



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

***LAS TENTACIONES DE SAN ANTONIO: CUERPO, DESEO Y
PROHIBICIÓN EN LAS OBRAS DE HIERONYMUS BOSCH
Y SALVADOR DALÍ***

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRA EN ESTUDIOS
POLÍTICOS Y SOCIALES

PRESENTA:
MÓNICA FERNANDA RUIZ CASTRO

TUTOR:
DRA. IRENE HERNER REISS
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

MÉXICO, D.F., FEBRERO 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

G R A C I A S

A David

A mis Papás

A Pille, Abel, Gloria y Carlos

A Montse y Sebastián

A mi Familia

A Irene

A La UNAM, por mi educación y mis amigos entrañables

A los vivos, los muertos y los desaparecidos

Investigación realizada gracias a la beca del Programa Nacional de Posgrados de Calidad del Consejo Nacional de Ciencia y la Tecnología, CONACYT. Agradezco al CONACYT la beca otorgada.

Investigación realizada gracias al Programa de Apoyo a proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM, proyecto IN308113 *“Exploración periodística y artística multimedia a partir de obras de las Bellas Artes: Siqueiros y su interacción con los medios tecnológicos de comunicación colectiva.* Agradezco a la DGAPA la beca recibida.

ANTONIO: Al ser el hombre espíritu, debe apartarse de las cosas perecederas. Toda acción lo envilece. Yo no quisiera estar ligado a la tierra ni por las plantas de los pies.

HILARIÓN: ¡Hipócrita es el que se adentra en la soledad para mejor entregarse al desenfreno de sus apetencias! ¡Tú te privas de carne, de vino, de baños calientes, de esclavos y de honores, pero permites que tu imaginación te ofrezca banquetes, perfumes, mujeres desnudas y multitudes que te aplauden! Tu castidad se convierte así en una corrupción más sutil y tu desprecio del mundo es debido a la impotencia de tu odio contra el mismo.

Gustave Flaubert, *La tentación de San Antonio*

Í N D I C E

INTRODUCCIÓN.....	1
--------------------------	----------

CAPÍTULO 1

<i>San Antonio, personaje histórico / héroe mítico.....</i>	9
--	----------

1.1 La historia de San Antonio: Relato ejemplar y propaganda política.....	14
---	-----------

1.2 El desierto de San Antonio: espacio social y utopía.....	24
---	-----------

<i>Antonio y el movimiento monacal: ciudad vs desierto.....</i>	<i>26</i>
---	-----------

<i>El desierto como símbolo.....</i>	<i>29</i>
--------------------------------------	-----------

<i>La utopía en el desierto.....</i>	<i>32</i>
--------------------------------------	-----------

1.3 “No nos dejes caer...” San Antonio y la lucha contra las tentaciones.....	35
--	-----------

<i>La acidia, tentación del mediodía.....</i>	<i>41</i>
---	-----------

<i>El oro y la plata desdeñados.....</i>	<i>45</i>
--	-----------

CAPÍTULO 2

<i>La sexualidad y las tentaciones del cuerpo.....</i>	48
---	-----------

2.1 Mujeres tentadoras: de Eva a las femmes fatales.....	49
---	-----------

<i>Mujeres Bíblicas: la virgen, la madre, la esposa y la prostituta.....</i>	<i>54</i>
--	-----------

<i>La femme fatale, una subversión de lo social.....</i>	<i>62</i>
--	-----------

<i>La femme fatale: ideal de belleza, ideal de seducción.....</i>	<i>67</i>
---	-----------

2.2 San Antonio y el Embate con los demonios.....	76
--	-----------

2.3 El cuerpo como receptáculo de las pasiones.....	82
--	-----------

<i>La dualidad del cuerpo.....</i>	<i>84</i>
------------------------------------	-----------

<i>La Ascesis del cuerpo.....</i>	<i>86</i>
-----------------------------------	-----------

CAPÍTULO 3

La tentación de San Antonio: Hieronymus Bosch y Salvador Dalí.....91

3.1 Hieronymus Bosch y las Tentaciones de San Antonio.....96

San Antonio en el pensamiento medieval.....103

El tríptico de Las Tentaciones de San Antonio.....105

Panel izquierdo: La lucha de Antonio contra los demonios.....107

Panel central: Antonio y el caos.....110

Panel derecho: Antonio tentado por la lujuria.....114

El Rey Felipe II: Dios te observa.....121

Las tentaciones de El Bosco en el Arte Contemporáneo.....123

3.2 Salvador Dalí y las Tentaciones de San Antonio.....127

“El surrealismo soy yo”.....130

La emancipación del deseo.....134

La Tentación de San Antonio.....138

CAPÍTULO 4

La tentación creadora... A manera de conclusiones.....152

LISTA DE IMÁGENES.....157

Capítulo 1.....157

Capítulo 2.....159

Capítulo 3.....166

Capítulo 4.....175

BIBLIOGRAFÍA.....176

INTRODUCCIÓN

*Las obras de arte permiten transmitir y compartir
lo vivido, el sentir, el ver, y vuelven así posible
una participación en un mundo común.*
Jean Jacques Wunenburger¹

En el año 251 d. C., en el pueblo de Comas, cerca de Heraclea, en el Alto Egipto, nace en el seno de una familia acaudalada uno de los personajes más importantes del Cristianismo primitivo; en un momento coyuntural en el que este credo definirá su dogma y en el umbral de su decreto como religión oficial del Imperio Romano, esta figura ejemplar influirá en suma medida en la configuración de los valores y preceptos que regirán la doctrina cristiana.

La historia de San Antonio Abad simboliza el recorrido mítico del héroe, está plagada de luchas, abruptos y descubrimientos, un primer suceso transgresor marca el inicio de su travesía y su transformación: a la edad de veinte años queda huérfano, a raíz de este evento –y con la intermediación de una “llamada” del Señor- emprende una vida de ascetismo en el desierto profundo. Su intensa búsqueda espiritual, su renuncia y sus enseñanzas sirven de prototipo para la conformación de grupos de ermitaños en Pispir y Arsínoe, por lo que se le atribuye la paternidad de la vida monacal cristiana.

Sin embargo, la vida de Antonio, relatada en varias hagiografías², será más reconocida y valorada por su intensa lucha contra el Demonio y sus

¹ Jean Jacques Wunenburger, *Antropología del imaginario*, Ediciones del Sol, Argentina, 2008, p. 54

² La primer hagiografía fue escrita por San Atanasio, Padre de la Iglesia Oriental y Obispo de Alejandría, alrededor del año 360; destaca también la del monje Evagrio el Póntico, quien elabora la primer lista de pecados capitales del Cristianismo; la de un autor desconocido en “La

tentaciones. Este encuentro épico se resume en tres embates: el primero prefigura la tentación de la soberbia, la gula y la comodidad. El segundo, el más representativo, la tentación de la lujuria³. Frente a la negación del asceta a someterse ante tales apetitos, el “Maligno” lo castiga con una tunda descomunal que casi lo deja muerto; la última tentación que le presentará será la de la riqueza. El eremita, que vivió 105 años -muere en 356- nunca sucumbe ante la tentación, sujeta su cuerpo y renuncia al deseo.

En su aventura, el monje egipcio, capaz de proezas sorprendentes y sobrenaturales, ha combatido al “mal” –externo o interno- y ha salido avante, transformado; se ha resistido a transgredir las prohibiciones, a rebasar los límites, convirtiéndose en un modelo de conducta que conjunta fuerza y dominio de sí.

El relato del héroe y sus acciones -que en su tiempo ya había sobrepasado fronteras- a fuerza de repetición se torna en una historia mítica que otorga a la vivencia y al dilema del monje un valor intenso, convirtiéndose en una matriz generadora de sentidos e identificaciones, que sigue produciendo afectos y efectos. Esta historia ha sido continuamente actualizada, es decir, no solamente repetida sino *reinterpretada*, sobre todo, a partir de la producción artística; es por tanto un significante que no ha cesado de generar imágenes vigentes en el tiempo.

La vida del eremita ha sobrepasado su espacio-tiempo específico ya que expone, de manera figurada, deseos y conflictos netamente humanos ligados a

leyenda de Patras”; y por último, la del misionero Alfonso Buenhombre, traductor de una larga lista de textos árabes.

³ En este caso cada uno de los hagiógrafos antes mencionados relata sucesos diferentes: Atanasio apenas si describe a la mujer, la Leyenda de Patras la representa como una reina, de elegantes vestiduras, hermosa piel y cabellos de oro, un poco tímida. Pero es Buenhombre el que no repara en eufemismos y la presenta como una reina desnuda y húmeda, acabada de salir de un baño en el río, y la cual le expone todos los inconvenientes de la virginidad.

la tentación, simboliza las tensiones dicotómicas entre naturaleza/cultura, deseo/prohibición, alma/cuerpo, racionalidad/irracionalidad, libertad/coerción, etc. Asimismo, recupera las imágenes más poderosas que pueblan el imaginario, aquellas que se refieren a:

- *La sexualidad*: la lujuria representada en el cuerpo de la mujer; “la mujer fatal” como degradación y ruina frente a la imagen de la madre, la virgen, encarnación del amor.
- *La evasión fuera de la condición humana*: la utopía de construir una sociedad aparte en el desierto.
- *Las fronteras del cuerpo*: las dicotomías alma y cuerpo, lo puro e impuro, la inocencia y el pecado.
- *El viaje*: la errancia, el arraigo y la aventura.

Estas condiciones hacen de su permanencia en la memoria social y artística un hecho indiscutible.

Si bien es la tentación un tema central en el Arte, San Antonio es una figura que convoca a multitudes las mayores referencias sobre la cuestión, es protagonista de algunas de las escenas más perturbadoras y fascinantes de la historia de la pintura o de la literatura. Las tentaciones del monje son un motivo que en sí mismo podría dar cuenta de la Historia del Arte: desde las obras de los pintores religiosos de la Edad Media, pasando por la escuela Flamenca, el Renacimiento, el Barroco, el Impresionismo, el Simbolismo, el Expresionismo Alemán, el Surrealismo, hasta el Arte Contemporáneo.

Las obras de arte en torno al eremita y sus tentaciones son apropiaciones que los artistas han hecho de esta historia a partir de su experiencia individual, permeada por el pensamiento y el sentir colectivo de su sociedad, dentro de un contexto específico.

El análisis de estas imágenes, su interpretación y su puesta en relación con la situación histórica y social abre horizontes para la comprensión del

pensamiento y el sentido de una época y de la sociedad que las gesta, puesto que como señala el sociólogo Pierre Francastel “la obra de arte es un punto de convergencia donde encontramos el testimonio de un número grande... de puntos de vista sobre el hombre y sobre el mundo... El carácter apasionante de la investigación... está dado por el descubrimiento, sin cesar renovado, de estos puntos de vista”⁴. Se hace necesario, pues, penetrar en la significación de las imágenes, metáforas y símbolos que crea o actualiza una época, pues éstas se despliegan como representaciones plásticas de las ideas sociales, políticas y morales, de los ideales éticos y estéticos de una sociedad.

Tomando lo anterior como base, esta tesis se propone recuperar una mentalidad contextualizada en torno a la tentación, a la prohibición y al deseo que involucra, asimismo, las nociones de sexualidad, de cuerpo y de mujer. Me interesa analizar cómo estas concepciones adquieren valor y sentido en una sociedad determinada, dentro de una narración determinada. La historia de San Antonio, a través de las representaciones artísticas, muestra su gran capacidad de resignificación en contextos culturales ajenos, incluso laicos, distantes en el tiempo y el espacio.

Si bien existe una gran gama de producciones artísticas referentes al tema, la investigación se acota a dos imágenes: *Las tentación de San Antonio* de Hieronymus Bosch (ca.1500) y la de Salvador Dalí (1946). La selección de estas obras, comprendidas en una extensión temporal y espacial totalmente equidistante, está basada en las siguientes consideraciones:

- El Bosco pinta en su haber 22 cuadros sobre la vida de Antonio. La obra de la tentación en particular, está inserta en un momento coyuntural que replantea las concepciones y comportamientos religiosos y políticos de la época; por un lado es heredera de las reformas Gregorianas que luchan por eliminar los vicios de la sociedad feudal cristiana retomando las ideas e ideales del Cristianismo primitivo. Asimismo, existe una fuerte

⁴ Pierre Francastel, *Sociología del Arte*, Alianza, Emecé, Buenos Aires, 1990, p.15.

imbricación del “poder pastoral”⁵ de la Iglesia –término acuñado por Michel Foucault- con el poder político. Es también un momento particular en el que los usos y costumbres de la sexualidad están ligados de manera directa con la religión. Por otro lado, la producción del Bosco, un devoto cristiano, se ubica en la antesala de la reforma luterana. Las obras de Hieronymus, el pintor por excelencia del pecado, son coleccionadas, ni más ni menos que por Felipe II, rey de España católico y conservador, que extiende su territorio a través de un uso religioso de la política.

- En la obra de Salvador Dalí, San Antonio cobra un sentido especial: aparece también en un momento coyuntural de la historia de Europa, pues se pinta justo al final de la Segunda Guerra Mundial, época de descontento y de transgresión, de cuestionamiento continuo sobre el actuar y el acontecer del ser humano y de la especie. Salvador Dalí enfoca a este personaje desde la disciplina del psicoanálisis. El catalán lee y conoce personalmente a Sigmund Freud, quien ha teorizado sobre la prohibición, la sexualidad y el malestar del hombre a raíz de su condición humana y social. Además, junto con otro psicoanalista, Jacques Lacan, elabora conceptos fundamentales sobre el inconsciente y la paranoia. A partir de esto, su producción artística ahonda en los misterios de la mente humana, subvirtiendo las nociones de deseo, de cuerpo y de sexo, cuestionando la moralidad recatada de la época.

Para el análisis tanto de Antonio como héroe, como de las actualizaciones del relato mítico que se han realizado a partir de la producción artística, me parece de suma importancia ubicar tres símbolos determinantes, entendidos como articuladores de la historia del eremita: el desierto, el cuerpo y la mujer, situados asimismo dentro de una red de significaciones permeada por una tradición religiosa y un contexto cultural. Estos símbolos se presentan como categorías de estudio que permiten descubrir las reinterpretaciones del tema dentro de las obras de Arte.

⁵ Término acuñado por Michel Foucault que se explica en el apartado 1.2 y en el 3.1 que trata sobre la obra de El Bosco.

La propuesta de esta tesis es utilizar estas imágenes como punto de partida para desentrañar esta historia mítica y sus implicaciones, así como para interpretar los sucesos y su sentido.

En el primer capítulo me adentraré en la vida del héroe histórico y mítico, en tanto personaje paradigmático, interpretada y relatada a través de sus hagiografías, de sus retratos, de su contexto histórico y social. En este apartado rescato el uso político de la vida del asceta en la conformación del dogma cristiano y de las luchas internas dentro de la Iglesia. Se retrata también la utopía de formar una nueva sociedad en el desierto y como ésta, debido a su poder subversivo, tuvo que ser alineada bajo la institucionalización de las órdenes monacales. Asimismo, desentraño el concepto de tentación dentro del pensamiento religioso cristiano y analizo la tentación de la acidia (la duda) y de la riqueza.

En el segundo capítulo se analiza la tentación de la lujuria, es ella la que ha incendiado de manera más penetrante la mente y el deseo de los artistas de todos los tiempos. Es a partir de este pasaje -continuando la concepción de la Eva bíblica- es que la imagen de la mujer, relacionada a la carnalidad, al pecado y a la perdición, encontrará un terreno fértil para desarrollarse. La ambivalencia de lo femenino que representa por un lado a la virgen, la madre y la buena esposa, y por el otro a la mujer tentadora, la *femme fatal* perversa e inmoral que atenta contra el orden impuesto -que es al mismo tiempo objeto del deseo y sujeto deseante-, permeará el pensamiento cristiano por influencia del judaísmo, de los mitos antiguos, de la medicina y el derecho romano. Las diversas representaciones artísticas de la mujer tentadora develan a través del tiempo no sólo los diferentes ideales de belleza que ella encarna, sino las conductas que se conciben como seductoras y pecaminosas en un contexto determinado. En estas obras se puede dar cuenta de la transformación de lo que se define como sensual y tentador, de lo que cada contexto social permite o se reprueba, de lo que se muestra o se esconde.

La segunda parte del capítulo dos está dedicado al ascetismo y a la conceptualización del cuerpo. La vivencia del cuerpo, su uso, su significación, su regulación o restricción, son producto de ideales éticos y estéticos, de prácticas culturales y políticas, de aparatos de control que difieren a través del tiempo y el espacio; cuestiones que tienen que ver, en suma, con una visión específica sobre el mundo y el individuo, y la relación con uno mismo. San Antonio está marcado por su cuerpo, lucha contra él y sus necesidades, pero a la vez, lo purifica y santifica por medio de la mortificación. Su percepción está mediada por el modelo estoico y los estigmas cristianos; los cuestionamientos del monje sobre su propio cuerpo se comprenden a partir de las dicotomías alma/cuerpo y naturaleza/cultura.

El tercer capítulo presenta en primer lugar la obra de *La tentación de San Antonio* del Bosco, un tríptico que retrata la debacle, la locura y el mundo retorcido del pecador, entremezclando tanto el pensamiento cristiano como la superstición, la fantasía y el simbolismo gótico. Hieronymus saca al eremita de la soledad del desierto y lo coloca en el centro de lo social, le interesa Antonio en tanto hombre, más que en su carácter de santo; para él y sus contemporáneos, gérmenes de la reforma luterana, la lucha contra lo demoníaco se tenía que fraguar en el día a día, en la cotidianidad. El pintor retrata al hombre como un ser híbrido, resquicio entre la civilización y la barbarie, entre el vicio y la virtud, metáforas que utiliza también para denunciar los abusos de la Iglesia de su época.

La segunda pintura analizada es la *Tentación* de Salvador Dalí, realizada en el contexto de un concurso para formar parte de la escenografía de una película de Hollywood. El catalán, quien en Estados Unidos había banalizado y comercializado su obra hasta el punto de la náusea, toma muy en serio el tema y pinta un retrato de Antonio que resume todos los cuestionamientos sobre la sexualidad, la putrefacción, la naturaleza humana y los dilemas del inconsciente

que había trabajado en su producción artística. Dalí, al contrario del eremita, no niega su deseo, lo enfrenta, lo indaga, lo elabora, lo sistematiza como delirio y finalmente lo hace obra, lo hace tangible y asequible; realiza su deseo desde la otra escena: la escena de los sueños y del Arte.

La historia de San Antonio y su lucha contra las tentaciones actualiza los cuestionamientos del ser humano sobre sus emociones y sus acciones, sobre sus límites, sus deseos y prohibiciones. Este eremita del desierto encarna un dilema, un combate y un modelo de conducta, por lo cual forma parte del imaginario artístico como un ideal expuesto a ser acatado o atacado.

CAPÍTULO 1

SAN ANTONIO, PERSONAJE HISTÓRICO / HÉROE MÍTICO

...y así empezó esa tendencia de la que
no pude desviarme en todo el curso de mi vida,
a saber, la tendencia a convertir en imagen,
en poema, todo lo que me deleitara o perturbara...
Goethe¹

San Antonio es un personaje paradigmático y ejemplar. El monje, limítrofe entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media, cuya vida aconteció hace más de mil ochocientos años, ha podido superar la acción corrosiva de la Historia y la especificidad de la fe cristiana, puesto que, como plantea el historiador de las religiones y los mitos Mircea Eliade, nos encontramos frente a la metamorfosis de un personaje histórico en un *héroe*, no sólo por sus hazañas particulares sino porque “su recuerdo [...] enciende la imaginación poética en la medida en que [...] se acerca a un modelo mítico”². Su vida y sus acciones se vuelven paralelas a las de personajes míticos más antiguos como Jesús, Buda o Zoroastro, que cómo él, emprendieron una búsqueda espiritual, de entendimiento sobre el ser humano y su condición, recorriendo un difícil camino lleno de tribulaciones, de tentaciones y de descubrimientos.

En su libro *El Héroe de las mil caras*, Joseph Campbell nos brinda un extenso panorama sobre la figura del héroe a lo largo del pensamiento humano, él plantea que “el héroe es el hombre o mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas”³. Por lo tanto, la representación mítica del héroe es una proyección universal que ayuda al ser humano a comprenderse a sí

¹ Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, citado en Ernst Cassirer, *El Mito del Estado*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, p. 60.

² Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, Alianza Editorial, Buenos Aires, 2004, p. 50-51.

³ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, Fondo de Cultura Económica, 1972, México, p. 19

mismo, a su lugar y acontecer en el mundo y, al mismo tiempo, al mundo que lo rodea.

Todo héroe emprende un camino que lo delinearé como tal, esta travesía común en todas las mitologías -extrapolada incluso en varios ejemplos de la cinematografía y el Arte-, tiene que ver, según Campbell, con la “magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: separación-iniciación-retorno”⁴. El héroe, como el iniciado que es en los misterios de la vida y del ser humano, se vuelve entonces un modelo de conducta, un ideal a perseguir, un ejemplo, una clave, una guía. Antonio emprende una aventura y realiza una hazaña espiritual que lo obliga a realizar un viaje de ida y vuelta para cumplir la tarea de volver a nosotros transformado “y enseñar las lecciones que ha aprendido sobre la renovación de la vida”⁵. Se trata de un renacimiento simbólico que ha de compartir con sus hermanos de especie.

El eremita cumple con todas las marcas que se trazan en el camino del héroe que perfila Campbell: un hecho transgresor, la muerte de sus padres, lo prepara para recibir la llamada a la aventura; a partir de ahí deja el mundo de todos los días y se precipita a un región recóndita, desconocida y sobrenatural, cruza el umbral de la ciudad para internarse en el desierto. Empieza su iniciación con un rito de pasaje, se enfrenta a una serie de pruebas: la tentación de la acidia, la lujuria y la codicia. Posteriormente, viene la segunda etapa del camino, la purificación y el sacrificio. Después de un embate con los demonios, se presenta la “reconciliación con el Padre”, donde se da cuenta que Jesús no lo ha abandonado. Tras 20 años de un viaje solitario a su interior, sucede la “apoteosis”, el héroe se ha transformado. Se le concede la “gracia última”, no sólo la de un cuerpo divinizado, sino la verdadera experiencia de lo divino y la salvación. La aventura finaliza con su retorno a lo social para compartir los dones que ha aprendido, pregona sus enseñanzas a los eremitas de Pispir y Arsínoe y lucha

⁴ *Ídem.*, p. 35

⁵ *ibídem*, p. 26

para propagar la “verdad” contra la herejía arriana. El héroe muere y su experiencia ejemplar se propaga por todos los lares.

La proeza heroica de Antonio, la que precisamente lo identificará en el imaginario cultural, es el combate con la tentación, ese impulso contenido de transgredir los límites y las prohibiciones que encarna la ambivalencia de nuestra conducta, la tensión entre el deseo particular y el deseo común, la encrucijada entre el individuo y la sociedad y que, en el pensamiento religioso, marca la delgada línea entre el pecado y la virtud. La tentación se ubica en el centro de la civilización y la barbarie.

El dilema de la tentación lo vive el hombre con una carga de angustia, de miedo, pero, sin duda, también de fascinación, el sujeto se deleita y lucha a su vez con la idea de transgredir los límites. Este dilema a través de la mediación mítica del héroe se vuelve asequible y comprensible por medio de un proceso activo de indagación, identificación y significación. De esta manera el hombre da *forma* concreta a aquello que percibe, que siente, vive y sufre, sus avatares e interrogantes.

