las teorías del icono y la producción de la imagen sacra en la Edad Media, se adolece de la misma parcialidad. Esta parcialidad viene dada por la reducción de lo medieval a cuestiones teóricas primordialmente "bizantinas" centradas en la imagen devocional, que es realmente el foco de los libros Belting y Wolf. Dentro de la actual tendencia de progresiva "bizantinización" que está sufriendo el estudio del arte medieval occidental, especialmente en Norteamérica, tanto en las cuestiones tratadas, casi exclusivamente centradas en la devoción y la espiritualidad, como en los enfoques metodológicos y en la selección de obras que se estudia, es fácil olvidar que existe otra Edad Media, y ciertamente, otro medievalismo. La encomiable labor de Nagel y Woods se vería enriquecida si encontrasen interlocutores herederos de ese otro medievalismo occidental con conciencia teórica que, en el pasado, estuvo liderado por figuras como Meyer Schapiro y Michael Camille y que hoy está poco menos que olvidado. A lo largo de este ensayo, respondo de forma pragmática a algunas de las cuestiones surgidas en esos debates, analizando una serie de obras que se enmarcan dentro de un caso de estudio excepcional cuyo perfil histórico-artístico he ido trazando en una serie de artículos recientes, y que confío pueda servir para abrir nuevos caminos de reflexión teórica.

¹⁶ G. DIDI-HUBERMAN, *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008), p. 60.

*sucede con mayor calma que de costumbre. La enfermera debe asegurarle que el peluquero no es un verdugo, que su cabeza no está en juego*¹⁷.

Informe clínico de Aby Warburg (2 de julio de 1921)

Mientras que Einstein recorría conmovido los *lieux de mémoire* de sus ancestros en Toledo, otro célebre intelectual alemán de origen judío que había dedicado su vida al estudio de la compleja temporalidad de las imágenes llamado Aby Warburg permanecía recluido en el sanatorio psiquiátrico de Bellevue, en la ciudad suiza de Kreuzlingen a orillas del lago Constanza. Su delicado equilibrio psicológico, amenazado de forma recurrente por una tendencia a la introspección melancólica y una cierta tristeza existencial se rompería al estallar la primera guerra mundial desembocando en una psicosis en la que su realidad parecía asaltada por el trasmundo de la tragedia. Como si se tratase de Orestes en los dramas de Esquilo, creía que Furias vengativas lo perseguían por ser un judío ateo, y que en el sanatorio intentaban alimentarle con carne humana, incluso la de sus propios hijos:

*Se le obliga de modo más energético a comer...Cada guisante, patata, haba es el alma de un ser humano. No come pescado porque su hijito ha sido convertido en pez y le advierte siempre: Padre, ¿no irás a comerme?*¹⁸

No se puede leer éste ni otros muchos pasajes similares del informe clínico sin conmoverse al escuchar en ellos los ecos de la voz atormentada del conde Ugolino narrando, desde el canto XXXIII del *Infierno* de Dante, la muerte por inanición de sus hijos y su propia agonía final oscurecida por el espectro del canibalismo:

*Cuando un rayo de luz se infiltró en la celda, y percibí en sus cuatro rostros el aspecto que yo mismo debía tener; me mordí ambas manos por el dolor; y ellos, creyendo que lo hacía obligado por el hambre, súbitamente se alzaron y dijeron: “Padre, menor será nuestro dolor si nos comes: tú nos diste estas miserables carnes, tómalas tu ahora” (Infierno XXXIII, 55-63)*¹⁹.

Recordando su primer encuentro con Warburg en Bellevue, Ernst Cassirer escribía años más tarde un emotivo obituario donde nos ofrece una descripción precisa de la conexión indisoluble entre la intensidad de su búsqueda intelectual en torno a la energía *pathética* de las imágenes y su propia tragedia vital:

Más profundamente que antes comprendo, cuando él estaba allí, ante mí, el sentido de su búsqueda, de sus esfuerzos y de su investigación incansable. Veía en ese instante alzar-

¹⁷ L. BINSWANGER y A. WARBURG, *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007), p. 91 (traducción modificada).

¹⁸ Informe clínico del 22 de abril de 1921, en L. BINSWANGER y A. WARBURG, *La curación infinita*, p. 110 (traducción modificada).

¹⁹ Entre la excelente bibliografía generada por este episodio, con reflexiones en torno a la incapacidad de Ugolino para interpretar su tragedia más allá de su realidad material, como una dramatización alegórica de la eucaristía, caben destacar: R. HOLLANDER, “*Inferno XXXIII: 37-74: Ugolino’s Importunity*”, *Speculum* 59 (1984): 549-55, y, especialmente, J. FRECCERO, “*Bestial Sign and Bread of Angels: Inferno 32 and 33*”, en *Dante: The Poetics of Conversion* (Cambridge, MA.: Harvard University Press, 1986), pp. 152-166.

se ante mí el problema que se había apoderado de su vida y le había consumido, con toda su seriedad, su fuerza y su grandeza trágica... Donde otros habían visto formas determinadas, delimitadas, formas que descansan en sí mismas, él veía fuerzas en movimiento, veía lo que llamaba las grandes formas del pathos que la Antigüedad había creado como patrimonio perdurable de la humanidad... Ahondaba aquí en su propia experiencia vital más profunda... Rara vez investigador alguno había disuelto más y más profundamente su sufrimiento más profundo en mirada y lo había liberado en ella²⁰.

Se diría que en Kreuzlingen, Warburg se había trasfigurado en el Orfeo atormentado por las ménades furiosas del famoso dibujo de Durero sobre el que había pronunciado una conferencia en Hamburgo en aquel 1905 tan importante también para Einstein, donde formuló su concepto de *Pathosformel* (las grandes formas del pathos a las que se refiere Cassirer)²¹ (fig. 3). Entendido a la vez como una expresión corporal que condensa una descarga psicológica y como una fórmula iconográfica que contiene un germen generador de significado, que es susceptible de ser reactivado en diferentes períodos históricos, la *Pathosformel* se convirtió en el concepto fundamental de sus investigaciones en torno al *Nachleben der Antike* (la supervivencia de la Antigüedad).



Fig. 3. Alberto Durero, *Muerte de Orfeo*, 1494. Hamburgo, Kunsthalle.

²⁰ Citado en G. DIDI-HUBERMAN, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada Editores, 2009), pp. 357-58. Cassirer fue desde el principio un gran admirador de Warburg e incorporó las ideas del historiador del arte a su proyecto filosófico, en un momento en el que muchos las ignoraban considerándolas meros dislates de un esquizofrénico, véase, por ejemplo, E. CASSIRER, "La tragedia de la cultura", en *Las ciencias de la cultura* (México: Fondo de Cultura Económica, 2005), pp. 143-76.

²¹ A. WARBURG, "Durero y la Antigüedad italiana", en *El Renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (Madrid: Alianza, 2005), pp. 401-7. Tras la publicación de mis anteriores trabajos en torno a este tema, donde decidí por cuestiones de eufonía hablar del concepto de *Pathosformel* en masculino, han aparecido traducciones en español de importantes obras como *La imagen superviviente* de Didi-Huberman, en las que el traductor se decanta por mantener el género femenino de la palabra *Pathosformel* en alemán, opción que adoptaré a partir de ahora.

Durante el mes en el que Einstein era agasajado por la intelectualidad y la aristocracia madrileñas en ponencias magistrales y recepciones de sociedad, Warburg mostraba ya signos de recuperación en Bellevue trabajando en una conferencia sobre la cultura de los indios nativos de Arizona que habría de presentar ante los médicos y pacientes de la clínica el 21 de abril de 1923. Centrando su análisis en el ritual de la serpiente de los indios *hopi*, que tanta impresión le había causado en su viaje a Norteamérica años antes, Warburg realizó un recorrido por la presencia y simbolismo de este animal en diferentes culturas mostrando imágenes de serpientes siendo blandidas por ménades danzantes en ritos dionisiacos, atormentando al *Laocoonte* y sus hijos en medio de la destrucción de Troya, enroscadas en el bastón del dios Asclepio como signo de curación, o siendo elevada en efigie broncea por Moisés en el episodio bíblico²². Como señala Didi-Huberman, Warburg conseguirá en esta conferencia, y en el gran proyecto del atlas visual *Mnemosyne* que le ocuparía, tras su salida de la clínica, hasta su muerte, “hacer de su propia *contorsión*... de su lucha cual *Laocoonte* contra las fuerzas reptilianas de su psicosis... una *construcción*... transformar un *pathos* (o un síntoma) en teoría cultural del *pathos* (o del síntoma)”²³.

Mnemosyne fue concebido como un artefacto, un archivo visual y un espacio de pensamiento que invitaba al espectador a realizar una *peripateia* física, visual, y mental a través de una serie de paneles oscuros, deteniéndose en cada uno de ellos para recorrer con la mirada los montajes fotográficos de obras de arte y, de esta forma, meditar sobre las complejidades del *Nachleben*, las homologías, las latencias, las polaridades, los recuerdos conscientes, los síntomas inconscientes:

Mnemosyne es un objeto de vanguardia en el sentido de que se atreve a deconstruir el álbum de recuerdos historicista de las “influencias de la Antigüedad” para sustituirlo por un atlas de la memoria errático, regulado sobre el inconsciente, saturado de imágenes heterogéneas, invadido de elementos anacrónicos o inmemoriales, obsesionado por ese negro de fondo de los paneles que, a menudo, desempeña el papel de indicador de lugares vacíos, de missing links, de agujeros de la memoria. Si la memoria está hecha de agujeros, el nuevo papel atribuido por Warburg al historiador de la cul-

²² A. WARBURG, *El ritual de la serpiente* (Madrid: Editorial Sexto Piso, 2008).

²³ G. DIDI-HUBERMAN, *La imagen superviviente*, pp. 328-74, *passim*. Como recuerda Didi-Huberman en otro lugar (*La imagen superviviente*, pp. 28-29): “El propio Warburg se refería a su estilo como una “sopa de anguilas” (*Aalsuppenstil*): imaginemos una masa de cuerpos serpentiformes, reptantes, en algún punto entre las circunvoluciones peligrosas del *Laocoonte* – que obsesionaron a Warburg durante toda su vida, no menos que las serpientes que los indios se colocaban en la boca, algo que también estudió – y la masa informe, sin cola ni cabeza, de un pensamiento siempre reactivo a “cortarse”, es decir, a definir para sí mismo un principio y un fin”. El “Warburg” resucitado por Didi-Huberman en este libro constituye un contrapunto al que había sido transmitido a generaciones de historiadores del arte en el siglo XX por la biografía de E. H. GOMBRICH, *Aby Warburg: una biografía intelectual* (Con una memoria sobre la historia de la Biblioteca a cargo de F. Saxl) (Madrid: Alianza, 1992). Para una inteligente crítica del libro de Didi-Huberman, confrontándolo con la versión de Gombrich y definiendo su lugar en la perspectiva general del re-descubrimiento de Warburg en la última década, véase S. PARAPETROS, «The Eternal Seesaw: Oscillations in Warburg’s Revival», *Oxford Art Journal* 26. 2 (2003): 169-76.



Fig. 4. *Atlas Mnemosyne*. Izq.: panel 6, *Imágenes de rapto sacrificial*. Dcha.: panel 41a, *Expresión del sufrimiento, muerte del sacerdote*. Londres, Warburg Institute.

tura es el de un interprete de los rechazos, un “vidente” (*Seher*) de los agujeros negros de la memoria²⁴.

Como he apuntado en un estudio anterior, cuando conceptualizamos las telas negras que cubren los paneles de *Mnemosyne*, no como fondos neutros, sino como pantallas de pensamiento impregnadas con la esencia del *velo de Timantes* – ese paño que cubre una expresión de dolor tan profundo que no alcanza a ser visualizado por medio de ninguna *Pathosformel* – podemos empezar a definir la imbricación íntima entre lo mnemónico y lo traumático en el proyecto de Warburg, y la forma en la que esta conexión parte de su propia experiencia vital²⁵. Ciertamente, adentrarnos en *Mnemosyne* es adentrarnos en un autorretrato “que ha estallado en mil pedazos, esas mil imágenes pinzadas sobre los sesenta y tres paneles negros en los que...la historia [del pensamiento de Warburg] se reconoce en las circulaciones y las relaciones de las imágenes entre sí....Su fuerza intrínseca consiste...en haber convertido los datos de esta introspección

²⁴ G. DIDI-HUBERMAN, *La imagen superviviente*, p. 438. Muy diferente es la contextualización de proyecto *Mnemosyne* en el marco los movimientos de vanguardia que propone B. H. D. BUCHLOH, “Gerhard Richter’s Atlas: The Anomic Archive”, *October* 88 (1999): 117-45.

²⁵ F. PRADO-VILAR, “*Saevum facinus*: estilo, genealogía y sacrificio en el arte románico español”, *Goya*, 324, (2008): 173-199, esp. 191. H. Foster, a quien agradezco las animadas conversaciones sobre estos temas, ha mencionado de pasada esta problemática relación entre lo mnemónico y lo traumático en Warburg en su libro *Design and Crime: and other diatribes* (London: Verso, 2003), p. 155, n. 22.

reminiscente en materiales para una nueva teoría de la función memorativa de las imágenes”²⁶.

Pocos paneles reflejan la dimensión personal del proyecto – su carácter de materialización externa de pensamiento de Warburg en todas sus modulaciones entre lo traumático y lo mnemónico –, como el que lleva el número 6, dedicado a las *Pathosformeln* del raptó sacrificial (fig. 4 izqda.). En el centro inestable de esta constelación visual trágica se encuentra el *Laocoonte*, obra icónica, no sólo para Warburg, sino para los estudios de la influencia de la Antigüedad desde Wincklemann hasta Goethe²⁷, y a su lado está el relieve de una ménade danzante, la figura migratoria que capturó la imaginación de Warburg desde su juventud, cuando empezó a rastrear sus transfiguraciones desde las danzas extáticas de los relieves neo-áticos, hasta sus reapariciones en el Renacimiento en obras de Botticelli, Ghirlandaio, Mantegna, Donatello o Bertoldo di Giovanni. A diferencia de Einstein, Warburg nunca estuvo en España, pero comparte con el científico su fascinación por Toledo y el Greco. La ciudad del Tajo aparece subrayada en el mapa de rutas de supervivencia de la Antigüedad delineado en el panel A, debido a su lugar central en la transmisión de conocimientos astronómicos gracias a las traducciones promovidas por Alfonso X²⁸, y reaparece en el panel 41a que, titulado “expresión del sufrimiento, muerte del sacerdote”, se constituye en una especie de apéndice temático al panel 6 (fig. 4 dcha.). Sirve ahí Toledo como fondo fantasmagórico al tormento del *Laocoonte y sus hijos* imaginado por el Greco, la única pintura española reproducida en el Atlas²⁹.

Si realizamos una introspección reminiscente a través de los álbumes de la memoria de estos dos estudiosos del tiempo, Einstein y Warburg, desde 1923 a 1905,

²⁶ G. DIDI-HUBERMAN, *La imagen superviviente*, pp. 418-19. Como ha puesto de manifiesto éste y otros autores, los intervalos entre las imágenes son esenciales en la estructura de *Mnemosyne* y en su intento de articular un análisis histórico-artístico que trascienda las restricciones del lenguaje discursivo. En esos intervalos se encuentran no sólo los agujeros de la memoria, los rechazos que, como afirma Didi-Huberman, el historiador del arte debe rescatar, sino también el espacio de significación que los signos lingüísticos no alcanzan a “representar”, ese espacio que se encuentra entre las “sílabas del tiempo” que, como decía San Agustín, marcan el estatus “caído” del lenguaje en la temporalidad y la contingencia. Para una aplicación histórico-artística de la “iconología del intervalo” de Warburg en un análisis de la plasmación visual de las continuidades y discontinuidades entre el concepto de sacrificio en el mundo clásico y el Cristianismo, véase F. PRADO-VILAR, “*Saevum facinus*: estilo, genealogía y sacrificio en el arte románico español”, *Goya* 324 (2008): 173-99, esp. pp. 186-88.

²⁷ Para una visión general actualizada del lugar del *Laocoonte* en el arte y la historiografía occidentales: S. SETTIS, ed., *Laocoonte. Fama e stile* (Roma: Donzelli editore, 2006). Un magistral estudio sobre la importancia del descubrimiento de ésta y otras obras del pasado clásico en el Renacimiento italiano es L. BARKAN, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture* (New Haven: Yale University Press, 2001). Con admiración y afecto, agradezco a Leonard Barkan la amistad y la sabiduría compartida en la búsqueda de la belleza.

²⁸ Para un estudio de espíritu warburgiano sobre las imbricaciones entre el proyecto intelectual de Alfonso X y su experiencia vital, véase F. PRADO-VILAR, «Sombras en el Palacio de las Horas: Arte, Magia, Ciencia, y la búsqueda de la Felicidad», en *Alfonso X el Sabio* (Murcia: CAM, 2009), pp. 448-55.

²⁹ A. WARBURG, *Atlas Mnemosyne*, M. WARNKE, C. BRINK, y F. CHECA CREMADES (eds.) (Madrid: Akal, 2010), pp. 8-9 (panel A) y pp. 74-75 (panel 41a). Véase también K. HELLWIG, “España en el *Atlas Mnemosyne*”, en A. WARBURG, *Atlas Mnemosyne*, pp. 155-61.

impregnándonos a la vez de esa memoria intelectual fragmentada de la España de entreguerras, llegamos a otro hito fundamental en nuestra búsqueda de la belleza olvidada. Sería en 1905, el año en el que Warburg pronunciaba su conferencia en Hamburgo sobre la *muerte de Orfeo* y en el que Einstein, todavía trabajando en la oficina de patentes de Zurich, publicaba los artículos que revolucionarían nuestras concepciones del tiempo y el espacio, cuando el historiador del arte Émile Bertaux, entonces en viaje de investigación por España, realizó una observación sobre la escultura de la iglesia románica de San Martín de Frómista que habría de dar lugar al descubrimiento de uno de los casos más fascinantes de *Nachleben der Antike* en la historia del arte:

*L'artiste...a étudié des sarcophages antiques, pour y copier des figures entières, qu'il a laissées nues, et qui, dans les formes de leurs corps et dans le sourire de leur visage, font apparaître, au milieu des monstres barbares qu'elles combattent au chevauchent, une vision fugitive de la beauté oubliée*³⁰.

Esa “visión fugitiva de la *belleza olvidada*” sirvió de guía para que Serafin Moralejo descubriese la obra concreta cuya presencia en Frómista Bertaux había intuido, un sarcófago romano decorado con escenas de la tragedia de Orestes que, durante la Edad Media, había sido reutilizado para un enterramiento cristiano en la cercana iglesia de Santa María de Husillos (fig. 5)³¹. Un día en torno al año 1088, como si se tratase de Goethe extasiado ante un *Laocoonte* animado por la luz de una antorcha, un artista medieval penetró en la penumbra de la iglesia de Husillos quedándose fascinado por la fuerza plástica de una tragedia petrificada que se expande rítmicamente en cadencias quiásticas³². El memorable pasaje de Goethe nos devuelve la experiencia epifánica que se produce cuando se percibe la escultura iluminada por la luz vibrante y orgánica de las llamas:

*Para comprender bien la intención del Grupo de Laocoonte, coloquémonos a distancia adecuada con los ojos cerrados ante éste y abramos y cerremos los ojos alternativamente y veremos todo el mármol en movimiento, de hecho, cada vez que abramos de nuevo los ojos presentiremos que todo el grupo haya cambiado su posición. Yo diría que la posición que ahora tiene es como la de un relámpago fijado, como una ola petrificada en el momento en el que se aproxima a la orilla. Se produce la misma impresión cuando se ve al grupo por la noche a la luz de la antorcha*³³.