El ser humano simboliza para desentrañar o fantasear sobre lo misterioso, para constituir y para hacer accesible la realidad, para encontrar un sentido profundo, una razón de ser a su comportamiento y su existencia. Es por eso que los mitos constituyen un *conocimiento* primordial sobre uno mismo y sobre lo social, son el registro de las preguntas fundamentales sobre la condición humana, del aprendizaje del hombre y su relación con el entorno, de sus sueños y sus deseos.

Para Mircea Eliade⁶, el mito es una historia verdadera que tiene valor *ejemplar* – verdadera en tanto que es asumida y reconocida como tal por todos aquellos que la comparten en un núcleo social, esto a pesar de que los hechos que narra no tienen comprobante. De esta manera, un mito supera los

⁶ *Apud.*, Mircea Eliade, *Mito y Realidad*, Guadarrama, Punto Omega, (1ª ed. 1963) 3ª edición, México, 1978.

cuestionamientos particulares, se vuelve una “objetivación [y subjetivación] de la experiencia social del hombre”⁷, los mitos conforman grandes redes que nos enlazan en un sentir común, en una experiencia común.

El mito del héroe, con sus variaciones contextuales, genera historias concretas, “sintéticas”, que nos hablan de verdades universales. El dilema de la tentación, así, se inserta en una “narración” para ser interpretado, significado y comprendido con un valor pragmático.

La permanencia de la historia mítica de Antonio se debe a que “todavía habla”, es decir, su riqueza proviene “de su potencialidad de surgimiento de sentidos nuevos y la infinidad de resonancias que desencadena”⁸. La historia del eremita es vívida y fecunda, es una creación con una gran capacidad generativa de las más diversas imágenes. Testigos de su resistencia en el imaginario cultural, el arte pictórico y la literatura se han colmado de obras que la recuperan y la recrean.

En cada obra de Arte este relato se *actualiza*, a la manera en que Eliade plantea que un mito sigue vivo a través de su repetición ritual, de su recreación y reinterpretación⁹. Actualizarlo es traerlo al presente con un sentido renovado. Estas actualizaciones aparecen en el espectro de la historia porque siguen perennes los mismos cuestionamientos, porque las obras vuelven a ser significativas, cobran vigencia con un sentido que cuestiona y responde a los imperativos que se suceden en ese tiempo y espacio.

Veamos pues, la metamorfosis del personaje histórico en un héroe mítico.

⁷ Cassirer, *op. cit.*, p. 60.

⁸ Wunenburger, *Antropología del imaginario*, p. 36.

⁹ *Apud.*, Mircea Eliade, *Mito y realidad*, *op. cit.* Me apoyo en especial en todo el gran trabajo de la Dra. Irene Herner sobre las actualizaciones de los mitos en el Arte y las manifestaciones culturales citadas en el apartado de bibliografía.

1.1 La historia de San Antonio: Relato ejemplar y propaganda política



La vida de San Antonio Abad se podría reconstruir únicamente a partir de las representaciones artísticas que se han realizado sobre este monje; este eremita ha encendido las mentes y los lienzos de los más diversos artistas a través de la historia. Si bien la tentación ha sido un tema central en la pintura antoniana, hay una gran diversidad de autores que lo han retratado para la posteridad y le han otorgado una iconografía característica que lo distingue de tantos y tantos retratos de santos. La imagen de San Antonio es fácil de ubicar tomando en cuenta los elementos que lo identifican: como se aprecia en esta pintura de 1541 de Vicente Macip, se le personifica como un hombre anciano, de pelo cano, con barba y bigote prominentes; porta una túnica oscura, con capucha y capa, señalada con una “T”, símbolo que representa la *tau* o cruz egipcia, representada asimismo en su bastón¹⁰. El eremita lleva siempre consigo su

rosario, entre sus manos atesora un libro, son las Sagradas Escrituras que consulta para la oración y en sus momentos de desesperación.

En realidad, el primer retrato que se hace sobre San Antonio es un retrato literario, una obra escrita por Atanasio (296-373), un letrado, filósofo y teólogo de gran influencia en el Cristianismo de Oriente, obispo de Alejandría a los 35 años, considerado por su trayectoria y aportaciones como Padre de la Iglesia. Esta hagiografía titulada *Vita Antonii*, fechada entre 356 y 362 d. C., es el primer *best seller* del cristianismo primitivo, su salida a la luz tuvo una gran influencia sobre las nacientes órdenes monacales y abarcó un gran terreno de recepción.

¹⁰ Esta vestimenta, más que apearse a la original, le fue procurada a partir del hábito que usaban los monjes de la Orden de los Caballeros del Hospital de San Antonio, fundada en 1095, diez años después de que las reliquias del santo fueron llevadas a Constantinopla.

Esta obra se presenta como la edificación de un beato, un “recuento sobre la bendita forma de vida de Antonio”¹¹, es una especie de manual que alienta a los monjes a seguir su ejemplo. Atanasio subraya que “este escrito puede servir para que lo ‘imiten’, para que aprendan como él empezó su disciplina” –la disciplina para controlar las pasiones; el teólogo escribe esta no a partir de referencias externas, sino lo hace como una fuente de autoridad, pues él “lo vio muchas veces y pudo aprender de Antonio porque fue su ayudante”.

Vita Antonii puede ser considerada como la segunda biografía más importante del Cristianismo primitivo, sólo después del evangelio de Mateo que relata la vida de Cristo¹². Esta semblanza transmitirá las verdades de la nueva religión a partir de un relato que puede ser entendido y apreciado por toda la comunidad, además delinear un ideal cristiano que perseguir.

En su obra, Atanasio retrata a Antonio como un héroe y un religioso ortodoxo, esta apreciación es fundamental para comprender que esta historia no sólo es un escrito que exalta las virtudes y valores ascéticos es, ante todo, un texto político. La hagiografía, redactada a la muerte del eremita, se inserta en un contexto turbulento de disputa por el poder hegemónico de la Iglesia y el dogma. Atanasio escribe este texto desde el exilio, durante un periodo de intensa actividad política en la que el alejandrino lucha contra sus oponentes “herejes”.

¹¹ Todas las citas extraídas y presentadas a todo lo largo de esta tesis están tomadas de la *Vita Antonii*, en dos versiones distintas: la traducción en inglés de Philip Scharff and Henry Wace, Dirección URL: <http://www.fordham.edu/halsall/basis/vita-antony.asp> consultada en línea (diciembre 2011) y la versión española traducida por los Monjes de la Isla de Iquiña, Chile, publicada en *Cuadernos Monásticos* 10, (1975), p. 179-234 webs.advance.com.ar/pfernando/DocslglAnt/vitaAntonii.html#n1 Consultada en línea (febrero de 2012). Ya que son textos sin distribución de páginas, omitiré esta referencia en el escrito, apegándome a citar con comillas los pasajes.

¹² Un interesante estudio sobre el género de la hagiografía puede encontrarse en el libro de Norma Durán, *Retórica de la Santidad: Renuncia, Culpa y Subjetividad en un caso novohispano*, Universidad Iberoamericana, México, 2008.

Este relato, diseñado para su libre circulación entre los monjes tanto en Egipto como en el extranjero, es un estratagema político, una propaganda “partidaria” utilizada por Atanasio para defender su causa ya que ubica la vida de Antonio bajo el cariz de una querrela intensa para restaurar el poder de la ortodoxia en la Iglesia Cristiana: la lucha contra los arrianos.

Debido a su rápida y amplia difusión, este texto tuvo tal repercusión que San Agustín de Hipona, otro Padre de la Iglesia, escribe en sus *Confesiones* que la vida ejemplar de San Antonio determina su decisión de convertirse en monje¹³. La gran influencia de la *Vita Antonii* en sus lectores no sólo los lleva a seguir su ejemplo de renuncia, sino también les enseña cuál es el verdadero dogma y qué postura religiosa es la que debían elegir.

A pesar de que Atanasio no sitúa el lugar de nacimiento de Antonio, se ha acordado que nace en el pueblo de Comas, cerca de Heraclea, en el Alto Egipto, en el año 251 d.C. Antonio irrumpe en un Egipto muy particular, la marcada diferencia que antes existía entre los griegos de Alejandría y el “despreciado e incivilizado campo” del Egipto copto va desapareciendo gradualmente¹⁴. En el siglo III, a partir de varias reformas instauradas por los emperadores Septimus Severus y Caracalla, este país se integrará a la economía grecorromana y a la vida cultural del imperio: se confiere la ciudadanía romana a virtualmente toda la población y se introduce un nuevo sistema de impuestos.

Antonio nace en el seno de una familia cristiana, bastante acomodada. Atanasio relata que el egipcio nunca quiso ir a la escuela “para evitar la compañía de otros niños”¹⁵; desde pequeño mostró su desinterés frente a los bienes

¹³ Agustín de Hipona, *Confesiones*, Colihue, Argentina, 2006, libro octavo, capítulo XII.

¹⁴ Samuel Rubenson, *op. cit.*, p. 89

¹⁵ A lo largo de la *Vita Antonii*, Atanasio es muy insistente en que Antonio era iletrado; tal parece que el alejandrino quiere hacer constar que todo el conocimiento del santo sobre la religión y las Escrituras tenía que ver de alguna forma con una revelación divina y una constante reflexión. Esta insistencia recuerda también la historia del profeta Mohamed (Mahoma), analfabeto al que se le es revelado el *Corán*.

materiales “como Job, siempre quiso llevar una simple vida de hogar”; “la abundancia no era una fuente de placer para él, se contentaba con lo que tenía y no buscaba más”.

Sus padres mueren cuando tenía alrededor de 20 años, huérfano, queda a cargo de su hermana menor. Menos de seis meses después, Antonio escucha en la Iglesia un fragmento del evangelio: “El Señor dice al joven rico: si quieres ser perfecto, vende lo que tienes y dáselo a los pobres; luego ven, sígueme, y tendrás un tesoro en el cielo” (Mt 19:21), y efectivamente así lo hizo, vendió todo –su tierra de 300 acres y sus bienes-, regaló el dinero a los pobres y guardó una pequeña suma para su hermana. En una segunda visita a la Iglesia escuchó del evangelio “no se preocupen por el mañana” (Mt 6,34), es en ese momento que toma la decisión de ingresar a su hermana en un “convento” de vírgenes y emprende su vida de ascetismo y búsqueda espiritual.

El camino del héroe empieza pues con este “despertar del yo” –según Joseph Campbell-, con la “llamada a la aventura” a través de la intermediación de un mensajero que, en este caso, es Jesús. El egipcio iniciará su tránsito hacia la iluminación religiosa, hacia un renacimiento que será un parteaguas en su biografía.

Es a partir de este llamado que San Antonio empieza a equiparse con otros personajes míticos –también históricos por cierto- como Buda, que al igual que el egipcio deja todas sus posesiones materiales, que eran cuantiosas, para iniciar su travesía espiritual.

Las experiencias de San Antonio abrevan de un cristianismo y de una Iglesia en plena consolidación. Ya desde el año 100, el cristianismo deja de ser una “secta” del judaísmo para institucionalizarse como Iglesia, ésta regulará la vida de las comunidades con principios de fe en vías de definirse como dogma. El cristianismo en el imperio romano se enfrentaba a una mezcla de dioses

griegos, romanos y orientales que cohabitaban en varios templos¹⁶; a pesar de esto, se propaga ampliamente a causa de la migración desde Tierra Santa a un extremo y otro del mediterráneo, su presencia ya estaba establecida en Antioquia, Siria, Alejandría, Roma, Cartago y Lyon. Las persecuciones emprendidas por los emperadores Decio (249) y Valeriano (259) trataron de frenar a toda costa esta expansión sin mucho éxito.

En el momento en que el eremita emprende su búsqueda espiritual, en la Iglesia se delinean los cánones de los textos revelados que presentan fielmente la historia de Jesús. Esta canonización por parte del episcopado será clave para definir la ortodoxia, el dogma¹⁷. En boca de Antonio, Atanasio, con su gran astucia, hace referencia únicamente a los pasajes enmarcados dentro de esta norma.

Es a partir de la identificación de Antonio con estos evangelios canónicos¹⁸ que, según la *Vita Antonii*, decide abandonar su pueblo y se instala a las afueras de una aldea contigua, manteniendo contacto con otros ascetas, quienes ayudan al héroe en el inicio de su aventura. Allí, surge su primer embate con las tentaciones. El demonio trató de persuadir a al egipcio haciéndolo “desertar de la vida ascética” recordándole todos los placeres que había dejado atrás. Frente a la determinación del eremita, el “Maligno” decide transformarse en una bella doncella, exponerlo a la tentación de la carne. Antonio no cede y redobla sus esfuerzos aumentando su austeridad: reduce su ingesta, su tiempo de sueño y el cuidado del cuerpo¹⁹.

¹⁶ *Apud.*, Ramón Teja, *El Cristianismo primitivo en la Sociedad Romana*, Akal, España, 1990, p. 24-45.

¹⁷ *Apud.*, Bart D. Ehrman, *Cristianismos perdidos. Los credos proscritos del Nuevo Testamento*, Ares y Mares, segunda edición, España, 2009. Esta primera aproximación, es el inicio de varios intentos que terminarán finalmente en establecer los textos canónicos que conformarán el Nuevo Testamento hasta finales del siglo IV en el Tercer Concilio de Cartago.

¹⁸ Atanasio, con su gran astucia, pone en boca de Antonio únicamente los pasajes enmarcados dentro de esta norma.

¹⁹ La narración sobre las tentaciones y su interpretación se expondrá en los siguientes apartados.

Antonio se dominó a sí mismo. Toma la decisión de irse adentrando poco a poco en el desierto y se muda a un sepulcro abandonado. En esa morada, débil por inanición, enfrenta el tercer embate: un gran número de demonios invade sus aposentos y lo azota tan implacablemente que queda tirado en el suelo, casi muerto. Al día siguiente fue inspirado “por un celo aún mayor por el servicio de Dios” y se adentra de lleno al desierto y habita en una montaña en Pispir. Ahí, Antonio se encierra a piedra y lodo durante 20 años en un fortín en ruinas en condiciones de ascetismo total.

Después de estas dos décadas, sus seguidores echan abajo la puerta y San Antonio hace su aparición con un cuerpo perfectamente conservado. Tras tan asombroso evento la fama de San Antonio cobra una vida inusitada. Recibe bandadas de ermitaños convencidos de seguir su ejemplo y enseñanzas. Así, ayuda a fundar grandes grupos de monjes, de tal suerte que es conocido en nuestros días como el padre de la vida monacal cristiana.

Antonio es una figura carismática, con un gran imán en una época de ansiedad y diversidad religiosa. Es importante recalcar que no sólo los cristianos, sino también los judíos y paganos “lo reconocen con el aura de un hombre santo”.²⁰

Mientras Antonio instruye a los monjes en el discernimiento de los demonios, en la perseverancia del ascetismo, en la vigilancia de sus pasiones y en la virtud monástica, empieza una cacería cruenta de cristianos bajo el régimen del emperador Diocleciano. Éste, como un acto político, emprende un rearme moral del Imperio impulsando la religión tradicional romana²¹. Nuevamente se trababa de frenar la gran expansión del cristianismo que ya había ganado fuertes posiciones en la jerarquía civil, tanto en la administración de las ciudades como en la educación, en el comercio y en el ejército. Además, este credo ponía en

²⁰ Según Atanasio, Antonio es visitado por toda clase de filósofos que desafían su creencia y conocimiento, al final, con las batallas ganadas, todos reconocen su sabiduría y santidad.

²¹ *Apud.*, Ramón Teja, *op. cit.*, p. 24-35

entredicho al gobierno en turno puesto que no se sujetaba al emperador, no le rendía culto ni a él ni a los dioses tradicionales a los que se asociaba.

El cristianismo se posicionaba como una religión cada vez más importante en el Imperio. La suma de miles de adeptos se debía a que en sus filas se acogía a todos los grupos y clases sociales, el cristianismo era una religión de masas; además, prometía la salvación frente a las crisis económicas que se sucedían en el siglo III y IV. Astutamente, la iglesia cristiana no se oponía a la integración con la sociedad grecorromana y su organización jerárquica, pues ella misma estableció una jerarquía paralela a la civil para adecuarse al Imperio²².

En Siria, Palestina y Egipto, Maximino sigue con la persecución del fanatismo iniciada por Diocleciano, surgen mártires a lo largo y ancho del territorio; la brutal acción imperial resulta contraproducente ya que el cristianismo explota el martirio como proselitismo religioso.

Atanasio remarca que Antonio juega un papel importante en la resistencia a la persecución: “cuando los santos mártires fueron llevados a Alejandría, él también dejó su celda y los siguió”. Se afana y cuida a las víctimas, los acompaña en su sufrimiento. El egipcio “tenía el gran deseo de sufrir el martirio”, por eso viaja hasta la ciudad y se enfrenta sin miedo a los prefectos, sin embargo, nunca fue tomado preso ni torturado, Antonio “se apenaba por no haberlo sido”. Como consecuencia, se recluye finalmente en lo profundo del desierto, en una montaña, a vivir realmente una vida de sacrificio, de martirio diario.

Con la llegada del emperador Constantino al poder, se frena la persecución. Éste adopta el cristianismo²³ como base religiosa de su política unificadora ya que,

²² *Idem.*

²³ Su conversión sucede a partir de dos visiones que tiene de la cruz cristiana: primero la ve inscrita en el sol, luego se le presenta en un sueño. El emperador decide inscribir el anagrama de Cristo en los escudos de sus soldados justo antes de una batalla contra Majencio. Constantino gana y atribuye la victoria a este acto. Este triunfo fue decisivo para controlar nuevamente todo el Occidente, rompiendo con la tetrarquía impuesta por Diocleciano. Finalmente, dicta el Edicto de

entre otras cosas, la teoría de un único soberano está ligada, asimismo, a un monoteísmo religioso: un dios, un rey, un imperio.²⁴

Sin embargo, el Cristianismo no era un dogma unificado, era también una gran mezcla de credos parciales y divisiones internas: los maniqueos, los meletianos, el cristianismo gnóstico, los arrianos, etc. Surge entonces la necesidad de una verdadera distinción entre lo ortodoxo y lo hereje, entre lo canónico y no canónico²⁵.

Constantino convoca en el año 325 al Concilio de Nicea para acordar la unidad de la Iglesia Cristiana. El principal motivo de división es la controversia arriana, según la cual Jesús era una criatura de Dios y no Dios mismo, esto ponía en duda la naturaleza divina del Hijo. Alejandro, obispo de Alejandría en ese momento, y Atanasio, su discípulo, contraponían esta afirmación arguyendo que Jesús tenía una doble naturaleza, humana y divina, y que por tanto Cristo era verdadero Dios y verdadero Hombre. Finalmente, se acuerda que el dogma acepta la igualdad de sustancia entre Padre e Hijo, y con esto “gana” la facción de Atanasio. A partir de aquí se volverá un guerrero acérrimo contra los arrianos. Después del concilio, el arrianismo será considerado una herejía.

Atanasio, a través de las “palabras” de Antonio, exhortaba de forma tajante y axiomática a no entrar en contacto con los arrianos “ni compartir su perversa creencia”, como tampoco con los otros grupos cismáticos (melenitas, maniqueos, etc.).

Milán en 313, con el que le da a los cristianos la libertad de reunión y de profesión pública sin persecuciones de ningún tipo.

²⁴ *Apud.*, Ramón Teja, *op. cit.*

²⁵ *Apud.*, Dag Oistein Endsjo, *Primordial Landscapes, Incorruptible Bodies: Desert Ascetism and the Christian Appropriation of Greek Ideas on Geography, Bodies and Immortality*, Peter Lang, New York, 2008.

Cuando Constancio –hijo de Constantino y un fanático radical- sube al poder, vuelve a imponer el credo arriano. Atanasio, ya como obispo de Alejandría sigue en pie de lucha contra el gobierno y los herejes por lo que, destituido de su cargo, tiene que salir exiliado 6 veces. *Vita Antonii* es redactada justo en este momento y se convierte en el medio idóneo para establecer su postura, y según cree él, dar a conocer la verdadera fe cristiana.

Aquí radica la importancia político-social de Antonio en ese momento, su gran fama antes y después de su muerte, ayuda a reclutar adeptos en la lucha contra el arrianismo y por consiguiente, contra del emperador en turno. Incluso, la vida ascética del monje se contraponía a lo que era la iglesia bajo Constancio y los arrianos: una Iglesia enriquecida, terrateniente y envilecida donde reinaba una unión total del trono y el altar.

Atanasio relata que “los arrianos esparcieron la mentira de que Antonio compartía sus mismas opiniones [...] Antonio demostró que estaba enojado e irritado contra ellos” nuevamente fue a Alejandría acusar a los arrianos públicamente y a dismantelar su herejía “precursora del anticristo”; “toda la ciudad corría a ver a Antonio, incluso los paganos... decían ‘Vamos a ver al varón de Dios’.”

Mientras Atanasio es un fugitivo perseguido por Constancio, redacta en un pasaje de la *Vita Antoni* un mensaje claro para su perseguidor donde además le recuerda que Constantino, su padre, fue el que castigó el arrianismo y estableció el verdadero dogma. El alejandrino relata que cuando Constantino aún era el líder del imperio, llega hasta sus oídos la gran fama de Antonio. El emperador y sus hijos –Constancio y Constante- le escriben al copto “rogándole que les contestara”. San Antonio, indiferente ante la deferencia de la familia real, sostiene que el emperador “era sólo un hombre” y “dios es quien escribe la ley”. San Antonio les responde instándolos a una creencia ortodoxa, ya que “Cristo es el único Rey verdadero y eterno”.

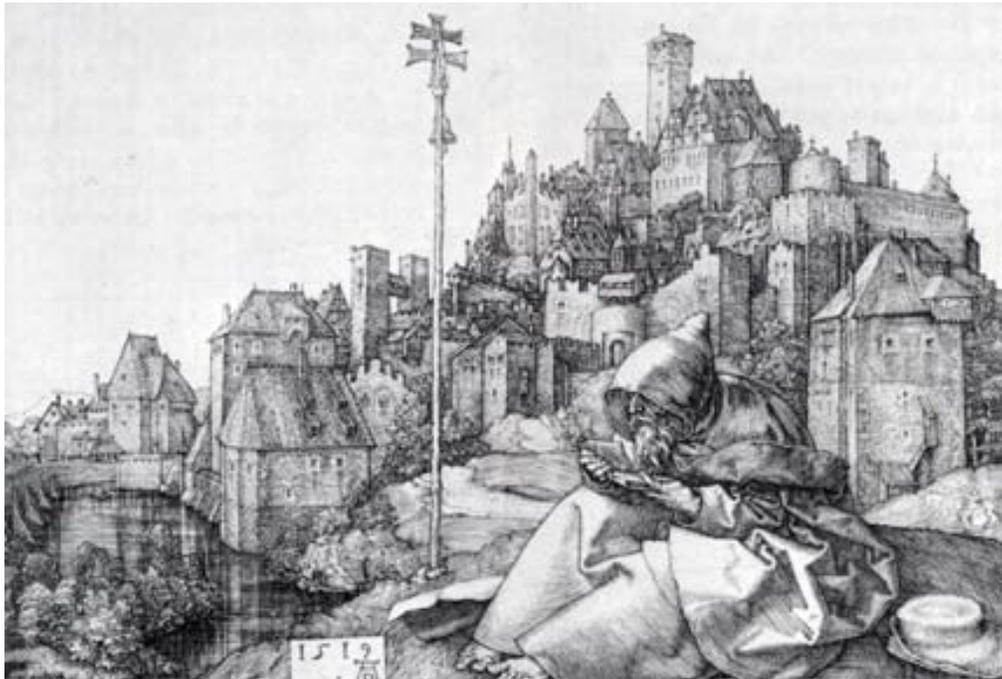
Más adelante en la *Vita Antonii*, Antonio predice los estragos que dejaría a su paso la herejía arriana, el anciano tiene un visión: “La ira de Dios está a punto de golpear la Iglesia, y ella está a punto de ser entregada a hombres que son como bestias insensibles. Pues vi la mesa de la casa del señor y había mulas en torno rodeándola por todas partes”²⁶. Atanasio, interpreta esta visión aludiendo a Constancio y argumenta que “dos años después llegó el asalto de los arrianos y el saqueo de las iglesias”. Antonio consuela a sus asustados seguidores diciéndoles que esta usurpación es transitoria, que pronto ellos “verán la retirada de los impíos, los *perseguidos* [clara referencia a Atanasio] serán restaurados y verán la verdadera fe afirmándose con completa libertad”.