Del extraordinario fenómeno artístico de *supervivencia de la Antigüedad* que se desencadenó cuando ese artista se inspiró en el modelo clásico para esculpir el asesinato de Abel en un capitel del ábside central de San Martín de Frómis-

³⁰ E. BERTAUX, “Sculpture chrétienne en Espagne dès origines au XIVe siècle”, en *Histoire de l'art*, A. Michel (ed.), vol. 2, pt. 1 (París: Librairie Armand Colin, 1906), p. 244.

³¹ S. MORALEJO, “Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada 1973*, vol. 1, (Granada, 1976), pp. 427-34.

³² Para el contexto histórico de este encuentro seminal y la obra del artista que lo protagoniza, el llamado *maestro de Orestes-Caín* de Frómista: F. PRADO-VILAR, “*Saevum facinus*”, pp. 173-184.

³³ J. W. GOETHE, “Sobre el Laocoonte”, en *Escritos de arte* (Madrid: Síntesis, 1999), pp. 107-21.

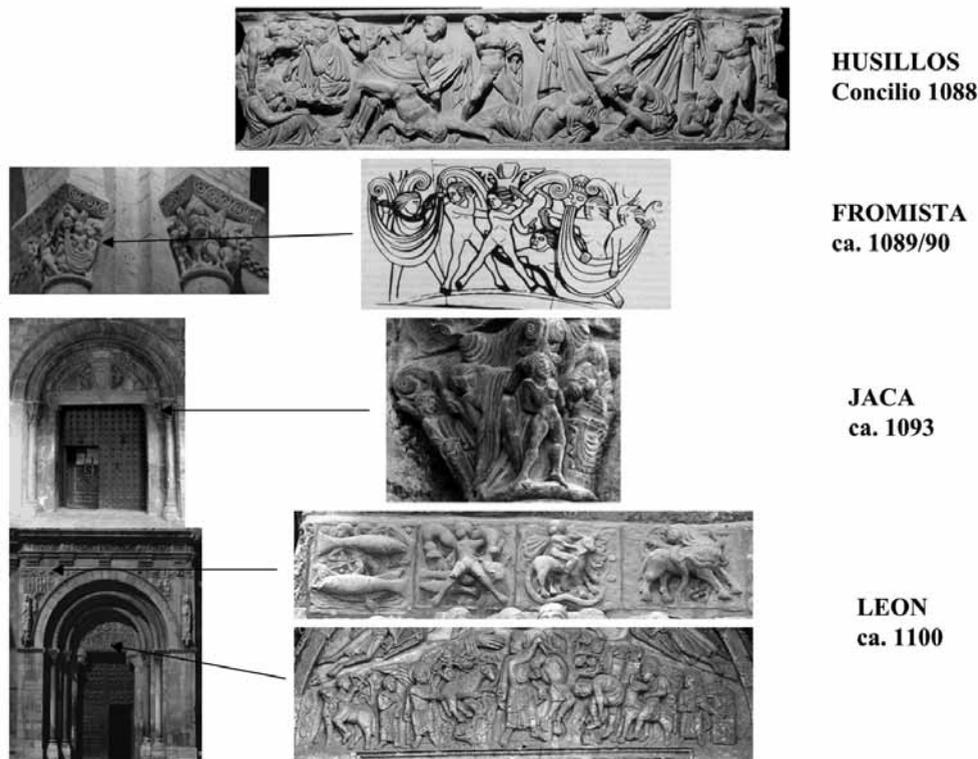


Fig. 5. Esquema cronológico de las principales obras inspiradas en el sarcófago de Husillos.

ta, se puede decir que tuvo “su cuna en una tumba”, usando, si cabe con mayor precisión, la expresión que otros autores han aplicado al Renacimiento italiano debido a que fue en sarcófagos antiguos donde “los artistas...escrutaron...las formulas clásicas para representar la vida misma, esa vida en movimiento que sobrevivía como fosilizada en el mármol de los vestigios romanos”³⁴. En efecto, la convergencia de una serie de circunstancias históricas, políticas, estéticas y psicológicas hizo que las *Pathosformeln* del sarcófago de Husillos se reactivasen en numerosas ocasiones a finales del siglo XI cuando figuras de la tragedia griega como Orestes, Clitemnestra y Egisto emprendieron una suerte de *nostos* (regreso) trans-histórico reapareciendo transfigurados en los personajes bíblicos de Caín, Abel, Abraham o Isaac quienes, en monumentos claves del Camino de Santiago como la Catedral de Jaca y San Isidoro de León, dramatizan sus historias con la intensidad *pathética* de sus ancestros clásicos³⁵. A pesar de que

³⁴ G. DIDI-HUBERMAN, *La imagen superviviente*, p. 79.

³⁵ Para este fenómeno histórico y la formulación de *nostos* como concepto crítico en el estudio del

prácticamente carecemos de datos biográficos documentales sobre los escultores responsables de este fenómeno artístico, se podría decir que cada uno de ellos, desde el *maestro de Orestes-Caín* de Frómista hasta el *maestro de Jaca* nos han dejado sus autorretratos delineados en sus magistrales creaciones dando testimonio de sus relaciones diferentes con los fantasmas revividos de la Antigüedad. Replanteando la idea de Warburg de que “cada período tiene el Renacimiento de la Antigüedad que se merece”, Didi-Huberman ha propuesto que “cada período tiene las supervivencias... que le son necesarias y, en un cierto sentido, le subyacen estilísticamente”³⁶. Pero los períodos no crean arte, lo crean los hombres, individuos concretos inmersos en ese complejo entramado emocional de alegrías y penas, victorias y derrotas que da sentido y belleza a la epopeya de la humanidad. En un momento de su vida, cada uno de los artistas que veremos a continuación, encontró su *Antigüedad*, un mundo de formas cautivadoras que inspiró la creación de una serie de obras maestras donde se materializan modos de *Nachleben* tan diversos como fascinantes.

El Maestro de Jaca y el espectro del Laocoonte

*El síntoma... se vela porque se metamorfosea, y se metamorfosea porque se desplaza. Se ofrece, ciertamente todo entero, sin ocultar nada – a veces hasta llegar a la obscenidad –, pero se ofrece como figura, es decir, como desvío. Y es el desplazamiento mismo lo que autoriza a algo rechazado a retornar*³⁷.

Ningún artista renacentista se sumergiría en las *Pathosformeln* de la Antigüedad con la intensidad trágica, *pathética* y patológica del *maestro de Jaca*³⁸. Como si se tratase de Warburg en Kreuzlingen, este artista esculpió en la capital aragonesa un verdadero ritual de la serpiente pétreo (fig. 6), convirtiendo a este animal en su *tótem*, temido y adorado a la vez en las numerosas escenas bíblicas, alegóricas, y de *psicomachia* que aparecen representadas en el tímpano, capiteles, metopas y canecillos –, en su *marca* de autor, repitiéndolo insistentemente en su obra, donde aparece incluso deslizándose en los más escondidos recovecos de los grandes capiteles vegetales³⁹ –, y en la esencia de su *estilo figurativo*, el cual,

Nachleben: F. PRADO-VILAR, “*Saevum facinus*”; *ibid.*, «*Lacrimae rerum*: San Isidoro de León y la memoria del padre», *Goya* 328 (2009): 195-221; e *ibid.*, “*Nostos*: Ulises, Compostela y la ineluctable modalidad de lo visible», en *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez* (Milán: Skira, 2010), pp. 260-69.

³⁶ G. DIDI-HUBERMAN, *La imagen superviviente*, p. 75.

³⁷ *Ibid.*, p. 274.

³⁸ Para el *maestro de Jaca*: S. MORALEJO, “Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la Catedral de Jaca”, en *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su Jubilación del Profesorado I* (Zaragoza, 1977), pp. 173-98; *ibid.*, “La sculpture romane de la Cathédrale de Jaca: État des questions”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 10 (1979): 79-78; y F. PRADO-VILAR, “*Saevum facinus*”, pp. 184-86.

³⁹ La serpiente del capitel vegetal ha sido descubierta recientemente con gran sagacidad por A. GARCÍA OMEDES, véase su excelente archivo fotográfico: <http://www.románicoaragones.com/Colaboraciones/Colaboraciones04325Serpientes.htm>



Fig. 6. Montaje de esculturas de la Catedral de Jaca mostrando serpientes (Fotos: A. García Omedes).

a diferencia del *maestro de Orestes-Caín* de Frómista quien había adoptado la rotundidad muscular de los desnudos del modelo clásico, se caracteriza por cuerpos sinuosos y serpentiformes que se contorsionan como si se tratase de organismos invertebrados. Como veremos, gracias a la obra de este artista, se diría que el espectro del *Laocoonte* se dibuja sobre la ciudad de Jaca con la misma renovada vitalidad de formas y multiplicidad de significados con que lo hace sobre la Toledo imperial en el cuadro del Greco.