Bajo premoniciones de su muerte, Antonio se despide de sus seguidores. Rodeado de monjes, el egipcio muere en el 356 en el Monte Colzim, cerca del Mar Rojo, les pide que su túnica de piel de oveja –una de sus escasas pertenencias- le sea entregada a Atanasio. Este fragmento es el cierre perfecto de la estratagema de Atanasio, este pase simbólico del “cetro”, del “bastón de mando” o la “corona”, determina al alejandrino como sucesor del poder carismático y la influencia de Antonio, el gran líder de masas.

Atanasio cumple con su cometido, es a partir de su *Vita Antonii* que la historia de San Antonio y su apego al dogma circula extraordinariamente. De la época se han encontrado 164 reproducciones únicamente en griego; las traducciones al copto, sirio, latín, etc., también suman una buena cantidad. Antonio es canonizado en el año de 491. Es a partir de la circulación de su historia, en la que se relatan sus hazañas, su temple y su poder carismático como líder moral y espiritual, que Antonio se equiparará con un héroe e irá tomando tintes míticos.

²⁶ Cfr., nota 11

1.2 El desierto de San Antonio: espacio social y utopía



En este grabado realizado en 1519, el artista alemán Albrecht Dürer nos presenta una gran ciudad medieval, sin duda retratando los paisajes que poblaban su país natal; ante esa fortaleza con grandes torres, con calles ocultas, seguramente llenas de actividad, con comerciantes aquí y allá, Antonio les da la espalda. El monje está absorto en la lectura de las Escrituras, en su devoción, no tiene ningún interés en lo que pasa detrás de él, tras esas murallas, en la ciudad. Antonio ha abandonado toda su vida pasada, ha decidido alejarse de lo mundano de la vida social para iniciar su búsqueda espiritual.

Después de la muerte de sus padres, el eremita escucha en un pasaje del Evangelio de Mateo la invitación que hace Jesús a un fariseo para dejar todas sus pertenencias -sus ataduras- y seguirlo. Este ofrecimiento cala en lo más profundo de Antonio, él piensa que este acontecimiento no puede ser una simple coincidencia, es un llamado expreso de Dios. Sin más decide emprender la

travesía e inicia “su camino de disciplina y entrenamiento”²⁷, y así inicia también su peregrinar pausado hasta el desierto profundo.

Antonio se identificaba no sólo con ese fariseo, sino con Jesús mismo, tal como lo había hecho él, el monje tendría que emprender un viaje al desierto para encontrarse a sí mismo y a Dios, y tal como él, debía enfrentarse también a los demonios.

Durante su estancia de 40 días en el desierto, según el relato bíblico de Mateo (Mt. 4:1-10), Jesús tuvo que enfrentar un rito de pasaje, que a la vez de iniciación, para probar su temple pero sobre todo su *libre albedrío*. El nazareno, antes de salir a predicar y justo después de ser bautizado por Juan, es conducido al desierto por el Espíritu Santo, ahí el “tentador”, como lo llama el apóstol, lo incita a convertir las piedras en pan, a llamar a los ángeles para su auxilio y a poseer toda la riqueza de las naciones. Jesús no cede a la tentación y sale avante.

Las constantes privaciones que Jesús vivió en el desierto, así como su muerte en la cruz, se erigieron para los cristianos coptos como el perfecto ejemplo de una nueva forma de vida sustentada en el sacrificio.

Con su decisión Antonio, apático desde niño a aquello que encarna lo mundano, rompe con todo lo que en ese momento representa el deber “social”: no se casa, renuncia a su herencia y a todos sus vínculos familiares, renuncia a trabajar, a producir y a acumular. Pudiendo tenerlo todo, *renuncia*. Joseph Campbell sostiene que para el héroe “el horizonte familiar de la vida se ha sobrepasado, los viejos conceptos, ideales y patrones emocionales dejan de ser útiles, ha llegado el momento de pasar un umbral”²⁸.

El camino del héroe que el eremita emprende hacia su interior inicia con la salida de su aldea para vivir en los sepulcros, en el límite entre el desierto y la tierra habitada. Después de 285, Antonio se traslada a una fortaleza en ruinas del

²⁷ Atanasio, *Vita Antonii*, op. cit.

²⁸ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis de mito*, Fondo de Cultura Económica, 1ª reimp., México, 1972, p. 37.

desierto y en 313 se encamina a una montaña cerca del Mar Rojo. “Antonio fue el héroe de *panerémos*, del desierto profundo”²⁹, paradójicamente ese sitio, ese espacio sin contornos, lugar ilimitado, fue habitado y dominado por este héroe, un hombre cuya observancia a los límites es inusitada.

Antonio y el movimiento monacal: la ciudad vs el desierto

Para los coptos había una diferencia marcada entre la ciudad y el desierto, no había ninguna duda de qué era qué. Por el contrario, para los griegos Egipto era una tierra exótica, muy diferente a las *polis* helénicas, pues no estaba cultivada a la manera “griega”³⁰, es decir, a la única manera en que un paisaje pudiera ser “humanizado”; Egipto era un lugar agreste, desordenado.

Durante el siglo III y la segunda parte del IV, momentos de gran movilización, corrupción, inflación y crisis, la explotación romana de Egipto -a través de una gran carga de impuestos y un sistema opresivo- provocó una huida extensiva de los pobladores. A este gran movimiento de éxodos obligados se le conoce como *anacoresis*³¹.

Estos hombres abandonaban la sociedad y la vida tradicional romana refugiándose en el desierto. Al huir eran considerados como “proscritos”, ciudadanos fuera de la ley y de los márgenes de la ciudad. Internándose en el desierto, no sólo escapaban de sus obligaciones civiles y cargas moratorias, también renunciaban a llevar una vida típica de la ciudad: al matrimonio, a la familia y a las posesiones.

²⁹ Peter Brown, *El cuerpo y la sociedad: los hombres, las mujeres y la renuncia sexual en el cristianismo primitivo*, Muchnick, Barcelona, 1993, p. 295

³⁰ Dag Oistein, *Primordial Landscapes*, *op. cit.*, p. 38

³¹ También suele asociarse este éxodo con la persecución de los cristianos antes de la emisión del Edicto de Nicea que permite el culto cristiano.

Las vastas y áridas regiones del Alto y Bajo Egipto acogieron a miles de disidentes del Imperio romano, muchos de estos fugitivos fueron los que empezaron a perfilar el movimiento monástico de aquella época.

Ésta, sin embargo, no fue la situación de Antonio, él no era un marginal, él mismo es quien *decide* alejarse. Su partida al desierto tiene que ver con una búsqueda espiritual, más que con un simple escape de los asuntos civiles. Para el eremita la verdad está en otra parte, muy lejos de la ciudad.

Ya sea que este descollante movimiento fuera resultado de las desavenencias entre la población egipcia y el Imperio o consecuencia de la necesidad de emprender una travesía espiritual para encontrar a Dios, el movimiento ascético afianzó la idea de que esta vida –la mundana, la social- no es la que importa “sino la que aguarda en un plano trascendente y es esa la que debe procurarse”³².

Subestimar la vida terrena entraba en consonancia con el abandono de la ciudad. Habitar la *polis* implicaba una vida esclavizada por los sentidos, por las distracciones del mundo social; de esta manera, se apartaban de la tierra habitada “para encontrar una vida superior y libre”³³.

Antonio descubre que la cruzada espiritual era imposible de emprender en las condiciones de vida cotidiana. El asceta sostiene que aquel que desea vivir en la soledad del desierto se encuentra liberado de tres formas de conflicto y distracción, relacionadas fuertemente con lo social: escuchar, hablar y ver. “Al

³² Enrique Rodríguez, “La mística del desierto como antesala de la mística medieval”, conferencia dictada en el Primer Coloquio Nacional de Filosofía, Cultura y Hermenéutica Medieval, llevado a cabo el 20 de septiembre de 2011, en el Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

³³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Editorial Herder, Barcelona, 1986 p.

salir del mundo el monje se liberaba así de: escuchar cosas indebidas, de pronunciarlas con los labios y de las tentaciones de la vista”³⁴.

“El desierto significaba poner distancia entre uno mismo y sus deberes y obligaciones, la calidez y la agonía de estar con otros, de ser mirado por otros, ser forjado y modelado por su escrutinio, sus demandas y sus expectativas.”³⁵

El desierto estaba muy alejado del bullicio de la vida familiar y social de la *polis*, lejos del desenfreno y la podredumbre humana, este paraje representaba una segunda oportunidad para recomponer los valores perdidos de la ciudad. El desierto acentuaba la distancia entre la divinidad y el mundo material, el movimiento ascético tenía que elevarse sobre lo corruptible y finito, por sobre lo cotidiano y mundano.

Antonio rompe con su entorno, en *Vita Antonii*, Atanasio relata que el eremita “afirmó su determinación de no volver más a casa de sus padres, a la ciudad, ni pensar en sus parientes”, no depende de lo económico y material, su castidad, incluso, contrapone el destino que tenía cualquier hombre de su época, formar una familia.

Huir del mundo era abandonar una estructura social, un lugar condenado al trabajo incesante, a la opresión, a la presencia del hambre, “del perpetuo terror al hambre”³⁶. Esto implicaba dar la espalda al mundo mercantil, jerárquico, salir del círculo predestinado a perpetuar el *statu quo*: matrimonio-trabajo-descendencia-heredad.

Incluso se rompe con la disciplina de la tierra habitada, Antonio no cuenta el tiempo, va más allá de lo histórico y de su vinculación con lo social: “todo era una

³⁴ Sergio Pérez, “Sueños eróticos y ejercicios espirituales entre los hombres del desierto. Los sueños de San Jerónimo”, en *Revista Sociológica*, Universidad Autónoma Metropolitana, año 24, número 69, enero-abril de 2009, p. 20

³⁵ Zigmund Bauman, “De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad”, Paul Du Gay, Stuart Hall (coord.), *Cuestiones de identidad Cultural*, Amorrortu Editores, España, 2003, p. 44.

³⁶ Peter Brown, *op. cit.*, p. 299

batalla del día a día para llegar a ser puro de corazón”, lo material, el cuerpo y el deseo son transitorios, se debía “vivir como si muriéramos cada día”.

“Aquellos hombres movidos por la necesidad de transformación interna, encontraban que el desierto les ofrecía la posibilidad de dignificarse, de hacerse poderosos en la medida en que lograban apaciguar y domeñar sus instintos, sus aprehensiones sensibles y no sensibles, pues notaban que el común de los seres humanos [los de la ciudad] no lograba hacerlo y que, más bien, cedían ante ellas enviándose cada vez más.”³⁷

El desierto, como ningún otro lado, era el lugar de la transformación, el paso de lo profano a lo sagrado. Solamente atravesando el límite de lo habitado podía pasar a una nueva zona de la experiencia. En este espacio seco, infértil, florecía el espíritu y la sabiduría.

El desierto como símbolo

En Egipto, el desierto “era una realidad geográfica, histórica y simbólica a la vez”³⁸, esta región mediaba como encrucijada y unión entre el Sahara, el África negra, el Próximo Oriente y el Mediterráneo europeo.

El desierto desempeña un papel fundamental para las tres grandes religiones monoteístas: el cristianismo, el judaísmo y el islamismo. Éste será el escenario de las grandes historias que poblarán las mentes y los espíritus de los creyentes.

El desierto es un lugar desolado, inhabitado, la tierra no repartida, lo indiferenciado, lo caótico, la barbarie. Es un lugar desprovisto de la ayuda de los demás, donde uno no es nadie, es anónimo, pues no existe un otro que te reconozca. Es una región incultivada, no tocada ni transformada por la mano del

³⁷ Enrique Rodríguez, *op. cit.*

³⁸ Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente Medieval*, Gedisa, Barcelona, 2008, p.25

hombre ni su trabajo, es un lugar no *humanizado*, un espacio donde la naturaleza reina sobre lo civilizado. El desierto representa la naturaleza indomeñable, desordenada, rebelde y aterrizante.

La primera referencia que se hace a los vastos arenales en la Biblia (Génesis 2,9)³⁹, versa sobre la primera acción del Creador después de darle forma al mundo: en medio del desierto planta un hermoso jardín. Como contrapartida del yermo, el Edén era un espacio perfectamente delimitado, con abundancia de agua y comida, un producto de la mano de Dios, pues la naturaleza que allí crecía no lo hacía descontroladamente. Plantar ahí el paraíso era una acción ordenadora, una victoria sobre el caos que representa el desierto. Este jardín bordeado, espacio ideal de la libertad del hombre y su espíritu, siempre implicó un límite.

De esta manera, lo que protege a Antonio en el desierto, en ese lugar sin límite, sin una ley como límite, es precisamente ajustarse a la Ley: para el eremita era necesario tener un comportamiento recto, apegarse a las escrituras; las prohibiciones y abstinencias eran necesarias para sobrevivir en los arenales: no gastar energía en pensamientos malos, mesurarse al comer, al beber y al dormir. Al adentrarse en este espacio incivilizado, el monje en vez de convertirse en una bestia –en lo bárbaro-, se transforma en un superhombre.

Esta “zona desconocida” o “región fatal” que el héroe tiene que cruzar para iniciar la aventura, Campbell la describe como “un lugar de fluidos extraños y seres polimorfos, tormentos inimaginables, hechos sobrehumanos y deleites imposibles”⁴⁰.

Por su parte el estudioso Jacques Lacarriere afirma que “El desierto, ante todo, es un lugar tórrido, donde nadie podría llevar una existencia humana normal. El hombre está allí desnudo, aprisionado entre el cielo y la tierra, el día extenuante y las noches glaciales; prisionero de un paisaje abstracto que no es la imagen de ningún mundo familiar. El desierto es un lugar inhumano. Mas, ¿qué quiere decir

³⁹ *Biblia*, Ediciones Paulinas, E. Verbo Divino, primera edición, España, 1974.

⁴⁰ Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 40

inhumano para un copto? Quiere decir un lugar habitado por criaturas que no son hombres, sino por ángeles y demonios.”⁴¹

No es fortuito que justamente en ese lugar Juan Bautista purifique los pecados a través del bautismo. Conectado con los ritos de pasaje, el desierto es el lugar por excelencia de la lucha contra los demonios, Cristo ya lo había probado. Pero este sitio no es un típico campo de batalla, es el lugar en el que uno no puede ocultarse, “en el que el monje tiene que confrontarse despiadadamente consigo mismo y con sus propias sombras”⁴², “el héroe va hacia adentro para renacer”⁴³.

El desierto se presenta como un lugar de prueba, de transición (ya sea el pasaje a la tierra prometida por parte del pueblo de Israel, ya sea en el caso de Antonio un pasaje hacia la salvación). El desierto no es la meta ni el ideal, es el lugar de preparación, de entrenamiento, para elevarse a otra categoría y llegar a otro espacio. En el caso del pueblo judío y de Antonio la fórmula mítica se presenta clara: éxodo/salida ▶ desierto ▶ tierra prometida (en el mundo o en los cielos).

Sin embargo, el paso por el yermo no se desprecia frente al lugar de llegada, no, el desierto es el sitio propicio para la revelación, el lugar de mayor cercanía con Dios, pues, al no verse impedido por ningún atractivo del mundo, uno se puede sentir más de cerca su presencia. En el desierto se intercambia la relación con los *otros*, por la relación con el *Otro*.

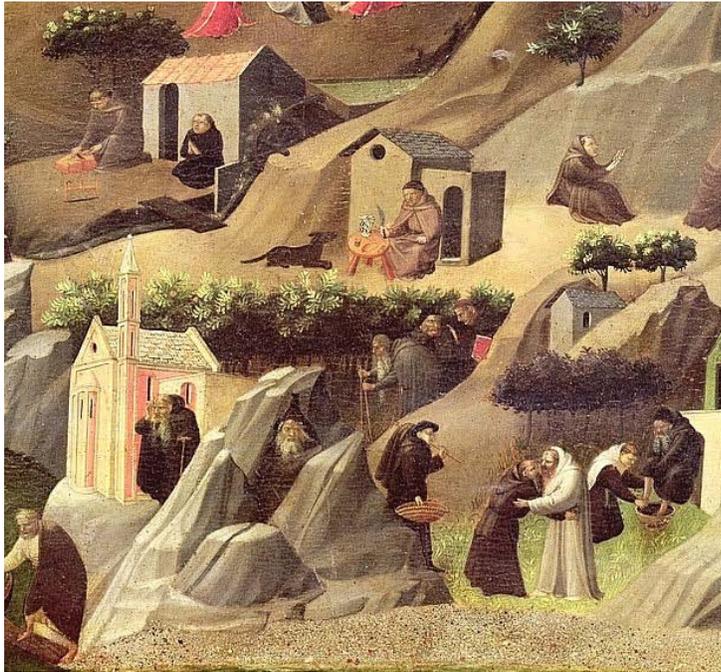
La historia de Antonio muestra la ecuación mítica donde el hombre es transformado por la geografía, pero a la vez el paisaje mismo es transformado por la presencia del héroe. Existe entre ellos, pues, una metamorfosis bilateral.

⁴¹ Jacques Lacarrière, *Los hombres ebrios de dios*, Ayma, Barcelona, 1984, p. 72.

⁴² Anselm Grün, *La sabiduría de los padres del desierto: el cielo comienza en ti*, Sígueme, Salamanca, 2001, p. 42

⁴³ Campbell, op. cit., p. 57

La utopía en el desierto



Tal como lo retrata esta imagen de Fra Angelico del siglo XV, Antonio, después de ser un solitario entre los arenales, crea una especie de “sociedad” utópica en el desierto, impregnada de un ambiente paradisiaco. Atanasio sostiene que a partir de la presencia del eremita el desierto se ha vuelto una tierra placentera, “un lugar con bosques y jardines cuando está lleno de monjes”.

En *Vita Antonii*, el alejandrino narra que “sus solitarias celdas en las colinas eran como las tiendas llenas de coros divinos, cantando salmos, estudiando, ayunando, orando, gozando con la esperanza de la vida futura [...] Era como ver un país aparte, una tierra de piedad y justicia”.

“No había malhechores ni víctimas del mal, ni acusaciones del *recaudador de impuestos*⁴⁴, sino una multitud de ascetas con un solo propósito, la virtud”. Es muy interesante, tomando en cuenta lo que se planteó líneas más arriba, que dentro de esta “comunidad idílica” Atanasio haga énfasis en la inexistencia de los cobradores.

En contraste con la mediocridad espiritual de los hombres de la *polis*, esta sociedad utópica puede generarse y subsistir únicamente como resultado de la pureza de corazón de sus monjes, bajo la autoridad y las enseñanzas de Antonio. El ideal de “la pureza de corazón” es un modelo de sociabilidad: implicaba la solidaridad, el comportamiento recto con el prójimo, el control de la violencia y la

⁴⁴ El subrayado es mío.

limitación a los deseos físicos por medio de la disciplina y estrictos códigos de conducta⁴⁵.

Antonio “indujo a muchos a abrazar la vida monástica. Y así aparecieron celdas monacales en la montaña. Y el desierto se pobló de monjes que abandonaban a los suyos y se inscribían para ser ciudadanos del cielo”.⁴⁶

Ir más allá de las leyes y las prohibiciones no implica siempre el caos y la locura, por el contrario, es también la base de la genialidad y del cuestionamiento revolucionario. San Antonio, como líder de esta comunidad idílica, hace un planteamiento alterno, subversivo, que atenta contra los límites establecidos de la ciudad y su ordenamiento. Antonio y los monjes no necesitaban de órdenes sagradas ni oficios eclesiásticos para conformarse, esta libertad de autoconstrucción, sin intervención de autoridad ni iglesia, en una línea directa con Dios, era un peligro también para la institución clerical.

Justamente, Michel Foucault sostiene que “la ascesis es un ejercicio de sí sobre sí, una suerte de cuerpo a cuerpo que el individuo libra consigo mismo y en el cual la autoridad de otro, la presencia, la mirada de otro son, si no imposibles, al menos no necesarias”⁴⁷, es por consiguiente que el filósofo galo califica a esta forma de ascetismo, surgida en los siglos III y IV, como una *contraconducta*, una suerte de disidencia que atenta de alguna manera contra el poder pastoral desarrollado por el Cristianismo, es decir un poder jerárquico, institucionalizado, basado en la estricta obediencia del “rebaño” y en el dominio absoluto de la verdad y la salvación de los feligreses.

Es por esta razón que Atanasio se percata de que una figura tan carismática como la de Antonio, que va teniendo cada vez más influencia, que

⁴⁵ Apud., Peter Brown, p. 63

⁴⁶ Hay que recordar que 80 años después del inicio de este movimiento, San Agustín de Hipona escribe su célebre *Ciudad de Dios*, en la que plantea que el cristiano está sólo de paso en este mundo, su verdadera ciudad es la celestial.

⁴⁷ Michel Foucault, *Seguridad, Territorio, Población*, Akal, Madrid, 2008, p. 205.

efervece fuera de la congregación, tenía que ser alineada dentro del dogma y la Iglesia. Así, el alejandrino se encarga de precisar que el eremita cree que tanto el episcopado como la institución son necesarios y ordenados divinamente; dice al respecto que el asceta “siendo un hombre de gran fama mostraba, sin embargo, el más profundo respeto a los ministros de la iglesia y exigía que a todo clérigo se le diera más honor que a aquel. No se avergonzaba de inclinar su cabeza ante obispos y sacerdotes”.

De igual manera, esta sociedad utópica fundada por el egipcio pronto tuvo que ser sujeta. Poco antes de la muerte de Antonio en el 356, las comunidades ascéticas esparcidas a lo largo del desierto serán “oficializadas” a partir de grandes órdenes monásticas que agruparán a los monjes bajo una estrecha obediencia de reglas y rutinas conforme a lo establecido por la Iglesia y bajo una estructura jerárquica encabezada por el Abad.

1. 3. “No nos dejes caer...”. San Antonio y la lucha contra las tentaciones.



Desde el año de 1650, Joos van Craesbeeck legó una de las imágenes más terroríficas y fascinantes a la Historia del Arte. Cuando uno, como espectador, es captado por esos ojos desorbitados que se asoman desde una cabeza sin cuerpo, decapitada, emergiendo de aguas turbulentas, se le descubre un mundo plagado de cuestionamientos detrás de la locura aparente, de la incoherencia y sinrazón del cuadro. Este personaje angustiado, no puede defenderse, no tiene manos ni pies, está ahí expectante, en un grito ahogado, ante las criaturas misteriosas, grotescas, amorfas, híbridas, que salen de su boca. Las barcas de Caronte lo rodean estratégicamente como una flota marítima de guerra. ¿De dónde salen estas figuraciones?, ¿por qué surgen desde lo más profundo de ese hombre, le brotan a borbotones de la mente? De primera mano esta obra parece incompresible, por eso cautiva. El retratado en este escenario demencial es

Antonio nuevamente, el eremita que en el desierto se encontró con Dios, con el Demonio y consigo mismo.

Si bien, es la tentación un tema central en el Arte, San Antonio Abad se ha convertido en el protagonista de algunas de las escenas más perturbadoras y emocionantes de la pintura o de la literatura. La deslumbrante variedad de representaciones sobre este tema -como la que nos antecede- nos muestra un enigma a descifrar, un cuestionamiento que nos identifica y una estética que considera las posibilidades expresivas de lo feo, lo grotesco, lo horroroso, rebasando los límites de lo estrictamente “bello”.

Antonio ha convulsionado a decenas de artistas que, motivados por este relato ejemplar, crearon obras que lo alaban como modelo de conducta, pero también crearon piezas detractoras, acusadoras por haber impuesto tan alto ideal, imposible de alcanzar.

La tentación es el impulso, el estímulo, la provocación de romper con lo establecido, un asalto al orden impuesto, es ese estado entre el deseo y la acción, la delgadísima línea, “la rasgadura entre sucumbir o resistirse”⁴⁸, entre resignarse o rebelarse.

Sin prohibición no hay deseo, ni tentación. La tentación nos ubica en el lugar de la duda, invita a la transgresión por un lado, pero por el otro, nos recuerda también la existencia de la Ley y su observancia. Es el punto siempre en tensión. La tentación se presenta como prueba, dilema y conflicto.

El deseo y qué se hace con ese deseo, es la interrogante constante. A decir de las religiones, en su mayoría apuntan a su apaciguamiento. El hombre virtuoso de los cristianos, de los protestantes, de los budistas, de los musulmanes, etc., es

⁴⁸ *Las tentaciones de San Antonio*, catálogo de la exposición del 21 de enero al 23 de marzo de 2003, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, España, 2003, p. 18

el hombre dominado, controlado⁴⁹, sosegado; el que puede anteponer a su deseo el provecho común y el espíritu, en pos de una realidad ulterior. Poner un límite al deseo es establecer el orden.

Antonio, después de cruzar el desierto, iniciará “la fase favorita de la aventura mítica”, es decir “una vez atravesado el umbral, el héroe se mueve en un paisaje de sueño poblado de formas curiosamente fluidas y ambiguas, en donde debe pasar por una serie de pruebas”⁵⁰. El eremita copto tuvo tres encuentros con las tentaciones: el primero fue con el recuerdo de los bienes materiales, de los placeres deleitantes, de las relaciones familiares y de la comodidad que había dejado atrás tras la salida de su aldea; el segundo –el que ha provocado más representaciones- es el encuentro con la lujuria, con una mujer deseante que lo invita a abandonar la castidad; el tercero lo enfrenta con la riqueza y el poder. Antonio nunca cede ante ellas. Pero, ¿qué significa para Antonio la tentación, cómo se interpreta y cómo se combate?

En el relato bíblico -el cual es punto de partida y referencia del asceta-, el origen de la tentación surge en el paraíso, en el jardín del Edén que Dios planta en medio del desierto. En este lugar el Padre crea al hombre, Adán, y de su costilla crea a Eva, su compañera. En este paisaje cargado de abundancia de agua y alimento, la única condición -el límite irrebutable- que ambos tenían que cumplir para probar su obediencia era el de “no comer del árbol del conocimiento”. Ésta era la única norma a la que se debían someter, si la quebrantaban, morirían irremediabilmente.

La serpiente, primera figuración del mal, convence a Eva que la advertencia de muerte no era cierta que, en realidad, el Altísimo no quería que comieran del árbol porque él sabía “que cuando coman de ese árbol se les abrirán los ojos y serán como dioses, conocedores del bien y el mal” (Gen 3:2-4); con esto podrían conocer, discernir y tomar decisiones -Dios no quiere competencia. Ambos

⁴⁹ El hombre *civilizado* es el que se controla a sí mismo, el que controla sus pasiones.

⁵⁰ Campbell, *op. cit.*, p. 61

cuestionarán la regla y caerán en la tentación. Eva al ver la fruta apetitosa y “deseable para adquirir sabiduría” como la manzana, después invita a Adán a probarla. Como consecuencia, Dios los castiga expulsándolos del paraíso, a partir de ahí serán mortales, tendrán que trabajar con el sudor de su frente para conseguir el alimento y Eva sufrirá los partos con dolores.

La tentación a la que sucumbieron Adán y Eva es la primera transgresión al mandato de Dios, la Ley divina. Por la rebeldía ante su prohibición el castigo fue contundente, una clara advertencia para que nunca más volvieran a poner en entredicho sus órdenes. Esta acción marca el sufrimiento del hombre en la tierra, pero también es decisiva para su entrada al conocimiento.

Eva justificó su tropiezo aduciendo que fue engañada por la serpiente, ésta, símbolo de lo oscuro, lo amorfo, es la personificación del Príncipe del Mal, de Satanás: el espíritu marchito, el ángel caído a causa de su propia vanidad culpable. Expulsado también de la corte celestial, se ha convertido en el seductor del hombre, el que lo impulsa a olvidar el llamamiento del Señor y a exaltar los deseos mundanos. Sin embargo, antes que culpar a la serpiente, hay que recordar que es esta misma norma la que puso de relieve la existencia de la manzana. Fue la prohibición la que les dio conciencia a Adán y a Eva de su deseo.

La prohibición interpuesta por Dios a los hombres es una prueba que establece su libre albedrío. Sólo hay tentación cuando hay capacidad de elección, lo que se pone en juego es la decisión de ceder o resistirse; la tentación es la duda. El ser humano será siempre el único responsable de sus acciones y elecciones, ya sean buenas o malas. El pecado, el obrar en contradicción con las leyes de Dios, entonces, es un acto consciente y voluntario.

En la religión -como en la vida social- el miedo al castigo influirá en las decisiones de los hombres, pues al terminar la Historia, en el Juicio Final, aquéllos tendrán que rendir cuentas de sus pecados. Antonio sostiene que “el mayor temor

a juicio y el desasosiego por los tormentos, disipan invariablemente la fascinación del placer y fortalecen el ánimo vacilante”⁵¹.

En el escenario cristiano del pecado se presenta la seducción de Satán, que si bien no puede obligar al hombre a ceder ante sus designios si puede crear una “situación favorable” o engañar mediante la palabra, pues éste sabe muy bien tocar los puntos más vulnerables de lo humano. Sin embargo, el problema moral no es “ser solicitado al pecado”, la verdadera complicación es condescender ante la invitación⁵².

Es importante recalcar que en el cristianismo, la tentación es parte de la naturaleza del ser humano, todo hombre en tanto tal, heredero del pecado original, sufrirá tentaciones. Esta condición humana, habrá que enfrentarla hasta el final de nuestros días. Antonio sostiene que “ésta es la gran obra del hombre: presentar sus pecados ante el rostro de Dios y contar con la tentación hasta el último aliento de vida”.⁵³ Incluso Jesús mismo –en tanto humano- había lidiado con la tentación, esta acción paradigmática era la que inspiraba a los ascetas por su camino espiritual.

Para el egipcio en particular, la tentación es aquello que mantendrá atento monje e interiormente vigilante, una prueba que demostrará su temple, la rectitud de su alma, la fortaleza de su vocación y su capacidad de obediencia.

En las tentaciones el hombre aprende a conocerse y a detectar las diferencias que hay entre la carne y el espíritu, entre la fugacidad y la eternidad, de modo que si no

⁵¹ Cfr., nota 11, Atanasio, *Vita Antonii*, op. cit.

⁵² El libro de Nikos Kazantzakis, *La última tentación de Cristo* (1951), nos ofrece una versión maravillosa y subversiva de la verdadera decisión del Nazareno. Satán, investido en la piel de un adorable ángel, convence a Cristo por medio de engaños de no es necesario que muera en la Cruz puesto que la redención se ha llevado a cabo y él ahora puede vivir como un simple mortal. Aunque no es “consciente” de su pecado –se da cuenta de la estafa hasta el final del texto-, Cristo sabía que su deber y destino era el sacrificio en el Gólgota, aun así se deja seducir y sucumbe como hombre que es, se deja vencer por el miedo y la promesa de una vida mundana.

⁵³ Apotegma número 4, *Apotegmas de los padres del desierto*, citado por A. Grün, op. cit., p. 41.

hubiera tentaciones, el monje no podría acceder a un plano superior, sobreponiendo su paciencia y su fortaleza ante cualquier adversidad de la vida. Por lo que sigue, las tentaciones son también vistas entre estos hombres como una oportunidad para desvelar el poder de Dios en ellos, en tanto que la resistencia señala qué tan fuerte se puede llegar a ser y así perfeccionar las virtudes y aumentar la fe y la confianza en Dios.⁵⁴

Antonio sabía bien esto, y lo expresa de forma tajante en uno de sus apotegmas: “Nadie puede entrar en el cielo sin haber sido tentado. Quita las tentaciones y no habrá nadie que pueda encontrar salvación”.⁵⁵ El ser humano sin tentaciones no lo es.

⁵⁴ Enrique Rodríguez, *op. cit.*

⁵⁵ Los apotegmas son los dichos de los Padres del Desierto. Apotegma 5, *Apotegmas de los padres del desierto*, citado en Anselm, Grün, *op. cit.*

La acidia, tentación del mediodía



David Teniers en 1640 retrata a Antonio recluido en oración y meditación. La luz de las doce del día entra fulminante por la ventana encendiéndolo todo, es el momento en que el sol de Egipto es más avasallante, la hora más amarga. El extremo calor impregna la habitación; la monotonía de aquella pequeña celda se rompe por la presencia de una mujer cornada por una zanahoria que sonríe al eremita mientras le muestra una lujosa copa de vidrio, colmada hasta el borde de vino.

La mujer es en realidad el demonio ataviado de bruja, que rodea con su extremidad peluda, rematada por unas garras, la espalda encorvada del monje. La invitación que hace la embaucadora al eremita es muy seductora, el elixir de la copa aquietaría su sed, refrescaría su carne y su espíritu, pero el asceta, tembloroso, no deja de ver sus escrituras, se refugia en ellas para no conceder a la visión, a la propuesta tentadora del “Maligno”.

Antonio, después de salir de su aldea para vivir en austeridad, empezó a ser un ejemplo entre los otros ermitaños que radicaban en las afueras. El asceta no había tenido ningún problema desde que renunció a llevar una vida común y corriente en la ciudad, sin embargo, “el demonio que odia y envidia lo bueno, no podía ver tal resolución en un hombre joven, sino que se puso a emplear sus viejas tácticas contra él”.

Éste es el primer encuentro de Antonio con la tentación. “El Príncipe del Mal, trató de hacerlo desertar de la vida ascética recordándole su propiedad, el cuidado de su hermana, los apegos de su parentela, el amor al dinero, el amor a la gloria, los innumerables placeres de la mesa y de todas las cosas agradables de la vida. Finalmente le hizo presente la austeridad de todo lo que va junto con esta

virtud, despertó en su mente toda una nube de argumentos, tratando de hacerlo abandonar su firme propósito”⁵⁶.

En este primer embate, Antonio sufre la tentación más dolorosa de todas las que podían presentársele a los ascetas buscadores de Dios: la acidia. Ésta es la más infame y perseverante puesto que, a diferencia de la vanagloria, la codicia, la ira o la lujuria, la acidia no cesaba de atormentar la conciencia y el corazón de los monjes, por más experimentados que éstos fueran.

La acidia, la pereza espiritual, “la tentación del mediodía”⁵⁷, confrontaba a los ascetas con la pérdida del sentido de sus acciones, ponía en tela de juicio sus actos y sus deberes, su fin último. Los monjes fustigados por su acción se cuestionaban continuamente si todas sus renunciaciones y sacrificios tenían algún valor, si no estuviesen errando el camino cambiando una vida de placeres por una salvación que tal vez nunca iba a llegar. “Poco a poco [la acidia] va dejando [en el corazón del monje] un odio al lugar en que se encuentra, a su vida actual y también al trabajo que realiza”.⁵⁸

Con el sol quemante y el sopor del mediodía, los ascetas “experimentaban hambre, sed, sueño, pesadumbre, pero sobre todo una tremenda angustia [...] Esto se apodera del alma y provoca una profunda tristeza y un deseo de renunciar a todo, de dejar la austera celda en los arenales para reintegrarse al mundo común”⁵⁹.

Este tipo de cuestionamientos que asaltaban las almas de los eremitas recuerda un pequeño cuento “La interrogante del monje” escrito por el gran literato Giovanni Papini en su *Libro Negro*, en donde Gog, un hombre rico, viajero recolector de experiencias, llega a un monasterio en el Monte Athos, en Grecia, y se encuentra con un religioso atacado por la acidia:

⁵⁶ *Vita Antonii*, op. cit.

⁵⁷ Enrique Rodríguez, op. cit.

⁵⁸ Anselm Grün, op. cit., p. 74-75.

⁵⁹ Enrique Rodríguez, op. cit.

– “¿Será verdad? ¿Será todo verdad? ¿Está seguro de ello?”, le pregunta el monje a Gog.

–“Le pregunto si cree que todo lo que enseña y profesa nuestra religión es verdadero, absolutamente verdadero [...] Quizá no entiende usted por qué le planteo con tanta ansiedad mi interrogante. Todo el sentido y el valor de mi vida dependen de su sí o de su no [...] Piense en que hace ya sesenta años que practico esta vida, una vida de soledad, de renunciamento, de sacrificio, de oración y mortificación. A pesar de la constancia de mi vocación monástica me veo asaltado, desde hace algún tiempo, por una duda atroz. [...] si no lograra como recompensa la bienaventuranza eterna... ¿se da usted cuenta?, entonces yo habría hecho la permuta más absurda que se puede imaginar, habría rechazado los únicos bienes reales de la única vida que me ha sido acordada; *habría trocado el todo por el nada*. [...] Hubiera podido gozar del amor de las mujeres, del orgullo de la paternidad, del descubrimiento de las naciones y las dulzuras de la gloria. No he vivido como hombre viviente sino como un *autómata* al servicio de Dios. Pero, ¿si no hubiera Dios?, ¿si no se cumpliera ninguna de las promesas? En el decurso de sesenta años he hecho una vida monótona, encerrada, pobre, melancólica, con una única garantía de una fe que vacila en mi corazón y a veces se apaga por completo precipitándome a la desesperación.⁶⁰

Lo que el demonio hace cuando le recuerda a Antonio su vida de lujos pasados, la debilidad y finitud de su cuerpo y la longitud del tiempo en esa molesta austeridad, es introducir una *duda* -la tentación- que es impensable en el camino de la Fe. Antonio no vacila, su determinación no estaba en tela de juicio. El enemigo “estaba siendo vencido por la firmeza del hombre, derrotado por su sólida fe y su constante oración”.

Pero, ¿qué tenían que hacer estos monjes, en especial San Antonio, para abatir esa duda que los embestía con el sol de mediodía?, un apotegma da la solución:

⁶⁰ Giovanni Papini, *El libro negro*, Editorial Época, México, 2008, p. 114-115. El subrayado es mío.

“El santo abad Antonio, estando en el desierto, cayó en la acidia y a la vez sufría una gran oscuridad en su alma. Y decía a Dios: ‘Quiero salvarme y no me lo permiten mis pensamientos. ¿Qué debo hacer con esta tribulación, cómo me salvaré?’. Y salió fuera. Y vio a uno que se le parecía mucho, que estaba sentado trabajando. Luego se levantaba de su trabajo y oraba. Y de nuevo se sentaba, tejía una estera de palmas y se levantaba otra vez a orar. Era un ángel del Señor que había sido enviado a Antonio para corrección y salvaguarda. Y oyó la voz del ángel que le decía: ‘¡Haz esto y te salvarás!’. Y con estas palabras se llenó de alegría y de confianza. Y obrando así, encontró la salvación que buscaba.”⁶¹

Antonio logra enfrentarse a la acidia con la acción reiterada que mantenía ocupada su mente, pues es justamente en la *falta* donde asalta el deseo: tejía esteras, oraba sin descanso y meditaba sobre las palabras de Jesús en las escrituras.

⁶¹ Padre André Louf (introducción), San Antonio, *Cartas*, Monasterio de Las Huelgas, Burgos. Dirección URL: <http://parrhesiamonastica.blogspot.mx/2011/04/apotegmas-de-san-antonio-abad.html> Consultado en línea (12 de septiembre de 2012)

El oro y la plata desdeñados



De las escasas imágenes que existen sobre este pasaje de la *Vita Antonii*, el dominico italiano Fra Angelico, alrededor de 1436, nos entrega esta obra excepcional. El pintor, capta magistralmente la actitud de Antonio frente a este tercer embate del “maligno”.

Atanasio narra que después de enfrentarse en su sepulcro a una amarga lucha contra los demonios, en la que Antonio queda prácticamente moribundo tirado en el suelo, decide cambiar de residencia. Como lo muestra el dominico en una composición en zigzag que nos involucra en la travesía de Antonio, narrada de atrás para adelante, el monje emprende su camino: dejando las laderas de su aldea y, posteriormente, el sepulcro, decide adentrarse en el desierto profundo.

En su andar, vuelve a toparse con el enemigo, “viendo su seriedad y queriendo frustrarla, proyectó la imagen ilusoria de un disco de plata sobre el camino. Pero Antonio, penetrando en el ardid del que odia el bien, se detuvo y, desenmascaró al demonio en él, diciendo: ‘¿Un disco en el desierto? ¿De dónde sale esto? Esta no es una carretera frecuentada, y no hay huellas de que haya pasado gente por este camino. Es de gran tamaño y no puede haberse caído inadvertidamente. En verdad, aunque se hubiera perdido, el dueño habría vuelto y lo habría buscado, y seguramente lo habría encontrado porque es una región

desierta. Esto es engaño del demonio. ¡No vas a frustrar mi resolución con estas cosas, demonio! ¡Tu dinero perezca junto contigo!'. Y al decir esto Antonio, el disco desapareció como humo”.

Antonio, desconcertado por esta ilusión sigue caminando pensativo, luego vuelve a ver “oro verdadero, desparramado a lo largo del camino [...] era realmente oro lo que allí había. En cuanto a Antonio, quedó sorprendido por la cantidad que había”, en el mismo instante en que lo ve, el monje se asusta y se aleja de él, huye “como si hubiera sido fuego y siguió su camino sin volverse atrás [...] se puso a correr tan rápido que al poco rato perdió de vista el lugar y quedó oculto de él.”⁶²

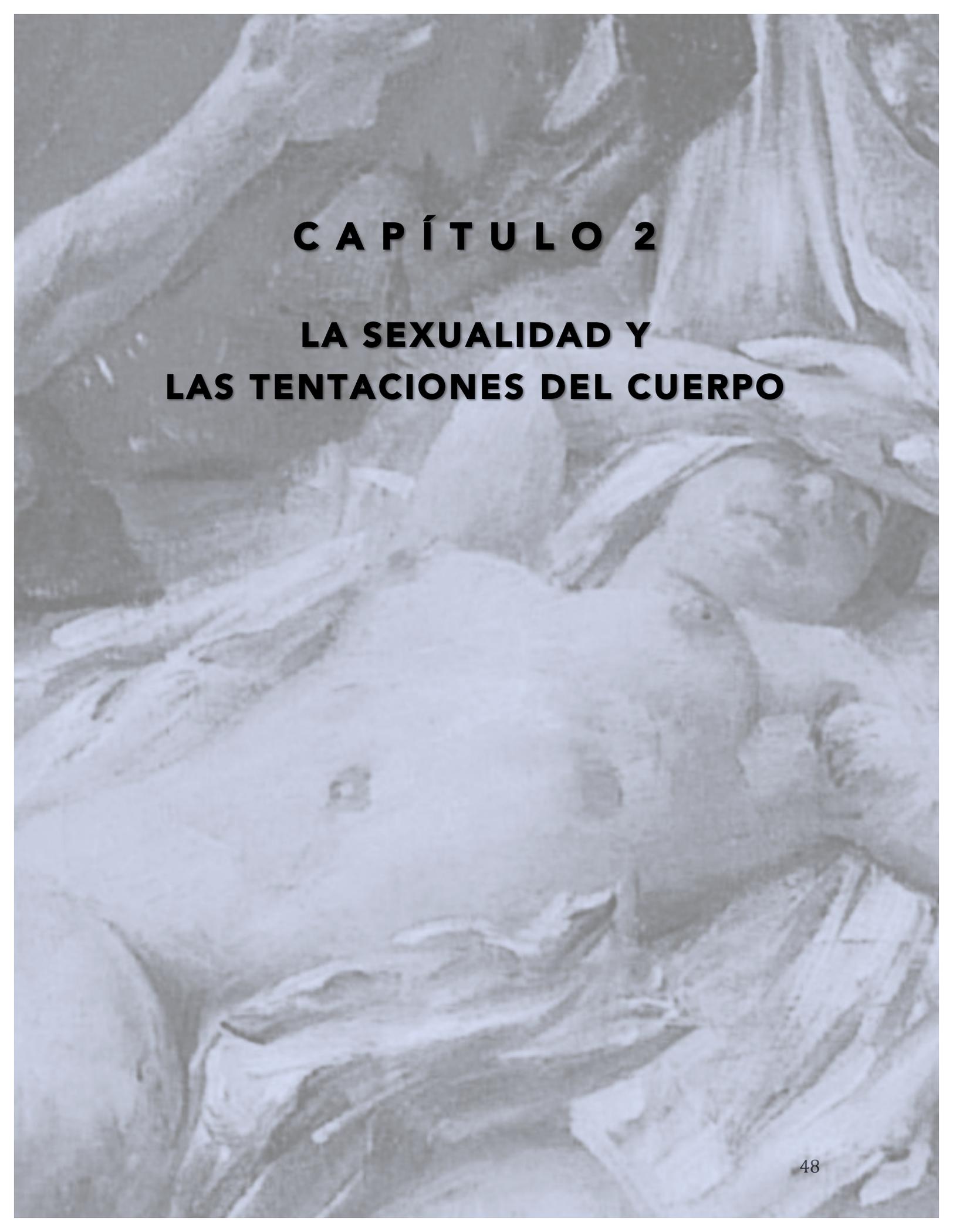
Para Antonio la idolatría al dinero, que tanto se veía en las *polis* a todo lo ancho y largo de todo el Imperio Romano, le tenía sin cuidado. Él “no se preocupaba ni siquiera de las riquezas auténticas”, este rechazo forma parte de su progresiva renuncia del mundo material. Si bien en sus primeros años de asceta fabricaba y vendía cestos para comprar un poco de pan, en este momento en lo más hondo del desierto Antonio no tiene ningún capital, mucho menos ningún patrimonio ni posesión.

Se ha desprendido de todo, incluso ha racionalizado al extremo su alimentación –le suministran pan cada 6 meses. Antonio ha hecho de la carencia una virtud; “bienaventurados los pobres porque de ellos será el reino de los cielos. Bienaventurados los que tengan hambre ahora, porque su hambre será saciada” (Lucas 6,17), estas palabras del evangelio se refieren a los que han *decidido* ser pobres, recordando la máxima de Jesús que alienta a Antonio a su renuncia “Si quieres ser perfecto, anda, vende lo que tienes y dáselo a los pobres, y tendrás un tesoro en los cielos; luego ven, y sígueme”. En este tenor le seguirán muchos

⁶² Cfr., nota 11.

años después grandes figuras del cristianismo, en especial San Francisco de Asís⁶³.

⁶³ Como se verá en el tercer capítulo, la inobservancia de esta virtud por parte de la jerarquía católica a finales de la Edad Media será una de las causas que desatarán el movimiento cismático encabezado por el fraile y teólogo alemán Martín Lutero.