En el centro del hipotético panel de *Mnemosyne* donde se expone la modalidad de *Nachleben* que caracteriza la obra del *maestro de Jaca*, tendríamos que situar un extraordinario capitel de la Portada Occidental donde se condensan aspectos fundamentales de toda su producción artística (fig. 6 centro): la presencia generalizada de las *Pathosformeln* del sarcófago de Husillos⁴⁰; la centra-

⁴⁰ Descrita con precisión por S. MORALEJO (“Aportaciones”, pp. 188-89): “Todos y cada uno de los motivos del capitel tienen su modelo respectivo en el... sarcófago de Husillos: la figura con la serpiente evoca – exclusivamente en cuanto a tema – a la primera Furia, los dos personajes que la flanquean repiten literalmente, invirtiendo en su caso la plantilla, el gesto de espanto de la Nodriza, a la vez que sus cuerpos se inspiran en el Orestes en Delfos, en el extremo del derecho del sarcófago, por otra parte, la escena de la cara lateral derecha acusa reminiscencias, ya más vagas, del Orestes central y de Pílates”.

lidad totémica de la serpiente; el nerviosismo reptiliano del estilo figurativo; y la ambigüedad iconográfica que se genera en la tensión entre las *Pathosformeln* clásicas y el corpus escriturístico y simbólico cristiano. Esta tensión, en la que radica el carácter enigmático del programa iconográfico de la Catedral de Jaca, fue ya intuida por Serafín Moralejo en un brillante artículo que contiene la reflexión teórica más importante hasta la fecha sobre la morfogénesis y significado de este monumento:

Sería desvirtuar la significación de este hecho [el papel que en la definición de la escultura jaquesa jugó el substrato romano y, en especial, el sarcófago de Husillos] el restringir su alcance al plano exclusivamente formal. Por decisiva que haya sido la contribución de los modelos clásicos a la formulación del estilo jaqués, no menos importante es lo mucho que dichos modelos aportaron a la constitución de un peculiar repertorio icónico. Y quizá en este segundo aspecto resida la razón de ser última del fenómeno: en el regreso a las fuente clásicas no ha de verse sólo y tanto la manifestación de un determinado “gusto” – aunque no deje de serlo –, como la voluntad ávida de incorporar un mundo de imágenes fascinantes por su propio misterio o por su funcionalidad para encarnar los cometidos simbólicos solicitados por una civilización, como la del naciente románico, que apuesta decididamente por los poderes de la figuración⁴¹.

Al mencionar el “misterio” y “fascinación” que ejercían lo que él llama las “imágenes dadas” sobre el artista medieval, Moralejo está apuntando tímidamente hacia las profundidades psicológicas de las *Pathosformeln* warburgianas, pero sin atreverse a ir más allá, vislumbrando su dificultad teórica y, quizá, su peligro, como lo había hecho Gertrud Bing, la colaboradora más cercana de Warburg en el proyecto *Mnemosyne*, cuando decía al tratar ese tema que “pisamos sobre terreno peligroso”⁴². Caso especial de esa tensión es el capitel que nos ocupa donde Moralejo, tomando en consideración la iconografía del capitel contiguo que, como David Simon y él mismo de forma independiente demostraron, representa el episodio veterotestamentario en el que Daniel, recluso en la fosa de los leones, es asistido por el profeta Habacuc quien llega transportado por un ángel⁴³, argumenta convincentemente que puede mostrar otro episodio anterior del ciclo de Daniel, el momento en que éste da muerte a la serpiente de Bel, hecho por el que será condenado a la fosa:

Daniel tomó entonces pez, grasa y pelos, lo coció todo junto e hizo con ello unas bolitas que echó en las fauces de la serpiente; la serpiente las tragó y reventó. Y dijo Daniel: ¡Mirad qué es lo que veneráis! (Ecce quem colebatis) (Daniel 14: 27-28).

⁴¹ S. MORALEJO, “Aportaciones”, p. 175.

⁴² G. BING, “A. M. Warburg”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28 (1965): 299-313, esp. p. 310.

⁴³ Esta interpretación fue formulada por primera vez por D. Simon en un artículo al que S. MORALEJO no había tenido acceso, “Daniel and Habakkuk in Aragon”, *Journal of the British Archaeological Association* 38 (1975): 50-54.

Conocedor de las representaciones de este episodio en otras obras como las Biblias de Roda, Moralejo nota las claras inconsistencias iconográficas que se derivan de esta lectura para el caso jaqués, especialmente el hecho de que el supuesto Daniel del capitel porta una serpiente que ni está hinchada ni muriéndose, sino que parece ser esgrimida como un ídolo o un arma, remitiendo una vez más a la Furia del sarcófago de Husillos:

Dado que en Jaca las opciones posibles estaban ya predeterminadas por un material icónico de segunda mano [las figuras del sarcófago de Husillos], pudiera justificarse una versión anómala, suscitando aquel otra base textual o, mejor, otro momento del relato: el personaje pudiera ser Daniel cuando exclama: “Ecce quem colebatis” (Dan. 14, 26), y los que lo flanquean, con vivos gestos de espanto, podrían figurar a los babilonios, aterrorizados e indignados por la acción del profeta. O bien, sin pretender una literalidad imposibilitada ya por el pie forzado de que se partía, puede admitirse una alusión en general al episodio apuntado, sin mayores precisiones ni circunstancialidad narrativa⁴⁴.

Sin embargo, el diseño del capitel no muestra una deuda tan estricta del “material icónico de segunda mano” como para no haber permitido realizar los cambios necesarios para adaptarlo de forma más legible a la narrativa cristiana. A diferencia del *maestro de Orestes-Caín* de Frómista, el *maestro de Jaca* no duda en deconstruir sus modelos, diseccionándolos y realizando libremente numerosas variaciones, entre las que se incluye la propia figura de Daniel sujetando la serpiente, la cual podría fácilmente haber sido adaptada para ajustarse al texto bíblico, simplemente engordando el reptil, o mostrándolo agonizante o en lucha con Daniel, como ocurre en la *psychomachia* “laocoontiana” de la metopa del ábside sur (fig. 6 inferior dcha). Por lo tanto, no estamos ante una escena que deriva de un pie forzado, sino ante un acto de creación artística consciente tanto de su materialización plástica como de sus afectos emotivos. Coincido con Moralejo en que fue el momento en el que Daniel exclama “¡Mirad qué es lo que veneráis!” el que capturó la imaginación del artista, pero lo hizo meramente como un *pre-texto* para la creación de un verdadero *manifesto* artístico personal, su propio “¡Mirad lo que yo venero!” resultando en una obra que se erige a la vez en su *Laocoonte* y su *ritual de la serpiente*, donde aparece condensado el particular modo de *Nachleben* que caracteriza toda su obra. En efecto, mientras que el *maestro de Orestes-Caín* de Frómista absorbió las *Pathosformeln* del sarcófago de Husillos a nivel formal y emotivo, manteniendo su unidad sintáctico-dramática, el *maestro de Jaca* lo hará en su dimensión psicológica, diseccionándolas e incorporándolas a su *inconsciente óptico*⁴⁵. Se podía decir que su inmersión en el

⁴⁴ S. MORALEJO, “Aportaciones”, pp. 189-190.

⁴⁵ El término “inconsciente óptico” tiene una biografía ilustre y metamorfoseante en la crítica de arte del siglo XX. Fue acuñado por W. Benjamin en 1931 cuando, al observar los experimentos fotográficos de Muybridge, cuyas instantáneas secuenciales revelaban todas las posturas del movimiento humano y animal (por así decirlo, todas las *Pathosformeln*) que el ojo no detectaba de forma consciente, afirmó que “es la fotografía la que nos revela la existencia de ese inconsciente óptico, del mismo modo que el psicoanálisis nos descubre el inconsciente instintivo”, véase W. BENJAMIN, «A Small History of Photography», en *One-Way Street* (Londres: New Left Books, 1979), pp. 240-57. Retomo aquí el término redefiniéndolo libremente para



Fig. 7. Capitel del Sátiro, Catedral de Jaca (Foto: A. García Omedes).

modelo clásico es warburgiana *avant la lettre* puesto que interioriza las imágenes *pathéticas* del sarcófago y éstas retornan en su obra no tanto en su dimensión *simbólica* sino en su dimensión *sintomática*. Es en esa dimensión sintomática donde las *Pathosformeln* del sarcófago de Husillos, y especialmente el motivo de la serpiente, se erigen en la fuerza constituyente de su estilo, multiplicán-

dose, metamorfoseándose y adquiriendo una asombrosa maleabilidad para encarnar una amplia variedad de significados, tanto a nivel extra-textual como dentro de los parámetros de la simbología cristiana. Ciertamente, como han señalado Dulce Ocón y David Simon, las serpientes de Jaca, y en particular la que sujeta con la mano de forma ostensible el penitente del tímpano, no deben entenderse como símbolos unívocos del mal y del pecado, sino que, reflejando su polivalencia en la exégesis cristiana, pueden encarnar significados morales diversos⁴⁶. Remitiéndose al Bestiario y a inscripciones en tímpanos de la zona de los Pirineos, Simon ha argumentado que la pérdida de la piel la serpiente es un símbolo de humildad y de renovación y

referirme al espacio mental en el que se movilizan las *Pathosformeln* una vez que han sido interiorizadas por el artista, y no meramente añadidas a su repertorio figurativo como si se tratasen de diseños sobre un cuaderno de modelos. Este *inconsciente óptico* funciona como un lenguaje visual vivo por medio del que el artista articula formalmente los temas que se le encargan. Este proceso de visualización iconográfica no se produce por tanto como resultado de una copia de formas en un repertorio externo de modelos, sino que es un modo de expresión propio y personal. Para otra célebre readaptación de este término en el estudio del arte moderno, véase el magistral libro de R. KRAUSS, *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos, 1997.

⁴⁶ D. SIMON, "El tímpano de la catedral de Jaca", en *Actas del XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, vol. III (Zaragoza, 1994), pp. 405-19; D. OCÓN ALONSO, *Tímpanos románicos españoles: Reinos de Aragón y Navarra*, 2 vols., (Madrid: Servicio de Reprografía de la Editorial de la Universidad Complutense, 1987), vol. 2, p. 128; e *ibid.*, "Problemática del crismón trinitario", *Archivo español de arte* 56 (1983): 242-63. Para una recapitulación actualizada de argumentos en torno al tímpano de Jaca, véase J. MANN, *Romanesque Architecture and Its Sculptural Decoration in Christian Spain, 1000-1120: Exploring Frontiers and Defining Identities* (Toronto: University of Toronto Press, 2009), pp. 132-60.