CAPÍTULO 2

**LA SEXUALIDAD Y
LAS TENTACIONES DEL CUERPO**

2.1 Mujeres tentadoras: de Eva a las *femmes fatales*

...A través de las peñas llenas de apariciones,
donde San Antonio vio surgir como la lava
aquellas tentaciones con los senos desnudos...
Oh vírgenes, oh monstruos, oh demonios, oh mártires,
de toda realidad desdeñosos espíritus,
ansiosas de infinito, devotas, vampiresas,
ya crispadas de gritos, ya deshechas en llanto.
Charles Baudelaire.⁶⁴



En su cueva de piedra llena de arenisca del desierto, tan agreste y seca como lo están sus labios, tan caliente como el aire que exhala en un suspiro ahogado que no llega a su fin, se encuentra un monje con la mirada absorta, con ojos vacíos que le impiden llenarse de las imágenes que surgen fantasmagóricamente a su alrededor. Es San Antonio, quien se aferra con sus manos a la túnica que le cubre

⁶⁴ Charles Baudelaire, "Mujeres condenadas", *Las Flores del Mal*, Editora Edicomunicación, España, 1998, p. 187.

el cuerpo, su única pertenencia. Está sentado en cuclillas, humilde con los pies descalzos, recargando su figura petrificada en la pared de roca. ¿Qué es aquello que, temeroso, el egipcio se niega a ver? ¿Son acaso engaños de la vista, como los oasis en el desierto, o son personificaciones reales?

Debajo de la estera de palma que él mismo tejió como una terapia para alejar los malos pensamientos, aparece un cuerpo femenino, blanquísimo e insinuante, es una mujer de pechos redondos que se asoma a la luz extenuante del día. Lleva un velo tornasolado que le cubre el pubis. El collar y las pulseras de oro que la adornan brillan bajo el reflejo del sol. Su pelo rojo incendiado, como flamas infernales, delinea el contorno de un rostro a la mitad, a medio camino entre el ocultamiento y la exhibición; sólo se dibuja su sonrisa. Para salir de su escondite y mostrarse entera, con su mano derecha retira la estera y se apoya con su rodilla. Otra mujer, en el extremo izquierdo del tapete, sólo asoma su cabeza, con cara de sátira, sonrisa burlona y seductora, y ojos entrecerrados, dirige su rostro hacia Antonio. El monje sigue sin verlas, tal vez así desaparezcan.

Difuminadas en el fondo de la cueva, otros espectros femeninos, ricamente ataviados con túnicas doradas, azules y estampadas, se muestran expectantes ante la reacción del hombre. Es una escena de lujuria y erotismo la que asalta a Antonio; después de su largo encierro, de la soledad y el deseo oprimido, cómo negarse a esa provocación, cómo no caer en la tentación y saciarse hasta caer rendido.

Pero esas mujeres dispuestas y tentadoras no contaban con el temple del copto, con su vocación de autocontrol y mortificación; la lujuria y la salvación se excluyen mutuamente. Para recordar su compromiso, Antonio se ve acogido por una imagen titubeante, pero permanente, grabada en la roca: es una cruz cristiana –el pintor italiano Domenico Morelli, en 1878, no hace referencia a la Tau egipcia que forma parte de la tradicional iconografía del monje-, está tallada débilmente arriba de su cabeza, parece la marca de un encarcelado que cuenta el tiempo, esperando que esa huella sea la última que plasme en su celda; no obstante, esa traza es también una protección, una suerte de sortilegio que lo acompaña en su

empresa. San Antonio nunca se vuelve, a fuerza de constantes rezos deja pasar aquella incitante invitación.

Este cuadro de Morelli, uno de los más bellos que versa sobre esta temática, retrata la segunda tentación que se le presenta a Antonio, quizá la más fuerte: la lujuria. Esta tentación carnal es representada por la mujer. Frente a la determinación del eremita ante embate de la acidia, el demonio decide transformarse en una bella doncella para exponerlo al deseo de la carne.

Es importante destacar que cada uno de sus hagiógrafos se refiere a la mujer tentadora de diferente manera: Atanasio apenas si describe a la mujer, sin embargo, sí describe toda la situación: “el enemigo quería sugerirle pensamientos sucios, pero él los disipaba con sus oraciones; trataba de incitarlo al placer, pero Antonio, sintiendo vergüenza, ceñía su cuerpo con su fe, con sus oraciones y su ayuno. El perverso demonio entonces se atrevió a disfrazarse de mujer y hacerse pasar por ella en todas sus formas posibles durante la noche, sólo para engañar a Antonio... [Pero el egipcio] logró apagar el carbón ardiente de la tentación... El demonio que en su engreimiento desdeñaba carne y sangre, fue ahora derrotado por un hombre de carne en su carne.”

Éste, frente a su derrota, se despoja del disfraz y se convierte en un niño negro, “tan negro como su espíritu”, y le dice “a muchos he engañado y a muchos he vencido” contigo “me he demostrado demasiado débil”. Antonio le pregunta quién era y el niño responde “Soy el amante de la fornicación. Mi misión es acechar a la juventud y seducirla. ¡A cuantos no he engañado, que estaban decididos a cuidar de sus sentidos! ¡A cuántas personas castas no he seducido con mis lisonjas!’. Antonio dio gracias al Señor y armándose de valor contra él, dijo: ‘Entonces eres enteramente despreciable; eres negro en tu alma y tan débil como un niño. En adelante ya no me causas ninguna preocupación’”.

En la traducción latina que hace Evagrio el Póntico, únicamente añade que la mujer vestía con ropas elegantes. La leyenda de Patras, otra traducción latina

hacia el año mil, la representa como “una joven de bello rostro... bonita en exceso”⁶⁵, una reina un poco tímida de elegantes vestiduras, hermosa piel y cabellos de oro.

Sin embargo, es el dominico Alfonso Buenhombre el que no repara en eufemismos y relata que el encuentro de San Antonio se da en el lecho de un río donde se bañaban desnudas unas mujeres. Cuando el santo, con pudor, se da vuelta para alejarse, una de las damas, húmeda y descubierta, le sigue para convencerlo de entablar conversación. Antonio, volviendo atrás para entender lo que la muchacha decía, le pide que se abrigue en su presencia. “La mujer se pone sus mejores galas [...] y con gran cortesía, expúsole las ventajas de la vida conyugal y los inconvenientes de la virginidad”⁶⁶, frente a la poca injerencia de los argumentos, la dama le confiesa que es la reina de un hermoso país. De pronto, aparece a la orilla del río la magnífica ciudad de la que era emperatriz; con recelo, Antonio la acompaña, pero finalmente descubre el engaño del Diablo y se aleja⁶⁷.

Este episodio en la vida de Antonio es el que realmente ha trascendido su tiempo “histórico” y ha formado parte del imaginario que han actualizado constantemente artistas de las más diversas corrientes. San Antonio en el desierto, en plena soledad, lejos de su familia y el mundo, es asaltado por visiones terroríficas de monstruos, visiones de su propio deseo, de su propia sexualidad negada, mil veces rechazada pero no muerta. Precisamente, argumenta Campbell, “las regiones de los desconocido (desiertos, selvas, mares profundos, tierras extrañas, etc.) son libre campo para a proyección de los contenidos

⁶⁵ Martha Nuet Blanch, “San Antonio tentado por la lujuria. Dos formas de representación en la pintura de los siglos XIV y XV”, *Locus Amoenus*, número 2, España, 1996, p. 115

⁶⁶ *Idem*.

⁶⁷ Las versiones de la leyenda de Patras y la de Buenhombre se tratarán más a detalle en el capítulo 3 sobre Hieronymus Bosch.

inconscientes. La *libido* [...] es reflejada en contra del individuo [...] en forma que sugiere peligrosos y complicados placeres”⁶⁸.

En una miniatura de una versión alemana (1419) de la *Leyenda Dorada* -compendio de hagiografías realizado por Santiago de la Vorágine- vemos como Antonio lucha con tres demonios de la lujuria, quienes jalándolo de los pies, crean la sensación de que el cuerpo del monje es un gran falo en franco intento de erección, el eremita lo único que consigue hacer frente a esta agravio es juntar las manos para rezar.



Al egipcio se le presentan apariciones insinuantes, mujeres en actitud provocativa, cuyo blanco de ataque se dirige a los sentidos. El eremita debe remontar las apetencias de su propio cuerpo y superar esta gran prueba.

Los ascetas del desierto, fieles a su promesa y compromiso de renunciar a los impulsos de la carne, convirtieron a la lujuria en un asunto primordial y heredaron para la posteridad la figura de la mujer tentadora. “Las mayores mortificaciones de los monjes se encaminan a los peores pecados: la lujuria y la gula”⁶⁹. Huyendo a los arenales, los eremitas ponían distancia entre ellos y las mujeres de la tierra habitada, sin embargo, Antonio afirmaba que “quien mora en

⁶⁸ Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 51

⁶⁹ Jean-Claude Guillebaud, *La tiranía del placer*, Editorial Andrés Bello, España, 2000, p. 172

el desierto y vive en el recogimiento se ve librado de tres combates: el oído, la habladuría y la visión. Para él resta únicamente un conflicto: la fornicación.”⁷⁰

De lo que Antonio se da cuenta en esa profunda soledad es que la ausencia del contacto humano, la abstracción de lo social, no suprime el deseo; “ni siquiera los muros de los monasterios, ni la lejanía de los desiertos pueden proteger contra las presencias femeninas. Porque en tanto que la carne del ermitaño se aferre a sus huesos y se sienta tibia, las imágenes de la vida están alerta para trastornar su mente.”⁷¹

Mujeres Bíblicas: la virgen, la madre, la esposa y la prostituta

El mundo de las mujeres cristianas de los siglos III y IV se fue poblando de personajes paradigmáticos de la feminidad, provenientes de las Sagradas Escrituras, que debían ser imitados a cabalidad. Estos referentes comunes eran modelos de grandes mujeres que seguían al pie de la letra los ideales del cristianismo.

Sin embargo, en esos textos que conformaban el Antiguo Testamento y lo que años más tarde serían parte del Nuevo Testamento, no sólo contaban con relatos de féminas ejemplares, en este universo también existían las subversivas, mujeres perturbadoras y pérfidas que atentaban contra el estricto orden impuesto.

Dentro de este universo femenino ¿quién es esta mujer que aparece en la historia de Antonio, figura con la cual el demonio se mimetiza?

Esta mujer, sin duda alguna, no es la madre de Jesús quien, por obra del Espíritu Santo, queda embarazada milagrosamente sin la intervención de ninguna

⁷⁰ Sergio Pérez Cortés, “Sueños eróticos y ejercicios espirituales entre los hombres del desierto. Los sueños de san Jerónimo”, op. cit., p. 20.

⁷¹ Campbell, op. cit., p. 76

aproximación sexual. María es la virgen eterna, la inmaculada, la que ha alcanzado la máxima virtud: la castidad. Su cuerpo no ha sido tocado ni ultrajado. El nacimiento de Cristo no había dejado ninguna marca biológica: fue un parto sin dolor ni desgarramiento. María conservó la pureza de su cuerpo, su virginidad, hasta el final⁷².

Tampoco representa a Sara, la buena esposa de Abraham que, siendo estéril, se sacrifica para que su marido pueda tener descendencia con su criada Agar. Ella es otro ejemplo de las mujeres, quien a través de un milagro, resulta embarazada (Génesis 17, 15). A los noventa años, cumple con el deber de gestar a un primogénito, Isaac, que continuará con la línea de su padre como patriarca del pueblo de Israel.

Asimismo, tampoco es María Magdalena: la prostituta regenerada, figura de la pagana conversa por excelencia, quien de llevar una vida disoluta, dedicada al placer, se arrepiente y rectifica su camino de perdición después de que Jesús la salva de una infame lapidación. A partir de este suceso, renunciará a todo deseo sexual⁷³ y se unirá al hijo de Dios en su prédica. Al contrario de San Antonio, quién nunca prueba los placeres de la carne, María Magdalena ha conocido la tentación

⁷² En el concilio de Letrán, del año 649, después de muchas disputas desde los primeros siglos del cristianismo se declaró como dogma la virginidad perpetua de María, estableciendo que: “Si alguno, de acuerdo con los Santos Padres, no confiesa que María Inmaculada es real y verdaderamente Madre de Dios y siempre Virgen, en cuanto concibió al que es Dios único y verdadero -el Verbo engendrado por Dios Padre desde toda la eternidad- en estos últimos tiempos, sin semilla humana y nacido sin corrupción de su virginidad, que permaneció intacta después de su nacimiento, sea anatema”.

⁷³ Nuevamente, son muy interesantes los planteamientos de Kazantzakis en su libro *La última tentación de Cristo* (1955) y de José Samarago en *El evangelio según Jesucristo* (1991) donde subvierten esta historia relatada en la Biblia. Jesús cederá a la última y más grande tentación: a la de ser “verdaderamente” un hombre, un ser sexual, con familia, con propiedades. Después de redimir al ser humano por su tormento en la cruz, Jesús no muere y se casa con la “decimotercera” apóstol, María Magdalena, y tiene varios hijos con ella.

y ha cedido ante ella, su camino espiritual de renuncia inicia justamente a partir de su experiencia.

La fémína que se presenta como la tentación sexual de Antonio actualiza, más bien, a la Eva del paraíso, así como a Herodías y a su hija Salomé, a Dalila y a Pandora, mujeres míticas que llevan a los hombres a la perdición.

Eva fue el primer ser humano que cayó en la tentación de la serpiente que la seduce, y con ella, arrastra a Adán en su decisión. Eva se ha considerado como la gran culpable de la expulsión del paraíso. El pecado que Ella y –como consecuencia- Adán habían cometido, el que los precipita al mundo y al inicio de la Historia, era un pecado de desobediencia a partir de la soberbia y la curiosidad: la voluntad de saber. Sin embargo, en tiempos de Antonio este pecado original se transfigura en un pecado sexual.

Juan Crisóstomo, influyente patriarca de Constantinopla y uno de los cuatro padres de la Iglesia de Oriente -posterior a Antonio, pero que abreva y recoge el sentir de esa época- pensaba que la sexualidad se introduce en el mundo a partir de la caída provocada por Eva. En el paraíso no existía el sexo, Adán fue creado – no procreado- por Dios y Eva surge de su costado⁷⁴. Como observa el gran historiador medievalista Jacques Le Goff, “era más fácil convencer al pueblo de que el consumo de la manzana se correspondía con la copulación más que con el conocimiento”.⁷⁵

La expulsión del paraíso había acarreado varias vergüenzas a la humanidad. Por un lado surge el pudor: cuando Adán y Eva andaban por el paraíso, desnudos, ni el uno ni el otro se sentían atraídos por las formas

⁷⁴ En la Biblia no se menciona cuál era el destino de ambos antes de que comieran la manzana, ¿vivirían así por siempre, sólo los dos?, ¿seguirían concibiendo eternamente a través de una costilla o de la modelación de una figurilla de barro?, nada se sabe.

⁷⁵ Jacques Le Goff, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Paidós, Barcelona, 2005, p. 26

ondeantes, ni sus partes expuestas. Fue hasta que comen la manzana que se hacen conscientes y responsables de sus cuerpos, de su desnudez, y de que esas partes tenían algo de “misterioso” y atrayente por lo que debían taparlas. Asimismo, la caída había enfrentado a los hombres a la vejez y la enfermedad, los había hecho *mortales*, teniendo que sufrir dolor y trabajar por su alimento. Por otro lado, los había hecho seres sexuales: por medio de la percepción de la falta se introduce en la naturaleza humana el *deseo*, que los enfrentaba a la lujuria. A la desnudez consciente, además, se agrega la percepción de la diferencia.

Como castigo para Eva en especial, Dios la sentencia a parir a sus hijos dolorosamente. Ella sería la responsable de privar a la raza humana de un nacimiento pulcro, inconvulso, condenándola a nacer “entre heces y orina”, como diría San Agustín.

Eva, modelo de la tentación, será la cuestionadora del *status quo*, exploradora de lo prohibido, seductora por su saber. Será señalada como la eterna culpable, como podemos ver en esta obra de Meister Bertram del siglo XIV. Su “maldición” la convertirá en la mujer tentadora por excelencia, representante de la desgracia que arrastra a los seres humanos, sobre todo al hombre. La condición femenina será heredera de este estigma de perdición y condición traicionera.



Está misma imagen quedará emparentada a otras mujeres, unas bíblicas otras paganas. La figura de Eva, como la efigie de la perdición humana también se encuentra en el mito griego de Pandora: Zeus ordena a Hefesto la confección de la primera mujer de la tierra, Atenea se encarga de revestirla con un insinuante velo, con coronas de flores y adornos. Esta fémina, “esa bella calamidad”⁷⁶, será

⁷⁶ Hesíodo, *Teogonía*, p. 585., citado por Eliade, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. De la prehistoria a los misterios de Eleusis*, tomo 1, Ediciones Cristiandad, Maris, 1978, p. 272

enviada al mundo -como lo señala Mircea Eliade basándose en la *Teogonía* de Hesíodo- “bajo la forma de Pandora, ‘trampa profunda y sin salida destinada a los humanos’ según la valora Hesíodo... ‘pues de ella procede... la ralea maldita de las mujeres, azote terrible en medio de los hombres’ (Teogonía, 592)”⁷⁷. Zeus le había dado una caja a Pandora. Antes de que ella la abriera los hombres vivían libres de fatigas, trabajo y enfermedades –en forma paradisiaca-, pero cuando la destapa, surgen del ánfora todos los males. La existencia de Pandora acarrea “la aparición de las mujeres, y como consecuencia, la propagación de toda clase de tribulaciones, males y desdichas”⁷⁸ para la humanidad.

Pandora⁷⁹ y Eva, en dos pensamientos distintos, uno griego y el otro judeocristiano, representan “el mito de la ‘perfección de los comienzos’ y de la bienaventuranza primordial perdidas como consecuencia de un accidente o de un ‘pecado’”⁸⁰; las dos se consagrarán como las autoras materiales de todas las desgracias humanas, ambas son efigies de la caída del paraíso como comienzo de la humanidad.

Dentro del mundo judeocristiano, encontramos también a Herodías, pérfida dama que primero se casa con Herodes Antipas, el hermano de su marido, y luego involucra a su hija Salomé⁸¹ en un juego incestuoso: ella realizará una danza de velos que maravillará a su padrastro; a cambio, éste le concederá lo que ella pida (Mateo 14, 6-12). Salomé, por consejo de su madre, le solicita la cabeza de Juan

⁷⁷ *Ídem.*

⁷⁸ *Ibidem.*, Eliade parafrasea a Hesíodo.

⁷⁹ Este mito contrasta enormemente con el de Prometeo, hombre que roba el fuego –la civilización y la sabiduría- a los dioses y se lo entrega a la especie humana. Si bien este titán, desafiando a Zeus, acarreó algunos problemas a los hombres a consecuencia de su provocación, en realidad fue Pandora, -el segundo castigo de Zeus para Prometeo- la completa desgracia de la humanidad.

⁸⁰ *Idem*, p. 270

⁸¹ Oscar Wilde en su obra *Salomé* (1891) también trastocará esta historia, colocando a este personaje no ya como la hija sujeta al deseo de la madre, sino la directa responsable de la muerte del Bautista a causa de su desenfrenado enamoramiento y su despecho.

Bautista, el monje que había acusado de pecadora a Herodías por sus segundas nupcias. Madre e Hija, en contubernio, fueron la perdición de ambos hombres.

Otra de ellas, Dalila, traicionará a Sansón, el hombre que la amaba (Libro de los Jueces 16). Aliándose con los filisteos, enemigos de su amante, Dalila les descubre el secreto de su brutal fuerza. La mujer hace dormir a Sansón sobre sus piernas, y uno de los hombres le corta el cabello, fuente de su vigor. Ella detenta su hombría, lo castra, lo hace impotente. Sansón, sin poder defenderse, es apresado y cegado los filisteos.

El cristianismo, en lo cotidiano, también rescataba de otras fuentes su posición estigmatizante de la mujer como tentadora, según Peter Brown en su libro *El cuerpo y la sociedad* “la sabiduría popular judía, como la de los paganos resaltaba las seductoras astucias de las mujeres y los efectos destructivos de las exigencias que ellas les hacían a los hombres por ser quienes parían a sus hijos y compartían sus lechos”.⁸²

Este tipo de mujeres metáforas de la tentación, son reinas del artificio y la decadencia. Su naturaleza es “perversa”, su cuerpo y su sexualidad son sus armas. Disfrazan su poder bajo la mascarada del amor. Representan el deseo prohibido, la seducción. La condición demoniaca que se les atribuye las convierte en monstruos híbridos que recuerdan a las bellas sirenas que hacen perder la razón a los marinos en altamar.

Mujeres de esta condición se le presentan al héroe, a Antonio para probar su voluntad de renuncia y su vocación de asceta. Son las sirenas de Ulises, que lo tientan a dejar su empresa, a sucumbir ante su canto y hacerlo perder el rumbo.

Féminas como Eva, Herodías y Dalila son características dentro del imaginario de diversas culturas y obras artísticas; se pueden agrupar bajo el concepto de *femme fatale* – a pesar de que el término se acuña hasta finales del

⁸² Peter Brown, *El cuerpo y la sociedad: los hombres, las mujeres y la renuncia sexual en el cristianismo primitivo*, op. cit, p. 66.

siglo XIX y se consagra en el *film noir*-, que define a esta mujer seductora, poderosa, provocativa, indolente, sensual, sexual, traicionera, inmoral. Su sexualidad siempre tan potente y tan poco controlada genera incertidumbre y locura, son “una atracción al abismo”; ellas comparten la ambivalencia surgida en el corazón mismo de la tentación: fascinan a la vez que horrorizan. La mujer fatal es “the ultimate symbol of human desire”.⁸³ Por supuesto, así son pensadas desde la perspectiva del poder del varón sobre la mujer.

La *femme fatale* tiene en su poder la sexualidad del “macho”, ella es la amada esquiva, él el amante. La mujer fatal “tiene un desapego amoral, una serena indiferencia ante el sufrimiento de los demás, sufrimiento que provoca y observa desapasionadamente como una prueba de su poder”⁸⁴. La mujer que se le presenta a Antonio, subvierte el orden y la moral, no está marcada por el ideal y el deber ser. Desencaja de todo el discurso social y doctrinal sobre el rol que debería desempeñar la mujer en la familia y en la sociedad. Estas mujeres no son convencionales, no son obedientes, desprecian a los hombres, los usan. Son puro deseo, pura naturaleza, están ligadas al cuerpo, a lo irracional, a las pasiones.

San Antonio, ese modelo del “deber ser”, de hombre “civilizado”⁸⁵ quien valoraba sobre todo a la persona liberada del mundo físico, se enfrenta a lo mundano, se bate contra el poder avasallador de la naturaleza, tan agresiva y cruda.

La escritora Camille Paglia, en su libro *Sexual Personae* plantea esta relación intrínseca entre la mujer y la naturaleza, que atañe sobre todo a la *femme fatale*. La identificación de la mujer con la Naturaleza, -la naturaleza indómita- ha sido universal, se encuentra en todas las mitologías desde la prehistoria. La mujer está ligada íntimamente a lo *ctónico*, lo dionisiaco, es decir a la tierra y sus entrañas, a lo telúrico, por su misterioso poder de procreación, por su ritmo cíclico,

⁸³ Camille Paglia, *Sexual Personae: art and decadente from Nefertiti to Emily Dickinson*, Vintage, New York, 1991, p. 32

⁸⁴ *idem.*, p. 15

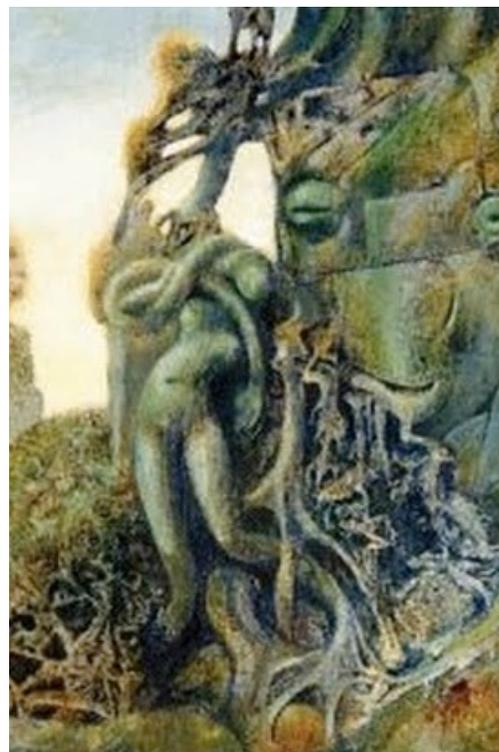
⁸⁵ Aquel que controla sus pasiones

por sus redondeces, sus crestas y valles que se asemejan a los contornos de la tierra.

Pero esa naturaleza, no es un estado ideal, un jardín acogedor, al contrario, la naturaleza dionisiaca es un lugar voraz, impredecible, atemorizante, ilimitado, un lugar donde impera “la violencia y la lascivia”⁸⁶. Ya lo decía Baudelaire en *Mon coeur mis à nu* “La femme est naturelle, c’est-à-dire, abominable”⁸⁷.

Desde esa perspectiva, la mujer compartiría con la Naturaleza su doble vertiente: puede ser a la vez creadora y destructora. Ese poder sexual que ostenta la *femme fatale* está en su cuerpo y sus entrañas, en su persona misma, está ligado a la fecundidad desbordada y avasalladora de la naturaleza.

Max Ernst, retrata excepcionalmente este concepto de mujer-sexo-naturaleza en un detalle de *La tentación de San Antonio* de 1945. La fémina -sin rostro porque es universal- es un cuerpo con senos, vientre, pubis y piernas, a la vez que raíz, tronco y rama; vegetación tentadora.



Camille Paglia plantea que “la sexualidad... es la intrincada intersección entre naturaleza y cultura”⁸⁸, el lugar de encuentro que conecta al animal con lo humano. A pesar de que el hombre no puede negar esta unión, sí puede alejarse tanto como pueda del recordatorio de su procedencia natural, de su animalidad, pretendiendo dominarla: la cultura pronto se propone y se apresta a controlar la sexualidad, a regularla o reprimirla.

⁸⁶ Camille Paglia, op. cit., p. 3

⁸⁷ En línea, dirección URL <http://www.bmlisieux.com/archives/coeuranu.htm>, Búsqueda: 12 de enero de 2013.

⁸⁸ Camille Paglia, op. cit., p. 1

Frente al cambio de un culto terrenal y agrícola en el mundo “primitivo” a un culto celestial ya presente en el mundo helénico, y bajo la influencia del ideal estoico⁸⁹, el cristianismo se propone trascender o superar la naturaleza. La misma concepción de Jesús –alejada de la forma “natural”/sexual- atestigua esta transformación; incluso, también, la introducción de un tiempo lineal y progresivo, en vez de un tiempo circular, cíclico, propio de la Naturaleza –y de los mitos-, marcan este propósito.⁹⁰

Todo el proceso del ascetismo, no sólo de Antonio, sino de la corriente que empieza a surgir con verdadera fuerza desde el siglo IV, cuyos valores se centran en la trascendencia de lo material a través la mortificación del cuerpo, estará definido por la lucha encaminada a derrotar a LA NATURALEZA, a dominar a su *propia* naturaleza.

La *femme fatale*, una subversión de lo social

La rol de la mujer que enmarca el contexto en el que vivía Antonio alrededor de los siglos III y IV, supone una trilogía: la buena esposa, la buena madre, la buena cristiana. Indiscutiblemente, el matrimonio y la maternidad eran el destino ideal de la mujer.

La mujer tentadora que se apersona en la cueva de Antonio, no cumple con ninguna de estas funciones, es más, pone en jaque estas estructuras sociales y familiares. Esta *femme fatale* es una imagen amenazadora, imprevisible, no está casada, no tiene hijos, no se mantiene virgen. Subvierte el esquema establecido pues vuelve ambiguos los roles activo-pasivo predominantes ya que ni su poder ni su deseo están supeditados a un hombre, no es sumisa frente a un esposo o a un padre.

⁸⁹ Esta influencia la explicaré en el apartado siguiente que versa sobre el Cuerpo.

⁹⁰ Ver Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*.

Para el cristianismo, esta mujer es peligrosa por su deseo incontrolable, por su transitoriedad. Es un verdadero obstáculo para el matrimonio y la descendencia, que en ese entonces se identificaban con lo eterno: la salvación.

Vayamos por pasos, para desmenuzar la amenaza que implicaba una mujer de este tipo:

La sexualidad, después de la caída de Adán y Eva, es una marca de lo humano y también un estigma. La vida sexual será sometida a las necesidades de la sociedad a través de un estricto control y regulación. Sobre este tema, el cristianismo retoma como una de sus fuentes la visión judía. De ella hereda “la aversión cuidadosamente fomentada a la promiscuidad, a la desnudez en público y la estricta observancia de los códigos de pureza referente a los ciclos menstruales...”, así como la insistencia en la virginidad de la novia; la posición judía se caracteriza por “su sexualidad disciplinada, de la que habrían extirpado las anomalías propias de la época”⁹¹, es decir la prostitución, la homosexualidad, los comportamientos sexuales que eran considerados anormales.

De igual forma, la sociedad cristiana está permeada por el ideal estoico, movimiento filosófico que influye en el mundo grecorromano en tiempos de Antonio, en el cual prevalece la justa medida, se valora la simetría, la imperturbabilidad (*ataraxia*), la armonía de los cuerpos a través del autocontrol, se rechaza de esta manera cualquier pasión que trastoque el equilibrio y vaya en contra de la razón: el deseo desatado, un cuerpo sacudido, abierto y convulso, contrastaba ampliamente con este modelo de humanidad.

Bajo estos tenores, en el cristianismo el sexo se concebía entonces como un “mal necesario” cuya aceptación deriva únicamente de su fin último: la procreación. Ésta era el destino obligatorio de la especie, era aceptar la ley divina que había concedido/condenado a la humanidad, después de la caída, con la facultad de reproducirse, “al que no participa en la procreación de la especie es

⁹¹ Peter Brown, op. cit., p. 68

como si derramara sangre humana”⁹². Para los monjes y monjas -si bien tampoco eran bien vistos- su abstención ante este deber moral conceptivo estaba justificada por su dedicación a Dios.

Incluso, este sexo meramente reproductivo estaba altamente regulado, se aconsejaba guardar ciertos periodos de abstinencia: “el coito debía evitarse los sábados, los domingos, los miércoles y los viernes, durante los cuarenta días de la cuaresma, antes de las demás fiestas en que se tomara la Eucaristía”⁹³, y durante la menstruación. Esta disciplina sexual era compartida por todos, independientemente de su posición social o de su nivel cultural.

En este contexto, la mujer fatal representa la antítesis de lo maternal, su sexualidad no está ligada de ninguna manera a la procreación, son improductivas a la sociedad pues no engrosan ni las filas demográficas ni religiosas. Resultan un peligro amenazante pues, para ellas, la sexualidad es una decisión y no una imposición.

En contraste con la dama tentadora, las características y “virtudes” de la mujer de esos tiempos –heredadas y aún a veces vigentes nuestra en sociedad, a pesar de la “Revolución Sexual”- son la pasividad, la obediencia y la sumisión. La mujer estaba siempre controlada bajo una figura masculina: una soltera se hallaba bajo la autoridad del padre, una casada bajo la autoridad de su esposo, una mujer que había elegido la castidad bajo la autoridad del convento⁹⁴. Este gobierno sobre los cuerpos femeninos aseguraba una conducta irreprochable y garantizaba

⁹² Talmud, Yebamoth 63b.

⁹³ Peter Brown, op. cit., p. 348

⁹⁴ Si bien había sido por convicción, por designación familiar o por que habían quedado vírgenes sin “patrón”, el único lugar que les correspondía a estas féminas era el convento (como sucedió con la hermana de Antonio). Incluso las viudas que no volvían a casarse ingresaban a una orden religiosa. Las mujeres no podían ser “eremitas” perdidas en el desierto, tenían que estar estrictamente bajo la tutela de una autoridad (padre, esposo o institución).

la heredad (el derecho sobre la propiedad y su conservación) a través de la continuación de la familia y la paternidad legítima.

La subordinación de la mujer y su papel pasivo frente a la sexualidad masculina, es decir, su dependencia del deseo sexual masculino, también se establecía tanto en el ámbito privado como en el público: en el derecho, la economía, la política y la alta jerarquía religiosa⁹⁵. Dicha subordinación, se justificaba también desde la perspectiva médica. Según la medicina de esos tiempos, desde Aristóteles hasta Galeno, el semen masculino era el que tenía el papel activo en la creación humana⁹⁶ mientras que la mujer se limitaba a ser únicamente el receptáculo, la materia pasiva que alojaría la semilla fecunda, “un medio de cocción del esperma”; “el macho suministra la forma y el principio del movimiento; la hembra el cuerpo y la materia”, diría Aristóteles⁹⁷. Esta aseveración, la convertía en una figura pasiva, inmóvil, paciente, receptiva y dominada.

La *femme fatale* -figura mítica que se retrata constantemente en la pintura, la literatura y el cine- subvierte esta posición. De ser un sujeto-objeto *sujeto* a la posesión, al poder de otro –en masculino-, se vuelven sujetos de poder pues no están determinadas por los varones.

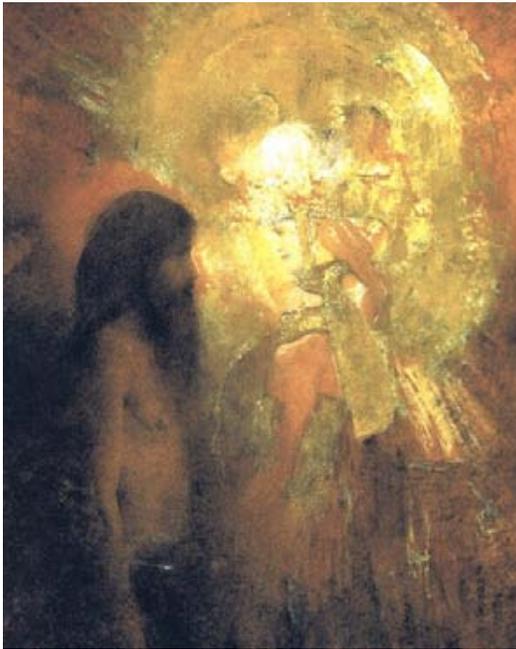
Ellas trastocan el orden pasivo y utilizan su sexualidad como arma: el sexo es poder; inician el cortejo, son las que sugieren y no las que acatan, son las mujeres ante las que el hombre se rinde a sus deseos, lo hacen perder su estabilidad, su fuerza, su dominio; los hacen perderse a sí mismos.

⁹⁵ El cristianismo introduce la igualdad entre hombres y mujeres en el aspecto de los deberes morales y la consecución de la salvación, sin embargo éste no pudo desembarazarse de la pesada carga de los roles sociales impuestos de la época.

⁹⁶ No será sino hasta 1827 que el naturista y biólogo Carlos von Baer descubrirá el óvulo femenino.

⁹⁷ Apud. Aline Rousselle, *Porneia: del dominio de cuerpo a la privación sensorial del siglo II al siglo IV de la era cristiana*, Península, Barcelona, 1989.

“El peligro de la mujer fatal es que ella se quedará ahí, plácida y paralizante”⁹⁸ no se moverá hasta conseguir su objetivo. Estas mujeres sin moral y freno, no se



subordinan, no bajan la cabeza ante los varones. No, ellas ven directamente a los ojos, con mirada felina, asechando a su presa. Esta obra de Fernand Khnopff de 1883, muestra cómo el dominio que ejerce la *femme fatale*, su seducción, se relaciona en el poder hipnotizante de su naturaleza, de sus entrañas, más allá de su cuerpo. Estas mujeres se regodean empoderadas, pues saben que pueden someter a los varones con una herramienta eficaz y letal: la promesa del placer.

Para la moral sexual cristiana, el sexo que solamente se prevé y tolera bajo el carácter reproductivo, nada tenía que ver con el placer. El placer sexual en sí y por sí mismo tenía una relación demoniaca con las pasiones desatadas y el engaño de los sentidos, éste alejaba a los creyentes del camino de la santidad y la salvación.

Para la fémica mundana de Antonio, éstas prescripciones morales la tienen sin cuidado, “demoniaca” como es, no se arrepiente de su deseo ni de su placer, no los oculta ni los disimula, por el contrario, los hace expresos, explícitos; sugerentes e invitantes, los pone a la vista de todos.

Sin embargo, Antonio, ese eremita copto que tiembla ante la presencia de estos espectros/fantasías/realidades eróticas y seductoras, a través de un estricto control del cuerpo y las pasiones, rechaza toda propuesta que de ellas proviene. Su autodominio y renuncia serán ejemplares, y por tanto, encarnará un pesado ideal difícil de igualar.

⁹⁸ Paglia, op. cit., p. 15

La *femme fatale*: ideal de belleza, ideal de seducción.

“Un semblante embellecido de mujer hunde más que un oleaje marino: aún así, éste te da la posibilidad de nadar si quieres salvar la vida, mientras que la belleza femenina, tras el engaño, te persuade de despreciar incluso la vida misma”.

Sobre los ocho vicios malvados

Evagrio Póntico

Evagrio el Póntico -obispo que tradujo la *Vita Antonii* del griego al latín-, escribe después de la muerte de Antonio un compendio didáctico e ilustrativo sobre las “pasiones” que va dirigido a los monjes, sobre todo a los jóvenes. Lo titula *Sobre los ochos vicios malvados*, y lo divide en dos apartados –evidentemente tomando como base la tipología de alma de Platón:

- Los cuatro vicios concupiscibles: la gula, la lujuria, la avaricia y la vanagloria.
- Los cuatro vicios irascibles: la ira, la tristeza, la pereza/acidia y el orgullo.

En este antecedente de los 7 pecados capitales, Evagrio hace especial énfasis en la gula y la lujuria, no sólo prescribiendo cómo había que combatirlos sino desmenuzando, retratando de qué forma estos deseos asechan a los monjes. Hay un apartado, en especial, donde expone cuáles son las tácticas de seducción de las mujeres:

Evita la intimidad con las mujeres si deseas ser sabio y no les des la libertad de hablarte ni confianza. En efecto, al inicio tienen o simulan una cierta cautela, pero seguidamente osan hacerlo todo descaradamente: en el primer acercamiento tienen la mirada baja, pían dulcemente, lloran conmovidas, el trato es serio, suspiran con amargura, plantean preguntas sobre la castidad y escuchan atentamente; las ves una segunda vez y levantan un poco más la cabeza; la tercera vez se acercan sin mucho pudor; tú has sonreído y ellas se han puesto a reír desaforadamente; seguidamente se embellecen y se te muestran con ostentación, su mirada cambia anunciando el ardor, levantan las

cejas y rotan los ojos, desnudan el cuello y abandonan todo el cuerpo a la languidez, pronuncian frases ablandadas por la pasión y te dirigen una voz fascinante al oído hasta que se apoderan completamente del alma⁹⁹.

La tentación sexual de la *Vita Antonii* necesita tomar una *forma*, encarnar en un ser; esta figuración la hace asible, asequible. Las diversas representaciones artísticas que se han hecho sobre estas *femme fatales* develan no sólo los ideales de belleza que ellas encarnan, sino las conductas que se conciben como seductoras y pecaminosas en un contexto determinado.

En todas las épocas, los artistas plásticos y literarios han sido los creadores del prototipo de esta *femme fatale*. Ellos han tomado como común denominador su sexualidad exaltada y han generado una diversidad de moldes y modelos basándose en las mujeres de su tiempo, en lo que les asusta y fascina de ellas, en sus paradigmas de belleza, de vestimenta, en sus gestos y los usos del cuerpo. La ha inventado de acuerdo a sus propios deseos y prohibiciones.

Las obras realizadas a partir de este pasaje son interpretaciones particulares, contextualizadas, que permiten reconocer qué es lo que se valora como lo correcto e incorrecto, lo que se expone o se esconde, lo que se destaca o minimiza, aquello que según los cánones sociales identifican a un comportamiento y a otro, aquello que se espera de una mujer en contraposición con otra. En estas obras se puede dar cuenta de la transformación en lo que se define como sensual y tentador.

Existen, sin embargo, características universales que todas ellas comparten. Las producciones artísticas coinciden en que el objeto del deseo, el que genera atracción, es un cuerpo joven. La *femme fatale* se destaca por su piel

⁹⁹ Evagrio Póntico, *Sobre los ocho vicios malvados*. Dirección URL: [consultadohttp://mercaba.org/Desierto/sobre_los_ocho_vicios_malvados.htm](http://mercaba.org/Desierto/sobre_los_ocho_vicios_malvados.htm) Consultado [en línea] 10 de enero de 2012.

tersa, por la firmeza de sus formas y la lozanía de su rostro. Es una mujer doncella, entre la pubertad y la adultez. Para cuidar y exaltar esta juventud, dedica su tiempo a acicalarse, a arreglarse el pelo, pone atención de su indumentaria –o de la falta de ella-, hace un culto de su cuerpo.

En contraposición con el ideal cristiano de María o Sara, estas mujeres son frívolas, ostentosas y vanidosas, cuya belleza necesita ser admirada y deseada. Clemente de Alejandría, padre de la Iglesia Griega, las señala y critica de esta manera: “en verdad, lejos de poner un límite a su deseo van a la deriva hacia la desvergüenza. Dichas mujeres necesitan el teatro, los desfiles, una multitud de mirones, viajes a los templos, entretenerse en las esquinas, para hacerse notar por todos”¹⁰⁰. Son mujeres que se dejan ver y tocar, muchas veces extranjeras¹⁰¹ - y como tal, ajenas al orden cotidiano establecido y obedecido.

Según la historiadora Marta Nuet Blanche, es a partir del siglo XIII que el tema de la tentación carnal de Antonio se trata con insistencia en el Arte y la literatura. Las primeras representaciones de esta visión malévolas, desde este siglo hasta mediados del XV, muestran a estas mujeres “finamente vestidas, con el cabello largo y suelto”¹⁰², su actitud seductora es discreta, muestran muy poco, a veces la parte superior del pecho, un hombro o, las más escandalosas, un seno. Estas pinturas recuerdan la tradición de la estampa japonesa, donde la seducción se basa en la insinuación disimulada que enciende la fantasía y el juego erótico.

¹⁰⁰ Mercedes López Salvá, “La iglesia y las mujeres (Siglos I-IV)”, *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, no. 16, 1995, p. 16.

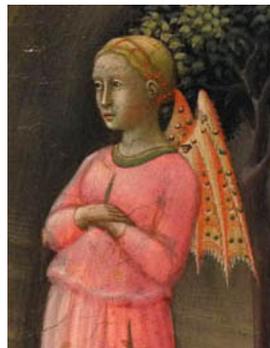
¹⁰¹ Podemos pensar en la reina de otros parajes que describe Alfonso Buenhombre, o en la Reina de Saba de Gustave Flaubert en el libro *Las tentaciones de San Antonio*.

¹⁰² Marta Nuet Blanche, op. cit., p. 11

El uso del cuerpo en estas obras es muy particular. Los gestos sensuales son pausados, mesurados, su actitud tentadora se muestra en el movimiento de sus manos, con ellas rozan sus ropajes de terciopelo, delineando los valles y las crestas de su figura; las reposan sobre su vientre, aludiendo a lo más mundano al estómago, las vísceras y los genitales. Las mujeres representadas son reinas o nobles ya que, al parecer, era “la gente más propensa a dichas inclinaciones”¹⁰³, el pintor Joachim Patinir, como lo vemos en esta obra, las retrata de manera certera. En estas pinturas, enclavadas en las iglesias en forma de retablos como cuadros independientes, la femmes fatales se identifica por su proximidad al hombre, su mirada no velada y su comportamiento ostentoso.



Sin embargo, en las obras de este periodo, lo que las diferencia verdaderamente de las mujeres castas es que a pesar de sus bellos y fastuosos atavíos, estas bellas tramposas no pueden ocultar su “naturaleza” demoniaca, por debajo de los elegantes y pesados ropajes se asoman sus garras de bestia o sus colas serpentinas, de sus espaldas brotan alas murciélagas y en sus cabezas coronadas con bellos peinados y piedras preciosas, se dejan ver dos cuernos. Es muy interesante que esta misma concepción de “juego engañoso” haya sido recuperada por el artista mexicano José Guadalupe Posada, en sus *Tentaciones de San Antonio* de 1910.



¹⁰³ idem, p. 122

Este paradigma de la mujer tentadora, pone en juego belleza y monstruosidad. La seducción abreva de esa ambigüedad. La mujer se convierte en un peligro para el hombre por su capacidad manipuladora, embaucadora y de transformación.

Ya entrados los siglos XV y XVI, hay un cambio en la imagen: la mujer empieza a tomar responsabilidad de su poder sexual, ya no aparece como un “disfraz” del diablo, ahora es la mujer de carne y hueso. Aparecerán los primeros desnudos en estas obras, a pesar de ello, la mujer mantendrá un recato e “inocencia” perturbadores, las vírgenes seductoras. La dama del río en la obra de Hieronymus Bosch es un gran ejemplo.

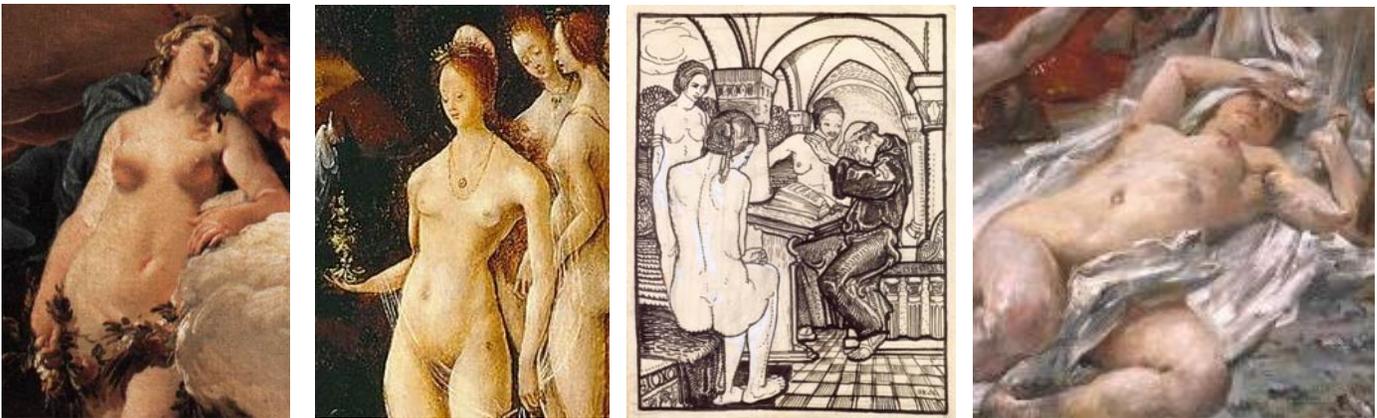


En algunas representaciones el desnudo no será total, las damas que aún conservan sus ropajes, ya no son las nobles de cuidada vestimenta, son las de sexualidad de torbellino que han hecho girones las mangas y el escote, entre las rasgaduras muestran su carne blanquísima y sus pechos, son cazadoras que embisten y luchan con Antonio para lograr su atención. Como ejemplo encontramos las obras de Paolo Veronese, Johann Liss y Jean-François Millet.