“representa la pérdida de las vestiduras del hombre viejo en su un intento de alcanzar el estado de pre-Caída de Adán en el Paraíso”⁴⁷. Por ello, la serpiente se erige a la vez en *figura* del penitente, cuyo proceso de limpieza espiritual en el contexto de los rituales de penitencia pública a los que el tímpano de Jaca servía de telón de fondo, recordaba el proceso biológico de renovación del reptil que perdía su vieja piel tras cuarenta días de ayuno⁴⁸.

En conclusión, la originalidad y carácter enigmático de la obra del *maestro de Jaca*, es decir, su resistencia a la interpretaciones y taxonomías iconográficas tradicionales, radica en la tensión que se produce entre su *inconsciente óptico* habitado por las *Pathosformeln* clásicas y el *consciente textual* cristiano impuesto por las directrices propias de un programa decorativo eclesiástico, resultando en imágenes animadas por una oscilación constante entre su función simbólica, que a su vez se desliza entre varios significados cristianos, y su naturaleza sintomática.

El maestro del sátiro y las oscilaciones del deseo

Jaca resultó ser uno de esos paraísos terrenales que todavía conserva intacta toda la belleza que un Dios benevolente y una inspirada Edad Media le otorgaron... Por todas partes se encuentran tesoros de suma importancia todavía sin publicar; esperando a ser descubiertos. Alguna de las fotografías que le voy a enviar... va a causarle una profunda impresión.

*Carta de A. K. Porter a B. Berenson (24 de mayo de 1924)*⁴⁹

Escondido en la penumbra del ábside sur de la Catedral de Jaca se encuentra lo que es, sin duda, el desnudo más extraordinario de la Edad Media – la figura de un sátiro absorto en un éxtasis que impulsa su cuerpo en un giro ascendente entre dos criaturas híbridas (fig. 7). Realizada ca. 1105-1110 por un artista de la generación siguiente al *maestro de Jaca*, esta *figura serpentinata* decora un capitel procedente del claustro de la catedral, cuyo conjunto escultórico se dispersó

⁴⁷ D. SIMON, “El tímpano de la catedral de Jaca”, p. 413.

⁴⁸ Para el concepto de *figura* como principio operativo en la creación de significado iconográfico por medio de relaciones tipológicas, véase el clásico estudio de E. AUERBACH, “Figura”, en *Scenes from the Drama of European Literature* (Manchester: Manchester University Press, 1984), pp. 11-78. Para la contraposición de este concepto con el de *creatura*, véase F. PRADO-VILAR, «*Judeus sacer: Life, Law, and Identity in the ‘State of Exception’ called ‘Marian Miracle’*», en *Judaism and Christian Art*, H. L. KESSLER y D. NIRENBERG, eds. (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2010), pp. 157-186.

⁴⁹ Citado en J. MANN, “Romantic Identity, Nationalism and the Understanding of the Advent of Romanesque Art in Christian Spain”, *Gesta* 36.2 (1997): 156-164, esp. p. 162. Véase también, *ibid.*, “Georgiana Goddard King and A. Kingsley Porter Discover the Art of Medieval Spain”, en *Spain in America: The Origins of Hispanism in the United States*, R. L. KAGAN ed. (Chicago: University of Illinois Press, 2002), pp. 171-92, esp. p. 180. Quiero expresar mi agradecimiento a Janice Mann por su generosidad al proporcionarme una transcripción de la versión completa de esta carta.



Fig. 8. Capitel del Sátiro (foto 1917). Catedral de Jaca (Foto: Arxiu Mas)

tras su demolición en el siglo XVIII, siendo reutilizadas algunas de sus piezas en diversas partes del templo mientras que otras acabaron como material de construcción en la fábrica urbana de Jaca⁵⁰. Una serie de fotografías, como la que se conserva en el Arxiu Mas de Barcelona, tomada en 1917 y publicada aquí por primera vez (fig. 8), muestran el capitel formando parte de diferentes estructuras antes de ser recolocado como soporte de mesa de altar. Resulta curioso observar cómo aun siendo la figura más espectacular de la obra, el sátiro se vio relegado al mundo de las sombras durante todo su periplo en el siglo XX⁵¹. Quizá el responsable de colocarlo en los recovecos del ábside sur fue Iñiguez Almech, restaurador de la catedral, quien, a pesar de esconderlo, no duda en exaltar su belleza al describir este capitel en uno de sus trabajos: “muje-

⁵⁰ F. AZNÁREZ LÓPEZ, “El claustro de la Catedral de Jaca”, *Zaragoza XIV* (1961), pp. 171-79. El estilo del capitel corresponde al de las mejores obras del taller de la *Porte Miègeville* de Saint-Sernin de Toulouse (con paralelos cercanos en los animales de los relieves de las mochetas) y de las esculturas procedentes de la desaparecida portada norte o *Porta Francígena* de la Catedral de Santiago de Compostela. Para una visión general de la escultura hispano-languedociana: G. GAILLARD, *Les debuts de la sculpture romane espagnole: Leon, Jaca, Compostelle* (París: P. Hartmann, 1938); y M. DURLIAT, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques: de Conques a Compostelle* (Mont-de-Marsan: Comité d'études sur l'histoire et d'art de la Gascogne, 1990). Para la cronología de Saint-Sernin de Toulouse y de la Catedral de Santiago: Q. CAZES y D. CAZES, *Saint-Sernin de Toulouse: De Saturnin au chef-d'oeuvre de l'art roman* (Graulhet: Odyssée, 2008); y M. A. CASTIÑEIRAS, «La catedral de Santiago de Compostela (1075-1122): obra maestra del románico europeo», en *Siete maravillas del románico español* (Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 2009), pp. 227-89. Para dos discusiones detalladas sobre la cronología de la tradición escultórica de Frómista-Jaca y de la corriente hispano-languedociana: F. PRADO-VILAR, “*Saevum facinus*”, p. 198, n. 63; e *ibid.*, “*Lacrimae rerum*”, p. 218, n. 43.

⁵¹ Para un caso más brutal de censura moderna sufrida por desnudos de obras de la tradición Frómista-Jaca: F. PRADO-VILAR, *Saevum facinus*, pp. 179-82.

res semidesnudas... con garras en vez de pies y referencia mejor que al infierno al purgatorio...por la deliciosa figurica de un niño, en modo alguno infernal”⁵². Ciertamente, como si se tratase de uno de esos ángeles caídos del tercer canto del *Infierno* de Dante, a los que “echó el Cielo por no ser menos hermoso, y el profundo infierno tampoco quiso recibir por la gloria que le podrían reportar a los demás culpables” (*Inf.* III, 40-42), el sátiro ha sido condenado al purgatorio historiográfico de la invisibilidad, mientras que otra obra más tardía, y considerablemente inferior desde cualquier parámetro de análisis posible, como es la famosa Eva procedente del dintel de la desaparecida Portada Norte de la Catedral de San Lázaro de Autun todavía se celebra hoy como “el desnudo más seductor de la Edad Media”⁵³. Un simple análisis visual revela que comparar el sátiro de Jaca con la Eva de Autun es como comparar una escultura de Cellini con una de Benedetto Antelami. Frente a la plasticidad turgente, sinuosa y aérea del sátiro, Eva es una figura de anatomía invertebrada y sumaria que permanece resignada a arrastrarse en el espacio plano definido por el bloque cuadrangular que la enmarca. Como quedará manifiesto en estas páginas, las causas de la diferente fortuna de estas dos esculturas en la historiografía, es decir, la invisibilidad de una frente a la sobre-exposición de la otra, no se encuentran en el mérito artístico intrínseco de cada una de ellas ni en su relevancia histórico-artística sino que apuntan a una serie de deficiencias fundamentales en los paradigmas tradicionales que se aplican al estudio del románico y que se muestran incapaces de articular la grandeza de una obra de estas características.

Si el *maestro de Jaca* había encontrado su *Antigüedad* en el universo de la tragedia, este genial artista, al que denominaré el *maestro del sátiro* en honor a su obra maestra, la hallará en el imaginario del *thiasos* dionisiaco. Modelos clásicos para la contorsión extática de esta sinuosa figura pueden encontrarse en numerosos ejemplos de sátiros y ménades danzantes, de gran difusión en sarcófagos romanos⁵⁴, aras cilíndricas, como las de Itálica y el Museo del Prado⁵⁵, *oscilla*

⁵² F. INIGUEZ ALMECH, “La escatología musulmana en los capiteles románicos”, *Príncipe de Viana*, 108-109 (1967): 265-75, esp. p. 272. Al cierre de este artículo se están haciendo los preparativos para trasladar esta obra maestra de la escultura europea al recientemente remodelado Museo Diocesano de Jaca donde, al fin, pasará a ocupar el lugar privilegiado que le corresponde.

⁵³ Lejos de ser una obra desconocida, lo cual podría haber explicado su ausencia del canon de la escultura románica y de la historiografía, el capitel del sátiro ha estado a disposición de historiadores del arte desde los años 40 del siglo XX en una obra de referencia tan básica y fundamental como el *Ars Hispaniae*, donde se publica una excelente fotografía, véase J. GUDIOL RICART y J. A. GAYA NUÑO, *Arquitectura y escultura románicas*. *Ars Hispaniae* vol. 5 (Madrid: Editorial Plus Ultra, 1948), p. 134, fig. 213.

⁵⁴ La relación entre la postura del sátiro y figuras similares en sarcófagos romanos ha sido apuntada también por D. L. SIMON, “Art for a New Monarchy: Aragon in the Late Eleventh Century”, *Anales de Historia del Arte* 21 (2010) en prensa.

⁵⁵ Para el ara de Itálica, conservada en el Museo Arqueológico de Sevilla (nº de inv. ITA0126): P. LEÓN ALONSO, *Esculturas de Itálica* (Sevilla: Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales, 1995), pp. 158-159. Para el altar del Prado (antes conocido como el *puteal de la reina Cristina de Suecia*): *Entre Dioses*



Fig. 9. Capitel del Sático y montaje de obras del repertorio de *thiasos* dionisiaco (Fotos de capitel: A. García Omedes).

como el ejemplo de Dresde⁵⁶, e incluso en la glíptica como el anillo del museo de Cádiz (fig. 9)⁵⁷. Sin embargo, al igual que sucedía con el *maestro de Jaca*, una simple catalogación de modelos figurativos resulta insuficiente para entender la complejidad formal y conceptual del *Nachleben* que caracteriza la obra de este artista. Sólo mediante una inmersión en el imaginario de los rituales dionisiacos, como el que aparece escenificado en el magnífico altar neoático del Museo

y *Hombres: Esculturas clásicas del Albertinum de Drede y el Museo del Prado*, catálogo de exposición (Madrid: El Viso, 2008), pp. 214-18.

⁵⁶ Para el *oscillum* de Dresde: *Entre Dioses y Hombres*, pp. 223-26 y 387-88. Otros otros ejemplos de *oscilla* con iconografía de *thiasos* dionisiaco se pueden encontrar en: E. J. DWYER "Pompeian oscilla collections", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 88.2 (1981): 247-306; y A. Bacchetta, *Oscilla, Relievi sospesi di età romana* (Milan: Il Filarete, 2006). Un interesante estudio de conjunto sobre las cuestiones suscitadas por esta tipología de objetos es R. TAYLOR, "Roman oscilla. An Assesment", *Res: Anthropology and Aesthetics* 48 (2005): 83-105.

⁵⁷ Para el anillo con un entalle representando un sático danzante del museo de Cádiz (nº inventario DJ16692): M. D. LÓPEZ DE LA ORDEN, *La glíptica de la Antigüedad en Andalucía* (Cádiz: Universidad de Cádiz, 1990), p. 149, nº 130 (la colección posee una gran variedad de entalles de sátiros).

del Prado, podemos llegar a *reconstruir* el proceso agónico de *deconstrucción, aprehensión y superación* al que el artista sometió a sus modelos a tres niveles: motivos figurativos, estructura compositiva y poética del cuerpo.

Con respecto a la figuración descubrimos que no sólo el sátiro procede del mundo clásico sino también el felino de patas invertebradas que se contorsiona en la cara contigua del capitel – inspirado directamente en las pieles de pantera sostenidas por los sátiros durante sus danzas rituales, como se puede ver en el anverso del *oscillum* de Dresde o en el altar del Prado, donde otra gran piel de pantera, animal sagrado de Dionisos, cuelga extendida de uno de los árboles a modo de *parapetasma*⁵⁸. Un análisis detenido de la estructura compositiva del relieve del altar del Prado, repetida frecuentemente en otros ejemplos de *thiasos* dionisiaco, nos permite adentrarnos en el segundo aspecto que capturó la atención del artista medieval. Suspendido del árbol central, en el eje axial sobre el que pivota el sátiro danzante, se encuentra un *oscillum* decorado con otro sátiro que, haciéndose eco de la disposición del anterior, crea una especie de *mise-en-abîme* ascendente imbuido de un fuerza anti-gravitacional que contrasta con la pesadez y aplomo de las robustas figuras que lo rodean, silenos ebrios tambaleándose y el híbrido Pan, dando lugar a una composición que se dinamiza en ritmos estáticos alternos. El *maestro del sátiro* llevará a sus últimas consecuencias esta compleja articulación rítmica de los modelos clásicos transformando la difícil morfología del capitel en un entorno artístico privilegiado para la creación de una obra cuya sofisticación espacial y plástica no será igualada en el corpus del arte europeo hasta el Renacimiento italiano. Lo hace usando, por un lado, la función tectónica del capitel – enfatizada por la posición agachada y la tensión muscular de las figuras laterales – para realzar, por contraste, la ligereza de un cuerpo que parece flotar suspendido en el espacio; y, por otro lado, diseñando un cuerpo en escorzo cuya plenitud plástica se revela sólo desde la posición más baja del espectador con respecto a la línea de arcadas. De esta forma, en su recorrido por el claustro, el visitante se encontraba con una figura ondulante y aérea suspendida en medio de un jardín continuo de vegetación natural y escultórica habitada por criaturas fantásticas e imágenes sacras – una bella evocación del efecto del patio de una casa romana donde jardines con fuentes

⁵⁸ Otros dos capiteles procedentes del claustro de la catedral y atribuibles al taller del *maestro del sátiro*, aunque no necesariamente a su mano, dan testimonio del amplio repertorio dionisiaco en el que se inspiran sus obras. Uno de ellos hace las funciones de soporte en el otro extremo de la mesa de altar donde se encuentra el capitel del sátiro, y será también trasladado próximamente al Museo Diocesano (ilustración en J. GUDIOL RICART y J. A. GAYA NUÑO, *Arquitectura y escultura románicas*, p. 134, fig. 214). Está decorado en las esquinas con cuatro figuras masculinas híbridas, dos de ellas barbadas que remiten directamente a la tipología de Pan, como el que aparece en el ara del Prado, con barba poblada, orejas grandes y apuntadas y patas de animal. El otro capitel, hoy conservado en la Iglesia de Santiago de Jaca, remite a modelos que se enmarcan dentro de otra variante de la iconografía dionisiaca representada por sarcófagos del Triunfo de Dionisos y las Estaciones, uno de cuyos mejores ejemplos es el llamado “sarcófago Badminton” del Metropolitan Museum de Nueva York, véase E. BARTMAN, “Carving the Badminton Sarcophagus”, *Metropolitan Museum Journal* 28 (1993): 57-75.

y esculturas eran circunvalados por un peristilo de cuyos intercolumnios colgaban *oscilla* que giraban con el viento otorgando a su figuración un efecto dinámico de animación⁵⁹. El *oscillum* de Dresde constituye un ejemplo excepcional de la explotación consciente de la relación entre la dinámica pendular del soporte y la figuración interna, tanto en el anverso, decorado con el sátiro danzante, como en el reverso que muestra la degollación de Marsias, tema favorito en la Antigüedad, desde la escuela de Pérgamo, para el estudio de la representación del cuerpo humano suspendido en el espacio.

Además de aspectos figurativos y compositivos, el *maestro del sátiro* conseguirá crear una poética del cuerpo revolucionaria para su época, dando lugar a un verdadero *Nachleben* de la sensualidad somática de la escultura clásica que había estado ausente en la plástica europea desde la Tardoantigüedad. Detalles como la espalda suavemente modelada están dirigidos a provocar el placer sensual pero la incapacidad para poseer el cuerpo en una visión completa transforma el acto de mirar en un proceso de generación del deseo erótico – un deseo que está irremediabilmente condenado a permanecer insatisfecho debido a la insuficiencia de la visión para apropiarse de la imagen, generando de esta forma un impulso sinestético que contribuye a transformar la *figura* en *presencia*. En efecto, tanto por su articulación anatómica como por su textura epidérmica, el sátiro expande los límites de la visión al dominio del tacto, suscita una necesidad de palpar la escultura, exacerbando en cierta medida el carácter táctil que de por sí tiene la visión en las teorías ópticas medievales, según las cuales el ojo irradia rayos de energía que alcanzan a acariciar físicamente a su objeto⁶⁰. Por lo tanto, la concepción plástica de esta figura – y por extensión la de todo el capitel, – que en su circularidad turgente encuentra su principio generador en la sinuosidad ondulante del sátiro –, fuerza al espectador a *interpretar* al nivel de la experiencia somática enlistando a su propio cuerpo en la creación del significado, es decir, genera niveles de significado *extra-textuales* por medio de un proceso complejo de interacción entre los cuerpos localizados a ambos extremos de la línea de visión, uno que oscila de forma elusiva en los espacios elevados de la arcada, y el otro que se ve obligado a una búsqueda peripatética constante procurando la satisfacción visual plena. No cabe duda, en conclusión, que el *maestro del sátiro*, a diferencia del *maestro del Orestes-Caín* de Frómista y del *maestro de Jaca*, quienes todavía se veían cautivados por una cierta “ansiedad de la influencia” con respecto al arte

⁵⁹ Para un *oscillum* “aragonés” decorado con máscaras teatrales conservado en el Museo de Huesca (nº de inv. 08515): Vicencio Juan de Lastanosa (1607-1681). *La pasión de saber*, catálogo de exposición (Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007), p. 310.

⁶⁰ La bibliografía sobre óptica y teorías de la visión en la Edad Media es amplia, pero citaré aquí sólo el capítulo del extraordinario libro M. Jay por tratar estas cuestiones desde una perspectiva teórica más ambiciosa en el marco de un estudio general sobre el lugar de la visión en el pensamiento occidental, M. JAY, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* (Madrid: Akal, 2008), capítulo 1.

de la Antigüedad⁶¹, consiguió *volatilizar*, literal y figurativamente, a sus modelos, creando una obra que no puede caracterizarse como un mero acto de *revival* de lo clásico o producto de una indefinido “gusto por la Antigüedad” sino que se trata de una propuesta de vanguardia para el arte de su tiempo.