Con referencia al desnudo, también se cuestionará en este escenario el pudor y el descaro. La figura de la *femme fatale*, como actualización de las Venus grecorromanas envueltas por velos y drapeados, doble juego que esconde y a la

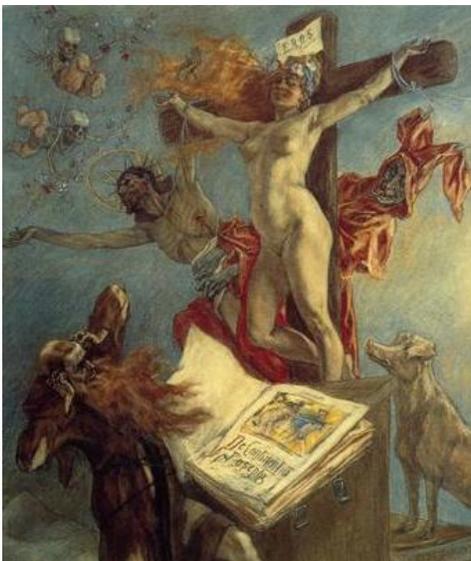
vez exhibe sus cuerpos¹⁰⁴, disimula algo que invita a descubrir: su pubis, sus senos, su *derrière*; su juego erótico llama a correr la cortina. A estas transparencias se le sumarán las joyas que visten sus cuerpos. Claros ejemplos son las obras de Giovanni Batista Tiepolo y de Jan Wallens de Cock. A principios del siglo XX, el austriaco Oskar Kokoscha y el alemán Lovis Corinth actualizarán el ideal grecorromano, el primero con el juego de senos expuestos y el pubis oculto, además de una espalda descubierta que oculta su frente; el segundo enfatizará el pubis a partir de un drapeado.



En el romanticismo y el simbolismo, la mujer se despoja de todo artificio para presentarse ante Antonio, la desnudez en su apogeo. Estas féminas diferirán de aquellas del cuerpo velado, los cuerpos se vuelven más esbeltos y definidos, las caderas serán más estrechas, los senos más grandes y redondeados, las carnes ceñidas y más firmes, las cinturas estrechas. La mayoría se expondrá sin vello púbico, como niñas núbiles con cuerpo de mujer. Sus tácticas de seducción dejarán el comportamiento recatado, la insinuación discreta de antes, ahora son

¹⁰⁴ Que también recuerda las hojas de parra de Adán y Eva. El doble juego del velo, hace referencia a lo que Camille Paglia expone en su libro *Sexual personae*, de que en contraposición a genitales del hombre siempre expuestos, lo misterioso y ambiguo de la femineidad tiene que ver con un aparato reproductor expuesto, la vulva, pero oculto al mismo tiempo, la vagina. Apud. Camille Paglia, op. cit.

mujeres que se muestran totalmente desvestidas, sus cuerpos se quiebran en formas serpentina, se contonean inflamando el pecho y las nalgas, son caras burlonas con sonrisas de hiena. Si llegan a usar velos no son para cubrirse sino como accesorio de su danza sexual. Estas femmes fatales sólo necesitan presentarse ante Antonio, no forcejean con él, su cuerpo es fuerza suficiente. Bellas y decadentes a la vez, son tan ligeras que levitan, y tan pesadas que el monje tiene que voltearles la cara. Los franceses Félicien Rops y Paul Quinsac, en el siglo XIX, pintarán extraordinariamente a estas féminas que su contemporáneo, Charles Baudelaire, calificará como: “frías, listas, perversamente corruptas... faltándoles, como al mismo Demonio, el poder de amar”.¹⁰⁵ El cineasta francés George Méliès, retomará la obra del primer artista para realizar un cortometraje con la misma temática en 1898.



Estas obras que versan sobre San Antonio y la tentación son cuestionamientos que los artistas se hacen sobre el erotismo y la sensualidad, dilema que al parecer plantea Francisco de Goya con sus majas, ¿cuál de ellas es más sensual, *La Maja vestida* o *La Maja desnuda*?¹⁰⁶

¹⁰⁵ Citado en Katleen Watt, New York City Opera, texto sobre la Sobre la Ópera *Salomé*, en línea, dirección URL <http://www.kewatt.com/Salome.html>, fecha de búsqueda 20 de enero de 2013.

¹⁰⁶ Apud. Irene Herner, “Venus y Odaliscas”, texto de la *Colección de arte digital y Comunicación*

En el siglo XX, estas mujeres que arrastran al pecado, no necesitarán ser la representación de una figura completa, la sexualidad será un parcialidad, la imagen tentadora se condensará en lo que otrora representó la Venus de Willendorf, “su belleza tiene que ver primero con la fertilidad”, con caderas, senos, vientres y nalgas “son puras bolas, masas, continentes, tierra fértil”¹⁰⁷.

La surrealista Dorotea Tanning, es de las pocas mujeres -sino la única- que pinta la tentación carnal, en su obra *las femmes fatales* ya no requerirán de una personalidad, de una identidad, de un rostro; estas féminas se presentan como cuerpos fragmentados, definidos por la atracción puramente carnal hacia sus redondeces y resquicios. La artista representa cachos de mujeres que habitan en la túnica de Antonio en medio del ojo del huracán, el monje lucha desesperadamente para deshacer de ella. Su esposo Max Ernst, como se muestra más arriba, también presenta esta mujer-naturaleza sin rostro.



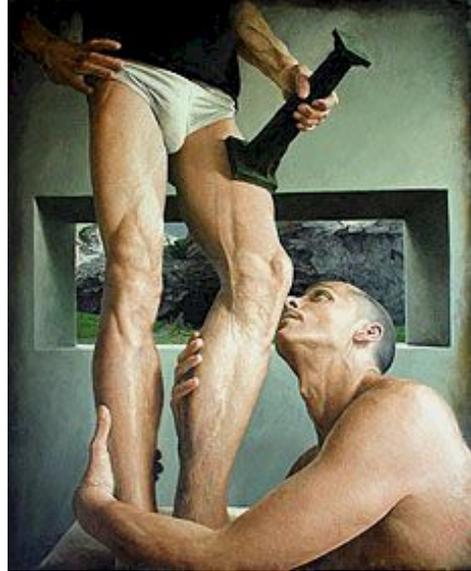
El análisis de este pasaje de la vida de Antonio, no sólo es una aproximación estética a un modelo de belleza y erotismo, esta exploración también nos permite reflexionar en torno a un ideal de lo femenino y a un

Artística, colección de discursos curatoriales en forma de power points, textos y productos audiovisuales para la biblioteca de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, México, 2012.

¹⁰⁷ *Ídem.*, p. 2

comportamiento frente a la sexualidad que, en tanto construcciones sociales y culturales, han permeado nuestro imaginario gracias a la abrumadora influencia del Cristianismo en Occidente.

Como podemos constatar no sólo los ideales de belleza y de erotismo cambian con el tiempo, tan cambiante es también el objeto/sujeto del deseo¹⁰⁸ y los paradigmas establecidos de la sexualidad. En esta obra del año 2000 del artista español Roberto González Fernández, *Tentaciones de (San) Antonio*, se muestra justamente que el tema de las tentaciones carnales se sigue actualizando, sigue generando aún en nuestros días dilemas y cuestionamientos.



¹⁰⁸ “Sigmund Freud plantea algo inquietante: que el objeto sexual, el objeto del deseo, el amado(a), pueden ser cualquier cosa, de cualquier edad, de cualquier color de piel; ‘hombre, mujer o camello’. Este concepto debiera hacernos tomar distancia de nuestras propias claves identitarias y prejuicios”. Irene Herner, *op. cit.*, p. 1

2.2 San Antonio y el embate de los demonios



Esta alucinante obra, tabla lateral del Retablo de Isenheim, acogida en la colección del Musée d'Unterlinden, en Colmar, Francia, es resultado de la maestría del pincel y la paleta del artista alemán Matthias Grünewald entre 1512 y 1516. Esta visión terrorífica, orquestada por monstruos deformes de intensos colores, con ojos satíricos, dientes prominentes, manos de hombre y garras de animal, son un ejército maldito cuya única orden es arremeter contra un pobre anciano que yace en el suelo; sin soltar su rosario, el monje busca de donde asirse para resistir la paliza que le están propinando. Está escenificación es un espacio surcado por miembros desarticulados, patas, brazos, alas y garras con palos, que danzan en una coreografía espiral cuyo vórtice es un Antonio jalado de los cabellos, en plena intensidad de un grito. El egipcio no alcanza a ver que detrás de esa gran gallina repugnante, a la que no le puede quitar los ojos de encima, se siguen acercando

tropas de demonios en medio de una construcción de madera derruida, plantada en un espacio de montañas y un cielo ligeramente nublado. La visión se corona con un ser repugnante, un enfermo cuyas llagas pululantes enfrentan a Antonio.

Grünewald, con todo el mérito de apropiarse de la historia y recrearla según el arbitrio de su imaginación, retrata este pasaje que Atanasio describe en la *Vita Antonii*, allí el monje se enfrenta con bestias salvajes, deseantes, todas ellas han caído en la tentación y desde ahí lo tientan. El embate con las bestias es una metáfora que ubica en el plano la constante del hombre como un ser intermedio entre la naturaleza y la civilización, que incita a la reflexión sobre la “oscura” naturaleza del hombre.

Este fragmento de la hagiografía del siglo IV es uno de los más recurridos por los artistas de todos los tiempos y esta imagen flamenca, en especial, ha sido actualizada por mucho de ellos, destacando la obra del surrealista Marx Ernst en 1945. Esta aventura antoniana enciende el imaginario artístico por la significación de estos monstruos: la disputa histórica del hombre para dominar sus propios demonios internos y, en el caso de los pintores cristianos, la lucha contra el paganismo.

En la *Vita Antonii* se relatan los hechos: Antonio, después de dominarse a sí mismo tras la tentación de la lujuria, “practicó seriamente la vida ascética, teniendo en cuenta que aún si no se podía seducir su corazón con el placer del cuerpo, [el diablo] trataría ciertamente de engañarlo por algún otro método, porque el amor del demonio es el pecado”. El asceta decide extremar su austeridad y busca refugio en un sepulcro, limítrofe entre el desierto y las zonas habitadas. “Esto era más de lo que el enemigo podía soportar, pues en verdad temía que ahora fuera a llenar también el desierto con la vida ascética”.

Atanasio continúa narrando “Así llegó una noche con un gran número de demonios y lo azotó tan implacablemente que quedó tirado en el suelo, sin habla por el dolor. Afirmaba que éste era tan fuerte que los golpes no podían haber sido infligidos por ningún hombre como para causar semejante tormento”, un hombre

que entra al sepulcro encuentra a Antonio moribundo y lo ayuda; el copto le pide que lo deje solo nuevamente. “Por los golpes recibidos estaba demasiado débil como para mantenerse en pie; entonces oraba tendido en el suelo. Terminada su oración, gritó: ‘Aquí estoy yo, Antonio, que no me he acobardado con tus golpes, y aunque más me des, nada me separará del amor a Cristo’. Entonces comenzó a cantar: ‘Si un ejército acampa contra mí, mi corazón no tiembla’”. El Maligno reúne a sus demonios y les dice:

“ustedes ven que no hemos podido detener a este tipo con el espíritu de fornicación ni con los golpes; al contrario llega a desafiarnos. Vamos a proceder con él de otro modo” [...] Esa noche, por eso, hicieron tal estrépito que el lugar parecía sacudido por un terremoto. Era como si los demonios se abrieran paso por las cuatro paredes del recinto, reventando a través de ellas en forma de bestia y reptiles. De repente todo el lugar se llenó de imágenes fantasmagóricas de leones, osos, leopardos, toros, serpientes, áspides, escorpiones y lobos; cada uno se movía según el ejemplar que había asumido. El león rugía, listo para saltar sobre él; el toro ya casi lo atravesaba con sus cuernos; la serpiente se retorció sin alcanzarlo completamente; el lobo lo acometía de frente; y el griterío armado simultáneamente por todas estas apariciones era espantoso, y la furia que mostraba era feroz. Antonio, remecido y punzado por ellos, sentía aumentar el dolor en su cuerpo; sin embargo, [...] se mantenía con su espíritu vigilante. Gemía por el dolor que atormentaba su cuerpo, pero su mente era dueña de la situación.¹⁰⁹

La prueba a la que se enfrenta Antonio, a través del suplicio y la tortura, no es fortuito que se genere en medio de la *eschatia*, la periferia. El sepulcro de Antonio se encontraba justamente en el borde, el espacio que no era ni *polis* ni desierto profundo, el último límite entre lo humano y lo inhumano, entre la civilización y la barbarie. “Contrario a los patrones establecidos y la cultura ya familiar de la ciudad griega, el *eschatia* estuvo dominada por lo inesperado [...] era un área tradicionalmente considerada donde la vida y la muerte nunca fueron propiamente

¹⁰⁹ *Cfr.*, nota 11.

separadas. [...] Así como el espacio de la *polis* era humanizante la *eschatia* era considerada como deshumanizante”¹¹⁰

La *eschatia*, tal como la tentación, es la línea divisoria, la rasgadura, donde el hombre se ubica entre la doble tendencia que lo anima: la carne y el espíritu, la naturaleza y la cultura. Antonio tenía que tomar una posición. El copto se batía entonces entre dos posturas: por un lado, desafiar los límites y ser como esos animales, sucumbir ante la carne¹¹¹. Ésta estará emparentada a la animalidad, así lo hace notar un cuadro de John Charles Dollman, donde a la mujer tentadora se le sumará un sequito de bestias.



O, por otro lado, la postura de mantenerse dentro de los márgenes y seguir rigurosamente la ley, dominar la naturaleza.¹¹²

¹¹⁰ Dan Oistein, *op. cit.*, p. 33, 113 y 78.

¹¹¹ “La carne será tomada como una bestia indomable e indomada, constantemente sublevada”, Jean Chevalier, *Diccionario de Símbolos*, *op. cit.* p. 253

¹¹² No es gratuito que en la película de 1988 de Martin Scorsese *La última tentación de Cristo*, basada en el libro homónimo de Nikos Kazantzakis, cuando Cristo se retira al desierto, marca un círculo en la arena, como un *límite* (la ley), del cual no va a salir y el cual lo va a proteger de las tentaciones de Satanás.

¿Qué es lo que incita a Antonio a actuar correctamente, a obedecer, a dominar sus pasiones, si no hay NADIE en esa *eschatia* que lo mire, lo juzgue, lo repruebe o lo castigue? El monje ha internalizado la ley, no deja de ser un ser social a pesar de que no se encuentra en la civilización; aunque los griegos pensaban que “la adecuada existencia humana sólo podía ser posible dentro de la *polis*”, Antonio demuestra que, aun viviendo allí está permeado por la ley, por la cultura¹¹³, vaya, ni siquiera se imaginaría andar desnudo en su morada a pesar de completa soledad pues él no es una bestia, lleva el peso de la civilización en sus ropas, en su pudor.

En los sepulcros, Antonio, para el que la ley a que obedecen nuestras acciones está en estricto apego a la voluntad de Dios, sí tiene en esta ocasión al Salvador como testigo de su heroico acto.

Ante la ineficacia de los demonios para doblegar el corazón de Antonio, éstos abandonan del sepulcro. En ese momento, como lo vemos en esta obra de Annibale Carracci de 1598, “de nuevo el Señor no se olvidó de Antonio en su lucha, sino que vino a ayudarlo. Pues cuando miró hacia arriba, vio como si el techo se abriera y un rayo de luz bajara hacia él. Los demonios se habían ido de repente, el dolor de su cuerpo cesó y el edificio estaba restaurado como antes. Antonio, habiendo notado que la ayuda había llegado, respiró más libremente y se sintió aliviado en sus dolores”.



“Le preguntó a la visión: ‘¿Dónde estaba tú? ¿Por qué no apareciste al comienzo para detener mis dolores?’”, el monje actualiza la desgarradora pregunta de Cristo en la cruz “¿Padre por qué me has abandonado”. A continuación “una

¹¹³ Una imagen actualizada de esto se puede encontrar en el *gentleman* inglés Robinson Crusoe, quien a pesar de encontrarse en una isla perdida, virgen, recrea la civilización europea y su comportamiento a partir de los restos que de ella sobreviven en el barco.

voz le habló: 'Antonio, yo estaba aquí, pero esperaba verte en acción. Y ahora que has aguantado sin rendirte, seré siempre tu ayuda y te haré famoso en todas partes'. En su periplo como héroe, el monje obtiene el reconocimiento del padre-creador después de esta prueba suprema.¹¹⁴

El Señor prueba los límites de Antonio, en sentido literal y figurado: prueba su temple y valentía, la resistencia de su espíritu, y también prueba si es un hijo de Dios o es una bestia, un salvaje sin límites, sin ley -al arbitrio de su deseo. Antonio sale victorioso una vez más.

¹¹⁴ Este paso Joseph Campbell lo denomina "La reconciliación con el Padre".

2.3 El cuerpo como receptáculo de las pasiones

“Sólo el cuerpo que se vuelve tan seco como las arenas del desierto puede confiar en mantener su pureza”.

*Vida bohárica de Pacomio*¹¹⁵



Antonio de Bellis, pintor barroco italiano, nos muestra en su pintura de 1642, el encuentro de San Antonio con una criatura característica de la mitología griega: un centauro, mitad hombre, mitad caballo. Retratando un episodio sobre la vida de San Pablo el Ermitaño, narrado en la célebre *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine, el artista ubica a los dos personajes en las inmediaciones del desierto. Antonio en su búsqueda de Pablo, el eremita más viejo de la región, tropieza en su camino con un ser monstruoso, de evidente origen demoniaco. Este ser híbrido, de condición doble, representa una metáfora de los cuestionamientos más

¹¹⁵ Peter Brown, *El cuerpo y la sociedad...*, op. cit., p. 329

persistentes entre los filósofos y teólogos del pensamiento cristiano primitivo: ¿cuál era la naturaleza del hombre?, una unidad a la vez dividida entre cuerpo y alma, entre pasión y razón, entre naturaleza y civilización.

Frente a estas interrogantes, el Cuerpo y su valor ambiguo, recordatorio incesante del parentesco de los hombres con los animales a la vez que lugar sagrado, soporte material del alma y la mente, se convirtió en uno de los conceptos más discutidos de la época, sobre todo dentro del movimiento monástico que inicia San Antonio en las inmediaciones del Egipto bajo el dominio del imperio grecorromano.

El cuerpo es una idea siempre en construcción, es una metáfora viva de los ideales, los roles sociales y los aparatos de control que rigen a determinadas sociedades. “El cuerpo es transformado de modo constante por las prácticas culturales y políticas”¹¹⁶. Su percepción y autopercepción es histórica y espacial. Su representación, su concepción, su saber, su sentido, su postura y compostura, tienen que ver con una visión específica sobre el mundo y el individuo, y la relación con uno mismo. El cuerpo, por lo tanto, es una entidad simbólica, y como tal, ocupa un lugar primordial en el imaginario social y en las representaciones artísticas.

El cuerpo es parte de un gran sistema de significaciones: sus usos, sus gestos, su exhibición o inhibición están condicionados por las normas sociales, las reglas de conducta y las prohibiciones que se establecen dentro de la cultura; los cuerpos serán regulados y administrados en aras del orden social.

La expansión y el triunfo del cristianismo en los tiempos de Antonio cambiaron en Occidente la concepción y la práctica del cuerpo. El movimiento asceta de los siglos III y IV, con sus ideales y valores, quebrantará con el modelo grecorromano del cultivo del cuerpo: su cuidado, su ejercitación, la admiración por la desnudez y la belleza. Es así que durante estos siglos, especialmente dentro

¹¹⁶ Bryan Turner, *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p.12

del movimiento monástico, comenzará un camino de depreciación corporal. El cuerpo, ligado a las pasiones y a la animalidad, estará sujeto a una rígida y disciplinada penitencia, subordinado a una pretensión ulterior: la salvación.

Esta noción ascética del cuerpo valorará sobre todo a la abstinencia y continencia como las más altas virtudes. La regulación de la dieta y la renuncia a la sexualidad serán los principios fundamentales.

La dualidad del cuerpo

La concepción del cuerpo durante el cristianismo primitivo estuvo permeada por dos posturas: por un lado, el cuerpo es despreciado, humillado y limitado. Se consideraba el asentamiento de la sinrazón, la pasión y el deseo; se ligaba a la animalidad, a lo que consideraban las necesidades físicas más “bajas”. El cuerpo es *carne*, es el sitio del deseo corruptor, pecaminoso, de la irracionalidad. La suciedad y la inmundicia estaban emparentadas con él; tenía que ver con lo bajo, lo mundano, lo simple, lo automático, lo cíclico. El cuerpo, a raíz de la expulsión del paraíso, queda marcado con el estigma de la mortalidad, con lo efímero y transitorio, “la carne humana emergió como algo tembloroso. Su vulnerabilidad a la tentación, a la muerte y al placer, era una manifestación dolorosamente apropiada de la voluntad cojeante de Adán”¹¹⁷.

Por otro lado, el cuerpo era valorado en tanto vasija contenedora del alma. Jesús mismo tuvo que hacerse hombre, “el verbo se hizo carne” (Juan 1:14), un cuerpo de carne y hueso para sufrir y lograr la redención de la humanidad. Este hecho enaltecía el cuerpo, lo hacía partícipe de esta manera de una naturaleza sagrada y divina. Del *cuerpo* de Cristo, como símbolo de la salvación humana, será devorada su carne en forma de ostia y su sangre en forma de vino. La resurrección de los hombres, al final de los tiempos, será en su unidad completa,

¹¹⁷ Peter Brown, *op. cit.*, p. 587

como cuerpo y alma. El cuerpo permanecerá ya sea para sufrir los malestares del infierno o para gozar en las inmediaciones del Cielo.

Este doble carácter, como fuente de las pasiones y como sede de lo divino, provocó que el cuerpo estuviera “atravesado de un extremo al otro por el rechazo y la exaltación, por la humillación y la veneración”¹¹⁸. Esta doble valorización, abrevará también en la oposición que gobernará el discurso cristiano y su práctica: cuerpo / alma. Si bien el cuerpo y el alma conformaban una unidad indisociable, es decir, el hombre como entidad es cuerpo y es alma a la vez, el primero fue subestimado frente a las potencialidades de la segunda. En el pensamiento cristiano el cuerpo queda supeditado a lo inferior, lo terreno, mientras que el alma es superior, lo celestial.

Para los monjes cristianos, el cultivo del alma era el deber principal. En la *Vita Antonii*, Antonio sostiene que “el alma no debe de ser arrastrada hacia abajo por los placeres del cuerpo, sino que el cuerpo tiene que estar bajo sujeción del alma”. El asceta “día tras día meditaba sobre la naturaleza espiritual del alma y, pensando sobre esto, le avergonzaba cuando debía aprestarse a comer, a dormir o a ejecutar las necesidades corporales”.

La exaltación del cuerpo y su naturaleza sensual, operaba en una dirección contraria a la salvación. El cuerpo tenía deseos y necesidades físicas que perturbaban al espíritu, por lo que, como plantea Peter Brown, “el alma debía separarse del cuerpo con la mente...”¹¹⁹. El cuerpo debía sujetarse, pues, a la voluntad del alma y a la voluntad Divina, ser obediente y sumiso.

En el movimiento ascético -como se trató en el primer capítulo- hay una franca oposición entre el mundo y el espíritu. El cultivo del cuerpo no tenía cabida en un pensamiento cuyo fin último era la recompensa venidera: el paraíso celestial. Antonio y sus seguidores guardan una fuerte hostilidad hacia las cosas de este mundo, cotidianas y mundanas, relacionadas con el cuerpo: el

¹¹⁸ Jacques le Goff, *Historia del cuerpo en la Edad Media*, p. 14

¹¹⁹ Peter Brown, *op. cit.*, p. 60-61

acicalamiento, la comida, la vestimenta. La sexualidad era incompatible con las prácticas religiosas, todo placer, sobre todo el sexual, iba en detrimento de la espiritualidad, además de ser un nicho fértil para del pecado.