Se puede afirmar con certeza del sátiro de Jaca, por lo tanto, obviando cuestiones de género, lo que de la Eva de Autun han dicho otros autores, más por proyección subjetiva, que por los méritos propios de la obra: “Esta escultura sigue siendo una de las más sensuales de toda la plástica románica. En ningún lugar se trata el cuerpo (...) con tal realismo de curvas y semejante belleza perturbadora”⁶². En efecto, la sensualidad del desnudo jaqués es tan incuestionable como es evasiva dentro de los paradigmas comunes que se manejan en el estudio de la plástica románica, donde se tiende a discutir lo erótico exclusivamente en el contexto de los discursos marginales del pecado, lo obscuro y lo grotesco. Pero aquí lo erótico, como hemos visto, no tiene origen textual sino que se genera en el espacio creativo abierto por la tensión entre las *Pathosformeln* clásicas, en este caso procedentes del mundo de las pasiones desatadas del *thiasos* dionisiaco, y el *consciente textual* cristiano. El significado iconográfico cristiano del capitel se puede discernir mediante una comparación con un dibujo que ilustra un manuscrito del *Tratado de los ocho Vicios* de Halitgarius procedente de Moissac (Paris, Bibliothèque Nationale, MS. Lat. 2077, fol. 173r)⁶³. La página donde se representa la lucha entre la castidad y la lujuria, muestra un sátiro desnudo estirándose para tocar la cabeza de *Luxuria*, significando el deseo carnal que se apodera de la mente de ésta al mirar al hombre que, a su lado, remanga sus ropas en actitud obscena. Esta combinación figurativa recuerda a la del capitel donde el sátiro está rodeado de criaturas híbridas con patas abiertas, pelo desordenado, rasgos demoníacos y garras de pájaro, que remiten a la iconografía de la lujuria y las pasiones desenfrenadas⁶⁴. Tanto en su aparición en el capitel como en la miniatura, el sátiro constituye una figura que mantiene la misma forma, función y significado que en la Antigüedad, reflejando su supervivencia textual en el mundo cristiano, como en las descripciones de Isaías de la destruida Babilonia:

⁶¹ Véase, H. BLOOM, *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía* (Madrid: Editorial Trotta, 2009).

⁶² T. S. R. BOASE, citado en D. GRIVOT y G. ZARNECKI, *Gislebertus. Sculptor of Autun* (Nueva York: The Orion Press, 1961), pp. 8-9. Para otras apreciaciones en esta línea, véase O. K. WECKMEISTER, “The Lintel Fragment Representing Eve from Saint-Lazare, Autun”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 35 (1972): 1-30, esp. p. 28, n. 144.

⁶³ Para este manuscrito: Ch. FRAISSE, “Un traité des vertus et des vices illustré à Moissac dans la première moitié du XI^e siècle”, *Cahiers de Civilisation Médiévale* 42 (1999): 221-42.

⁶⁴ Varios capiteles decorados con la misma combinación de personaje desnudo, danzando o tocando un instrumento, rodeado de figuras híbridas, se encuentran en el claustro de Saint-Michel de Cuixa (ca. 1140), una obra que se sitúa estilísticamente en las postrimerías derivativas de la tradición hispano-languedociana y remite a modelos centrales de dicha tradición como los del taller del *maestro del sátiro* de Jaca. Se reproducen estos capiteles en: T. E. A. DALE, “Monsters, Corporeal Deformities, and Phantasms in the Cloister of St-Michel-de-Cuxa”, *Art Bulletin* 83. 3 (2001): 402-36, esp. pp. 410-11.

Y Babilonia, hermosura de los reinos, gloria del orgullo de los caldeos, será como cuando Dios destruyó a Sodoma y a Gomorra; nunca más será poblada ni habitada de generación en generación; no pondrá tienda allí el árabe, ni los pastores harán descansar allí sus rebaños; mas dormirán allí bestias fieras; y sus casas se llenarán de hurones; allí habitarán hijas del búho, y allí saltarán sátiros. Aullarán las hienas en sus torres fortificadas y los chacales en sus lujosos palacios. Está próximo a llegar su tiempo, y sus días no se prolongarán (Isaías 13:19-22)⁶⁵.

Sin embargo, si bien el mensaje *textual* del capitel es la condenación de la lujuria, presentándonos un páramo de vegetación salvaje habitado por sátiros y otras criaturas del inframundo, su puesta en escena busca el efecto opuesto al situar en el centro de su configuración artística una figura desnuda que no funciona como una *ilustración negativa del pretexto moralizante*, cuyo fin era la disuasión de los pecados de la carne, sino que se erige en una *muestra positiva de excelencia artística*, destinada a producir en el espectador placer estético y somático. Podemos detectar un desplazamiento similar de lo textual, si bien más tenue, en otras esculturas del estilo hispano-languedociano, como la famosa Mujer Adúltera de la Catedral de Santiago de Compostela, en la que la iconografía y el estilo se contraponen también en una relación dialéctica (fig. 10 derecha). A nivel del texto, esta figura pertenece a la iconografía que busca que los fieles no caigan en los pecados de la carne. Sin embargo, en su puesta en escena plástica, el artista ha creado una de las figuras femeninas más seductoras del románico – una imagen que, al igual que el sátiro de Jaca, codifica lo erótico como un “efecto” de la forma. En estos casos, por lo tanto, el estilo busca provocar una reacción que subvierte el significado iconográfico.

En conclusión, la cuestión de la identificación iconográfica, tanto *pre-textual* como *con-textual*, que es el foco de la mayoría de los estudios del románico y un factor determinante en la formación del canon de la escultura románica, es aquí periférica a la cuestión esencial que viene dada por un estilo cuya poética visual, al igual que en el mundo clásico, se centra en el cuerpo humano y su capacidad somática y *extra-textual* para afectar al espectador. Cualquier análisis de una obra como ésta que simplemente esté enfocado a la descodificación de su iconografía

⁶⁵ En la Vulgata, San Jerónimo tradujo el término hebreo *sirim* que aparece en *Isaías* 13:21 y 34:14 como *pilosí* (peludos o salvajes), pero diversos autores se decantaron por otras traducciones, entre ellas sátiro, siguiendo, como el propio Jerónimo nos explica, “las fábulas de los gentiles”. En relación a este asunto, San Jerónimo explica en su comentario a *Isaías* 34:14: “Y en ella se saldrán al encuentro, según LXX, diversos fantasmas de demonios o, como todos los otros han trasladado según el hebreo *sirim* e *iim*, onocentauros, peludos y la lamia, descritos en las fábulas y ficciones de los poetas gentiles”, véase San JERÓNIMO, *Comentario a Isaías: Libros I-XIII* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007), p. 779. De la misma forma que los comentaristas cristianos recurrían a las “fábulas de los gentiles” para hacer inteligibles a sus lectores conceptos como *sirim* relacionándolos con sátiros u otros personajes del inframundo dionisiaco, también los iconógrafos y artistas recurrían a las formas en las que los “gentiles” habían visualizado a estos personajes, fácilmente identificables en la Edad Media en monumentos clásicos como los que constituyen las fuentes de este capitel. Para una similar continuidad textual, iconográfica, y funcional en lo que respecta a la figura de las Furias en su trasvase del sarcófago de Husillos al capitel de Caín de San Martín de Frómista, véase F. PRADO-VILAR, “*Saevum facinus*”, p. 181-182.

y a la descripción de su función iconológica dentro del contexto general del discurso moralizante del claustro, es decir, a reducción a texto, obviaría los aspectos más esenciales en los que se asienta su relevancia histórico-artística. Es, por lo tanto, en las deficiencias de los paradigmas tradicionales para definir esa relevancia histórico-artística donde encontramos las causas del desplazamiento artificial de esta magistral obra a los márgenes del canon del románico. A diferencia de la Eva de Autun, una figura de nombre bíblico, perfectamente adaptada a los presupuestos metodológicos tradicionales, y estratégicamente situada en el centro geopolítico en el que estos se formularon, el sátiro no tiene nombre, su presencia no se puede explicar por un pasaje concreto de las Sagradas Escrituras, su sensualidad es difícil de circunscribir dentro de los comentarios morales de la exégesis cristiana, y su brillantez plástica subvierte varios clichés, unos tradicionales y otros de más reciente creación, que todavía perviven en el análisis de la génesis y evolución de la plástica románica: “adaptación al marco,” “dialécticas de la marginalidad”, etc. Si la *Ninfa* fue la figura migratoria icónica en el proyecto de Warburg centrado en el *Nachleben* del Renacimiento italiano, las figuras que podrían ocupar sin duda ese lugar en cualquier meditación sobre las características formales y conceptuales del *Nachleben* “dionisiaco” que se observa en el estilo hispano-languedociano, son la *Furia* y el *Sátiro*, transfigurados constantemente a lo largo del Camino de Santiago, desde los modillones de Saint-Sernin de Toulouse, pasando por sus múltiples apariciones en los capiteles de Jaca, hasta el fiero San Andrés de orejas apuntadas de la jamba derecha de la Portada de Platerías de la Catedral de Santiago (fig. 10).

A parte de la definición de sus características intrínsecas y de su relevancia histórico-artística, la cuestión histórica fundamental que ha de plantearse ante una obra como el capitel del sátiro, y otras de la misma corriente estilística, es la siguiente: ¿Cuales son los constituyentes del entorno cultural que creó las “condiciones de posibilidad” para que este fenómeno se produzca, es decir, que permitió la transposición de un modelo clásico que sitúa el cuerpo desnudo en el centro de su poética visual al espacio sagrado de una iglesia cristiana? Las líneas generales de una respuesta quedarán aquí meramente apuntadas. La formación y difusión de un estilo centrado en una poética del cuerpo en el Camino de Santiago no puede dissociarse de la cultura lúdica que se desarrolló en los florecientes centros urbanos donde se erigieron estos monumentos. El siglo XI fue testigo de una revolución poética en las literaturas de la península ibérica, especialmente la árabe y la hebrea, centrada en los temas del amor, la belleza y el deseo sexual⁶⁶. Poetas itinerantes, especialmente componiendo en hebreo y romance, viajaban libremente entre las cortes islámicas y cristianas en busca del patrón más generoso. Este *milieu* cultural de frontera marcado por contactos interculturales dará lugar a la explosión de la cultura trovadoresca a finales del s. XI, una cultura que convirtió al cuerpo humano

⁶⁶ Véase, por ejemplo, C. ROBINSON, *In Praise of Song: The Making of Courtly Culture in al-Andalus and Provence, 1005-1134 A.D.* (Leiden: Brill, 2002).



Fig. 10. Montaje en torno a los temas del “Sátiro”, la “Furia”, y el “Tímpano”.

en el objeto primordial de una erótica de la visión y el deseo. Si la literatura secular sólo penetró tímidamente en los grandes programas monumentales a nivel iconográfico (el guión), jugó sin embargo un papel esencial en la creación de esa sensibilidad y sensualidad plástica que se reflejó fundamentalmente a nivel del estilo (la puesta en escena). Esta fluctuación entre lo textual y lo oral en el contexto del románico se puede ilustrar con un juego semántico entre las diferentes acepciones de la palabra *tímpano* (fig. 10)⁶⁷. Por un lado está el tímpano orgánico, sobre el que se registran las impresiones sónicas, y por otro el tímpano arquitectónico sobre el que se inscribe el texto dogmático. Ambos se erigen en *portales* para un encuentro, pero uno es permeable, subjetivo e íntimo, mientras que el otro es inmutable, objetivo y metra-narrativo. El tímpano orgánico es el pasaje para la entrada del deseo somático más volátil mientras que el tímpano pétreo es el medio a través del cual se materializa el texto legislativo en la esfera pública para ejercer su función reguladora sobre el amplio espectro de fantasías. Es sólo cuando realizamos una *oscilación*

⁶⁷ Para una reflexión teórica, muy diferente a la aquí expuesta, en torno a la palabra *tímpano* en el contexto de la crítica filosófica, véase J. DERRIDA, “Tímpano”, en *Márgenes de la filosofía* (Madrid: Cátedra, 1998), pp. 15-35.

metodológica entre un *tímpano* y otro, cuando podremos empezar a delinear los parámetros para un modelo de análisis que permita una reconsideración del lugar del cuerpo en la escultura románica – un modelo que tenga en cuenta el papel del cuerpo, no sólo como un motivo iconográfico conectado a una matriz textual, sino como una entidad somática “en toda su materialidad, deseo contradictorio y subjetividad psicológica”⁶⁸.

Al final de este periplo, regresamos a 1923, año que vio la publicación de la monumental obra de A. Kingsley Porter, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*⁶⁹. Integrada por nueve volúmenes de fotografías y sólo uno de texto, la obra de Porter se erige a la vez en un diario en imágenes de sus viajes por las rutas de peregrinación y en una sucesión de paneles de *Mnemosyne* donde su discurso sobre el estilo se articula y aprehende visualmente estableciendo relaciones entre las obras. Inspirado en los estudios del filólogo francés Joseph Bédier, quien había sostenido que el movimiento de los juglares y peregrinos por el Camino de Santiago había propiciado la creación y divulgación de la poesía épica, Porter propuso un similar principio generativo para la formación del románico. Retomando esta idea, podríamos concluir diciendo que el arte románico es un arte peripatético creado para un cuerpo y una mente peripatéticos. Es un estilo que se genera en una serie de *desplazamientos*, entre modelos clásicos e iconografía cristiana, entre la cultura eclesiástica y la secular, entre lo textual y lo oral, entre lo visual y lo táctil, entre el símbolo y el síntoma, entre una economía psíquica basada en la posesión y otra basada en la búsqueda. Como intuía Porter, para poder llegar a entender el arte románico en toda la grandeza y complejidad de sus *desplazamientos*, haciendo justicia a la belleza de las obras que esos geniales artistas nos han dejado, el historiador del arte debe realizar un desplazamiento más profundo y abandonar el sedentarismo intelectual para aventurarse hacia lo desconocido, en una suerte de exilio interior que al final se transfigura en un *nostos* de regreso al hogar. En un perceptivo e inteligente semblante del pionero profesor de Harvard, Janice Mann subraya este aspecto:

Para Porter, el proceso de la historia del arte era el del viaje, físico y figurado, a la frontera. Su sentido del éxito como historiador del arte se veía satisfecho por medio del desplazamiento desde las áreas conocidas de la disciplina hacia lo desconocido, de for-

⁶⁸ En un excelente artículo sobre M. Schapiro, M. Camille apuntó en esta dirección al afirmar: “En mi opinión, un modelo mucho más innovador y poderoso para el historiador del arte de hoy en día son los ensayos que Schapiro escribió en los años 30, donde el cuerpo en toda su materialidad, deseo contradictorio y subjetividad psicológica, en vez del texto en su racionalización a través del lenguaje, es el foco de la exploración de la historia visual”, véase M. CAMILLE, «How New York Stole the Idea of Romanesque Art», *Oxford Art Journal* 17 (1994): 65-75, esp. p. 74. Para una evaluación diferente de los trabajos de M. Schapiro, con una crítica de esta valoración que hace Camille de sus contribuciones, véase F. PRADO-VILAR, “Tragedy’s Forgotten Beauty: The Medieval Return of Orestes”, en *Life, Death and Representation. Some New Work on Roman Sarcophagi*, Millennium Studies Series, Jas Elsner and Janet Huskinson, eds. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 2010, pp. 83-118, esp. 109-114.

⁶⁹ A. K. PORTER, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, 10 vols. (Boston: Marshall Jones Company, 1923).

*ma similar a cómo el progreso en la colonización de Norteamérica requería la migración desde la civilización hacia las tierras vírgenes*⁷⁰.

Coincidiendo con la publicación de su magna obra, en ese año 1923 de referencia en el que comenzamos, Porter pronunció una valiente conferencia en la Sorbona, posteriormente publicada con el título de “*Stars and Telescopes*”, donde advirtió del empobrecimiento que supone el someter el estudio del arte a la camisa de fuerza de los paradigmas asépticos y despersonalizados de una Historia que, en esa época, al igual que en los peores ejemplos de la nuestra, tendía a enmascarar sus deficiencias metodológicas más básicas y su carencia de visión en un pseudo-cientifismo decimonónico:

*Hace un siglo, no cabe duda que era urgente, e incluso necesario, esconder el interés por el arte tras la máscara de la ciencia... Y entonces lo que ha ocurrido es que los andamios que deberían permitirnos subir y ver mejor, amenazan con bloquear por completo nuestra visión. El objetivo y finalidad del telescopio no es el telescopio, sino las estrellas*⁷¹.

El perfecto dominio de los fundamentos de la investigación histórica, absolutamente esencial, no ha de ser un fin en sí mismo para el historiador del arte sino la base sobre la que se debe afrontar el reto que supone la reconstrucción histórica de la subjetividad, en la que toda creación cultural humana se enmarca⁷². Antes de desaparecer misteriosamente en las costas de Irlanda, Porter llegó a conocer y a admirar a un prometedor estudiante llamado Meyer Schapiro, en apariencia tan diferente al viejo profesor de Harvard pero en el fondo tan similar en su compromiso intelectual inquebrantable y un afán de superación que llevaría a cada uno de ellos a afrontar los retos propios de su generación e intentar alcanzar las estrellas. Ese sería el camino que seguiría Schapiro en 1926 embarcándose en su primer viaje de investigación hacia Europa, en el que habría de visitar París, Toulouse, Jaca, Toledo, Compostela... un largo recorrido en el curso del cual el entusiasmo del apren-

⁷⁰ J. MANN, “Romantic Identity, Nationalism, and the Understanding of the Advent of Romanesque Art in Christian Spain”, p. 162.

⁷¹ A. K. PORTER, “Stars and Telescopes”, en *Beyond Architecture* (Boston, 1928), pp. 28-53. Durante su estancia como profesor invitado en la Sorbona en 1923, Porter no solo demostró su valentía en sus propuestas teóricas generales sino también en la sustancia de sus hipótesis históricas pues las conferencias que impartió allí, ante una audiencia en gran parte recalcitrante y hostil, formaron el núcleo del libro que publicó cinco años más tarde, *Spanish Romanesque Sculpture*, 2 vols. (París y Florencia, 1928), donde criticaba la tendencia francocéntrica de los estudios del románico con su obstinación por trazar etiologías predicadas en la prioridad de los monumentos franceses, a la vez que cuestionaba sus concepciones evolutivas afirmando que las obras maestras no siempre se encuentran en la culminación cronológica de una tradición estilística. Véase L. Seidel “Arthur Kingsley Porter: Life, Legend, and Legacy”, en C. H. SMYTH y P. M. LUKEHART (eds.), *The Early Years of Art History in the United States. Notes and Essays on Departments, Teaching, and Scholars* (Princeton: Princeton University, 1994), pp. 97-110.

⁷² Para una exploración en profundidad de esta cuestión en torno a la pixis de al-Mughira, un caso de estudio excepcional tanto por su brillantez formal y conceptual como por la riqueza de las fuentes documentales de su contexto histórico, véase F. PRADO-VILAR, “Enclosed in Ivory: The Miseducation of al-Mughira”, *Journal of the David Collection* 2.1 (2005): 138-63.

dizaje y la emoción del descubrimiento alternaban con esos ineludibles momentos de soledad que siempre acompañan al esfuerzo creativo, cuando sólo diálogos de ausencia consiguen mantener vivo el sentido de la búsqueda:

A lo largo del día me detengo constantemente para hablarte. Tengo tantas cosas que decirte, pequeñas tonterías que me hacen sonreír, la indignación o la alegría de un momento en el que me quedo soñando despierto un discurso elocuente y memorable...⁷³.

Madrid-Nueva York, abril 2010

⁷³ Carta de M. Schapiro a Lillian desde París (18 de Agosto de 1926). M. SCHAPIRO, *Meyer Schapiro Abroad: Letters to Lillian and Travel Notebooks*, D. ESTERMAN (ed.) (Los Angeles: The Getty Research Institute, 2009), p. 29.