Bajo este pensamiento es que Antonio sujeta su cuerpo a una fuerte disciplina y penitencia: la ascesis del cuerpo, en la que se plantea que la interdicción de todo goce del cuerpo o exaltación de los sentidos, permitía aproximar y vincularlo a lo sagrado. Con esto se efectuaba una permuta trascendental, se intercambia el placer corporal por el goce espiritual.

La Ascesis del cuerpo

“Las energías del alma aumentan cuanto más débiles son los deseos del cuerpo”

San Antonio en *Vita Antonii*

La ascesis consiste en hacer “disponible al cuerpo y someterlo a la propia voluntad, en ser señor de los impulsos y libre en los apetitos”¹²⁰. El ascetismo fue un régimen racional y sistemático de mortificación y negación del cuerpo, encaminado a liberar el alma de las ataduras de la carne y sus deseos. Se trataba una práctica y un dominio de sí, implicaba una retirada hacia sí mismos, se basaba no sólo en un autoconocimiento, sino en la transformación del individuo para acceder a la verdad.

La ascesis cristiana de los siglos III y IV d.C. no era una novedad en la época, ya desde el siglo III a.C. se había instituido toda una filosofía del “dominio de sí” bajo el estoicismo, en el cual se ejercitaba la *apatheia* y la *ataraxia*, es decir, el dominio sobre las pasiones del cuerpo y del alma para lograr la media dorada; se dedicaba un especial cuidado a la virtud, dejando de lado las comodidades materiales que perturbaban el alma y la razón. Marco Aurelio, uno de sus representantes más importantes fue co-emperador del Imperio Romano a

¹²⁰ Anselm Grün, *La sabiduría de los padres del desierto*, op. cit., p. 48 y 52.

mediados del siglo II d.C., esta figura y su filosofía tuvieron gran influencia en el movimiento monástico. Sin embargo, es precisamente con este movimiento que la ascesis, como filosofía y práctica de vida, llega a su punto cúlspide.

La ascesis en el desierto, se practicaba rigurosamente dentro de la celda, lugar mínimo, limitado y constriñente. Los monjes debían *permanecer* en su ermita para dominarse y no escapar de sí -aunque ya había escapado del mundo. El asceta no podía salir de su reclusión, ya sea en un sepulcro o en una cueva como Antonio, debía orar ahí, meditar ahí, ocupar su tiempo tejiendo o pensando en las escrituras. Mantenerse en un estado de claridad y pureza interior.

Los monjes enclaustrados limitan al máximo su “corporalidad”, es decir, dominan al máximo todas sus necesidades físicas; incluso van más allá de su bienestar, implementan la mortificación del cuerpo como un recurso religioso en el que dolor físico se presenta como una forma de extracción de lo impuro. Lo personal era lo trivial, lo corrupto, lo histórico; lo que había de buscarse era lo espiritual y la trascendencia.

Para controlar el cuerpo, lugar de la corrupción moral, el movimiento ascético fue cada vez más riguroso en la contención, la dieta y la abstinencia. Por medio de la ascesis se desafiaban las limitaciones que el cuerpo le imponía al alma: los largos ayunos desafían a las necesidades de alimento; la castidad, a las necesidades sexuales; la clausura, las limitaciones del consumismo y la vestimenta, a las necesidades sociales.

Antonio, después de su encuentro con la tentación de la carne personificada como mujer, decide reprimir más y más el cuerpo, manteniéndolo en estricta sujeción; en el *Héroe de las Mil Caras*, Campbell señala que la segunda etapa del camino del héroe -donde las pruebas tienen una importancia decisiva- es la de “purificación del yo”, es decir, “cuando los sentidos están ‘humillados y limpios’, y las energías e intereses ‘concentrados en cosas trascendentales’”; para lograr la metamorfosis, el héroe tenía que someterse de alguna manera a la purgación y la renuncia.

De esta forma, el eremita se acostumbró a un modo de vida más severo: “se mantenía vigilante sin dormir, comía una vez al día después del atardecer, a veces cada 2 o 4 días. Su comida únicamente era pan y sal, su bebida sólo agua”. Un tapete de junco le servía para dormir o a veces yacía sobre el suelo. No se lavaba los pies ni el cuerpo, ni se ungía con aceite, “al cuerpo hay que acostumbrarlo al trabajo [...] no hay que buscar cosas que ablanden el cuerpo [...] ya que la fibra del alma es más sólida cuando los placeres del cuerpo disminuyen”¹²¹. Antonio renuncia completamente a los placeres de la carne y limita al máximo –pues aquí era imposible renunciar- su dieta.

El eremita recomienda dormir lo menos posible, “pues la vigilia era importante para la experiencia de Dios”. Esta racionalización de las necesidades y los deseos, junto con el trabajo y la meditación continua, era necesaria para evitar el excedente de energía que quedaba de manifiesto en el apetito incontenible, en la cólera y en el deseo sexual.

En cuanto a la vestimenta, también la desnudez será valorizada ambigualmente, pues si bien es el recuerdo de la inocencia antes del pecado original, su ocultamiento devendrá del castigo de la expulsión. Como la desnudez se asimilará a lo salvaje, los monjes siempre estarán vestidos y tendrán una o dos prendas nada más. Una sentencia de los padres del desierto era: “Acostumbra a tus ojos a no mirar el cuerpo de ninguna persona, ni siquiera, el tuyo propio”¹²².

Por medio de estas prácticas se proponían alcanzar un estado de claridad interior: la “pureza de corazón”, el dominio de la voluntad. El corazón, como punto de intersección entre el alma y el cuerpo, se debía modelar pues “de dentro del corazón de los hombres proceden los pensamientos malos, fornicaciones, hurtos, homicidios...” (Marcos 7,21). La pureza de corazón perfecta sólo la lograban

¹²¹ *Vita Antonii, op. cit.*

¹²² Apud., Peter Brown, op. cit.

aquellos que estaban liberados incluso de los actos involuntarios: de las eyaculaciones matutinas y las fantasías sexuales en los sueños¹²³.

La ascesis era la forma de ligar al cuerpo con el alma en un propósito común. Si bien el enemigo a controlar era el cuerpo, bajo la doble valorización de la que se habló anteriormente, éste también estaba profundamente implicado en la transformación del alma, había una interdependencia entre ambos. El cuerpo era una vía hacia la santificación.

Como tal, se expresa en un pasaje de la *Vita Antonii* que: Antonio después de vivir en los sepulcros, toma como morada una montaña en Pispir y hace de un fortín su celda, en ese lugar se encerró a piedra y lodo, permaneciendo ahí en completa soledad por más de 20 años. Muchos de sus seguidores ansiaban verlo, por lo que echaron la puerta abajo y “cuando lo vieron, estaban asombrados al comprobar que su cuerpo guardaba su antigua apariencia: no estaba ni obeso por falta de ejercicio ni flaco por sus ayunos y luchas con los demonios: era el mismo hombre que habían conocido antes de su retiro”.

El cuerpo de Antonio es aparentemente invulnerable al dolor, al hambre, al frío, a la suciedad, al tiempo, es un cuerpo prácticamente incorruptible, un cuerpo divinizado, que está estrechamente ligado con una metamorfosis. El santo, como el héroe que es, ha conseguido la “apoteosis”¹²⁴, la transformación última. “La vida de Antonio es una demostración de la promesa de Dios a la humanidad. En su cuerpo, sus contemporáneos cristianos podrían atisbar cómo todos los cuerpos serían transformados en el momento de la resurrección”¹²⁵.

Ahora que San Antonio ha conocido el poder de la ascesis -del dominio de sí y del conocimiento de sí- para lograr la salvación espiritual, ahora que ha superado lo corrupto y perecedero, es momento que el héroe retorne a la tierra

¹²³ Para ahondar más en este tema, ver Sergio Pérez, “Sueños eróticos y ejercicios espirituales entre los hombres del desierto. Los sueños de san Jerónimo”, *Revista Sociológica*, op. cit.

¹²⁴ Apud. Joseph Campbell, *op. cit.*, primera parte, capítulo 6.

¹²⁵ Dag Oistein, *op. cit.*, p. 134.

habitada, al mundo de todos los días. El monje cumplirá con la labor de “traer los misterios de su sabiduría... para la renovación de su comunidad. [...] Su tarea ha de ser volver a nosotros transfigurado y enseñar las lecciones que ha aprendido sobre la renovación de la vida”¹²⁶. Ésta es la gran tarea del héroe, la que justifica su partida y su aventura.

El egipcio sale de su enclaustramiento para comunicar sus hazañas frente al demonio, para enseñar sobre las verdades del espíritu y como hacerlas accesibles a los hombres, para mostrar cómo trascender el cuerpo y fortificar el alma, para instruir sobre cómo dominar el deseo y no ceder ante la tentación. Compartiendo su virtud funda grupos de monjes en Pispir y Arsínoe, lucha contra la herejía arriana, debate con grandes filósofos de otras religiones y presenta su vida como un modelo de búsqueda y encuentro espiritual. En el punto superior de su metamorfosis comparte con sus hermanos los dones de su renovación.

El héroe regresa por un corto periodo pues después de su predicación decide retirarse del mundo en un grado más avanzado. Al final de sus días y ante el temor de que los egipcios según su costumbre de no enterrar los cadáveres de los santos fueran a hacer lo mismo con su cuerpo al momento de su fallecimiento, Antonio se encierra en su morada, rodeado únicamente de los monjes más allegados a él. Les hace prometer que lo sepultarán tal como Cristo lo fue, pues de esta manera podrá esperar que su cuerpo “en la resurrección de los muertos, el Salvador me lo devolverá incorruptible”. El último paso del camino del héroe es el de su muerte.

¹²⁶ Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 113 y 26.



CAPÍTULO 3

LAS TENTACIONES DE SAN ANTONIO ACTUALIZADAS

*Es en vano que more en el desierto
el demacrado y hosco cenobita,
porque no se ha calmado la infinita
ansia de amar ni el apetito ha muerto*

Fragmento de *La tentación de San Antonio*
Efrén Rebolledo

Entre una nutrida gama de producciones artísticas en torno a la historia mítica de San Antonio, que se ubican desde el siglo XIII hasta nuestros días¹, el tema de las tentaciones ha adquirido un lugar central tanto en las representaciones plásticas como en las literarias. Esta investigación, en particular, ha recopilado alrededor de 200 obras, entre mucha más, que han actualizado este pasaje decisivo que marcó la vida del héroe y su permanencia en el imaginario colectivo.

La tesis, sin embargo, se acota al análisis e interpretación de sólo dos imágenes: *Las tentación de San Antonio* de Hieronymus Bosch (ca.1500) y la de Salvador Dalí (1946). La selección de estas obras, comprendidas en una extensión temporal y espacial totalmente equidistante, está basada en las siguientes consideraciones:

- El Bosco pinta en su haber 22 cuadros sobre la vida de Antonio. La obra de la tentación en particular, está inserta en un momento coyuntural que replantea las concepciones y comportamientos religiosos y políticos de la época; por un lado, es heredera de las reformas Gregorianas que luchan por eliminar los vicios de la sociedad feudal cristiana retomando las ideas e ideales del Cristianismo primitivo. Asimismo, existe una fuerte imbricación del “poder pastoral” de la Iglesia –término acuñado por Michel Foucault- con el poder político. Es también un momento particular en el que los usos y costumbres de la sexualidad están ligados de manera directa con la

¹ La referencia más reciente es la del poemario *El Fuego de San Antonio* de 2011, escrito por el

religión. Por otro lado, la producción del Bosco, un devoto cristiano, se ubica en la antesala de la reforma luterana. Las obras de Hieronymus, el pintor por excelencia del pecado, son coleccionadas, ni más ni menos que por Felipe II, rey de España católico y conservador que extiende su territorio a través de un uso religioso de la política.

- En la obra de Salvador Dalí, San Antonio cobra un sentido especial: aparece también en un momento coyuntural de la historia de Europa, pues se pinta justo al final de la Segunda Guerra Mundial, época de descontento y de transgresión, de cuestionamiento continuo sobre el actuar y el acontecer del ser humano y de la especie. Salvador Dalí enfoca a este personaje desde la disciplina del psicoanálisis. El catalán lee y conoce personalmente a Sigmund Freud, quien ha teorizado sobre la prohibición, la sexualidad y el malestar del hombre a raíz de su condición humana y social. Además, junto con otro psicoanalista, Jacques Lacan, elabora conceptos fundamentales sobre el inconsciente y la paranoia. A partir de esto, su producción artística ahonda en los misterios de la mente humana, subvirtiendo las nociones de deseo, de cuerpo y de sexo, cuestionando la moralidad recatada de la época.

En particular, me interesa desentrañar en estas imágenes cuáles son los valores y las conceptualizaciones en torno al cuerpo, a la sexualidad, a la libertad y a los mecanismos de control que el artista plasma o contra los que se revela a través de sus obras.

La intención de este trabajo es ubicar a la imagen en un lugar primordial de la investigación y no como un simple referente; se plantea, por lo tanto, un estudio minucioso de la obra, su producción y sus repercusiones, partiendo de la premisa de que el Arte es un sistema de comunicación social, medio de expresión que envuelve tanto al artista, como al contexto y a los espectadores. De esta manera, la obra de arte se presenta no sólo como un documento socio-histórico, testimonio sociológico y comunicativo, sino como una historia con valor vivo pues genera significaciones, identificaciones y reflexiones.

Para analizar dichas obras he llevado a cabo una metodología² de trabajo que contempla el estudio de las imágenes en diferentes estratos³. En primer lugar, la aproximación inicial parte de una descripción de la obra, es decir, se identifica lo que la compone: los elementos figurativos o no figurativos, la perspectiva, la narrativa, el ordenamiento de las formas en el plano, el uso de la luz, el color, el espacio y tiempo, etc.

La segunda lectura profundiza en la “biografía” de la obra, cuál es su formato, su procedencia, análisis de bocetos y dibujos, pero sobre todo la investigación se encamina a la búsqueda de escritos o testimonios sobre la composición y el proceso creativo, ya sean por parte del artista -en archivos personales o autobiografías- o por parte de sus contemporáneos o estudiosos. Lo que se pretende elucidar es cómo y desde dónde el artista piensa, formula y construye la obra.

La imagen, por supuesto, no está desligada de su productor, es por eso que también se hace un análisis del origen, formación e influencias del artista. Asimismo, se establecen relaciones de semejanza y diferencia de la obra con otras producciones del pintor, así como con otras creaciones del tiempo y del pasado, que permitan conocer las influencias o trasposiciones tanto formales como simbólicas, para advertir cuáles han sido las apropiaciones o actualizaciones de las que ha formado parte la creación.

Posteriormente se otorga un valor conceptual a la obra, es decir, se identifica con un cierto mundo de ideas y valores, de concepciones, ya sean culturales, ideológicas y/o sociales, y se ubica dentro de un contexto. La imagen artística, en tanto elaboración cultural y simbolización de lo social, está permeada

² Esta metodología está basada en la Investigación Documental en el campo del Arte, método que he apropiado a partir de la relación académica y de investigación que he entablado desde mi licenciatura -Ciencias de la Comunicación, en la FCPyS-, con la que en ese entonces fue mi asesora de tesis y ahora es nuevamente mi tutora, la Dra. Irene Herner.

³ Este recorrido metodológico no es rígido en su secuencia, sin embargo, con el fin de explicar el método, he planteado el proceso que yo observé durante esta investigación.

por los ideales, prejuicios, pensamientos, actitudes y conocimientos imperantes o vigentes del momento en el que son gestadas y permite mostrar las transformaciones de la sensibilidad colectiva.

Este último estrato es fundamental, pues es este momento donde se transita de la percepción de la obra a su interpretación, a la comprensión de su sentido connotado.

3.1 Hieronymus Bosch y las Tentaciones de San Antonio



“Quiero mostrar ahora que sus pinturas no son disparates...
y si disparates son, son los nuestros... Es una sátira
pintada de los pecados y desvaríos de los hombres”
Fray José de Sigüenza⁴

¿Qué ve, Jerónimo Bosco, tu ojo atónito?
¿Qué la palidez de tu rostro? ¿Ves acaso ante ti
los monstruos y fantasmas voladores del Erebo?.
Diríase que pasaste los lindes del avaro Dité
y entraste en las moradas del Tártaro...”
D. Lamponius⁵

Hieronymus Bosch es el pintor por excelencia de los pecados. Gracias a su profunda observación de la naturaleza humana plasma en sus obras la inquietud del hombre ante su propia condición; El Bosco es un estudioso de los males, las tentaciones, las imperfecciones y las esperanzas que acongojan a los seres de su tiempo. Por medio de la caricatura pinta sus debilidades, su miseria y sobre todo su angustia. Este artista flamenco no idealiza ni al hombre ni a su mundo, en su pintura presenta sin tapujos la ambigüedad de la especie, un ser híbrido entre lo animal y lo humano enclavado entre la barbarie y la civilización.

José de Sigüenza, bibliotecario del Monasterio del Escorial, en Madrid, lugar que reuniría la mayor colección de obras de El Bosco, escribe sobre el pintor a finales del siglo XVI: “La diferencia que existe, a mi juicio, entre las pinturas de este hombre y las de otros, consiste en que los otros buscan pintar, con mayor

⁴ En *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Madrid, 1600. Citado en J. Nelson, “Hieronymus Bosch y el Otoño de la Edad Media”, *Hispania*, Vol. 70, No. 3, 1987, p. 426

⁵ En *Pictorum aliquot celebium Germaniae inferiors effiies*, 1572. Citado en Mia Cianoti, *La obra pictórica completa de El Bosco*, Editorial Noguer Barcelona, 1968, p. 10

frecuencia, al hombre tal cual aparece en el exterior; solo él tiene la audacia de pintarlos tal como son en su interior”⁶.

Bosch es un artista original, un provocador que desafía los paradigmas de la representación pictórica de su tiempo, momento en el que la escena artística estaba inundada de modelos naturalistas presentes en las obras de sus antecesores: Hubert y Jan Van Ecyk, Hugo van der Goes o Rogier van der Weyden.

Hieronymus Bosch nace durante un periodo de transición entre dos mentalidades: por un lado la tradición medieval, empapada del estilo gótico -el de la “iglesia triunfante”⁷- que reina aún en los países del Norte de Europa, y por el otro, el naciente humanismo renacentista, que se origina principalmente en Italia.

Jheronimus Abthonissoen Van Aken nace en el pueblo de ‘s Hertogenbosch, en la campiña de Brabantina Septentrional, en lo que hoy se conoce como Los Países Bajos. Aunque su fecha de nacimiento no es exacta, pues no se han encontrado fuentes fidedignas que la confirmen, se ha estipulado que sería alrededor de 1450. Por el contrario, su fecha de muerte está bien documentada, 1516.

Su profesión ya estaba determinada desde un inicio, nace en el seno de una familia de tradición pictórica, su abuelo y su padre fueron pintores asociados a gremios. El Bosco aprendió en sus talleres y fue aprendiz también en un taller de miniaturistas que se encargaban de dibujar pasajes en manuscritos y libros ilustrados.

El pueblo de Hertogenbosch, del cual toma su nombre, es un centro comercial pujante, pero sobre todo es un espacio con amplia influencia religiosa, es sede de un obispado y su territorio está cercado por múltiples conventos. El

⁶ M. Gauffreteau-Sévy, *Hieronymous Bosch “El Bosco”*, Editorial Nueva Colección Labor, Barcelona, 1967, p. 12

⁷ Metáfora que utiliza el prominente historiador del arte Ernst Gombrinch, en *La Historia del Arte de 1950* (cap. 10), al referirse a la arquitectura eclesiástica característica de este estilo.

Bosco tampoco podrá escapar al espíritu de la época, el catolicismo reverberaba por todos lados, el arte estaba impregnado de escenas devocionales y resultaba ser también la religión del Estado.

El artista fue un creyente fervoroso. En 1486 ingresa a la Hermandad de la Vida Común: una orden religiosa de laicos devotos de la Virgen María que planteaba una unión mucho más personal con Dios; aunque inscrita bajo el catolicismo, la cofradía ya plantaba el germen de lo que después se concretará en la reforma luterana. La Hermandad, asimismo, no era sólo un lugar devocional, ahí también se realizaban varias comisiones para la Catedral del pueblo; bajo su tutela, el pintor realizará muchos de sus trabajos.

Seis años antes, se casa con Aleid van de Meervenne, joven huérfana con un patrimonio considerable que le facilitó su escalada a la alta burguesía. Tal vez fue Aleid la que lo introduce a la confraternidad, pues ya la mujer era miembro de ella desde hacía años. El Bosco, de esta manera, estaba totalmente imbuido en la cofradía, leían y discutían textos devocionales, hacían representaciones sagradas y obras caritativas. El universo del artista, que al parecer nunca salió de su pueblo natal⁸, estaba impregnado del aura religiosa, sus obras por tanto mostrarán la interpretación tan particular que El Bosco hace del hombre y su relación con lo divino.

No obstante, las obras de Bosch no son representaciones ideales de pasajes bíblicos o historia de Santos, el artista presenta escenarios tortuosos, grotescos, pesadillas que muestran el actuar de los creyentes frente a la fe. El Bosco hace una inversión de los términos, aborda lo sagrado desde lo profano, desde la conducta del hombre y su posición frente a la vida. Su trabajo, no sólo aborda lo celestial sino desentraña la condición humana misma. Sin embargo, el pintor no es un juez que califica el proceder de la humanidad, él también presenta ahí sus propios cuestionamientos, miedos y deseos.

⁸ Apud., Virginia Pitts, *Hieronymus Bosch and the Lisbon Temptation: a view from the third millennium*, Editorial Parkstone International, Italia, 2012.

Las grandes obras de El Bosco, sobre todo sus trabajos cumbre: los trípticos de *Las tentaciones de San Antonio*, *El Jardín de las Delicias*, *El Carro de Heno* y *El Juicio final*, presentan los mismos dilemas, “Bosch, como todos los angustiados, retorna sin cesar a las mismas imágenes”⁹. Veremos recurrentemente en su pintura el retrato de la muerte, la tentación, el amor erótico o la lujuria, la crueldad, la debacle, la locura, el mundo retorcido del pecador.

Pero, ¿acaso los espectadores de sus obras se identificaban con lo que ahí se presentaba o era para ellos un relato cifrado lleno de figuras monstruosas, misteriosas e inquietantes, un saber cerrado, inaccesible, como resulta ahora para nosotros? En realidad, la imaginería de El Bosco es mucho más extraña e “irreal” en la actualidad -igualmente críptica como nos puede resultar el Surrealismo-, que para el público de la época.

El realismo de los descabellados personajes de Bosch puede entenderse sólo bajo los términos de su era. El pintor habitaba un mundo que creía en la brujería, la alquimia, el misticismo, la astrología y en las visiones apocalípticas al mismo tiempo que se desarrollaba el encumbramiento de la razón a partir la escolástica, la ciencia y el renacimiento.

En siglo XV, “la barbarie y la civilización se rozan, entrechocan, luchan y se combinan. El gusto de lo raro, las atracciones de lo maravilloso empapan el alma”¹⁰, la superstición puebla y quema los cerebros de sus contemporáneos. El Bosco, envuelto en una época que se había recuperado no hacía poco de la turbulencia económica, los enfrentamientos bélicos y la pestilencia, retrata los temores de un era, les da vida encarnándolos en protagonistas materiales.

La incertidumbre ante la vida por las crisis enfatizaba el miedo de la población ante el posible fin del mundo. Este miedo había cobrado ya *forma*. La sociedad del medievo estaba obsesionada con el dominio de Satanás en el mundo y la lucha por la salvación de las almas. La iglesia se había encargado de hacer

⁹ Gauffreteau-Sévy, *op. cit.*, p. 120

¹⁰ J. Nelson, *op. cit.*, p. 428

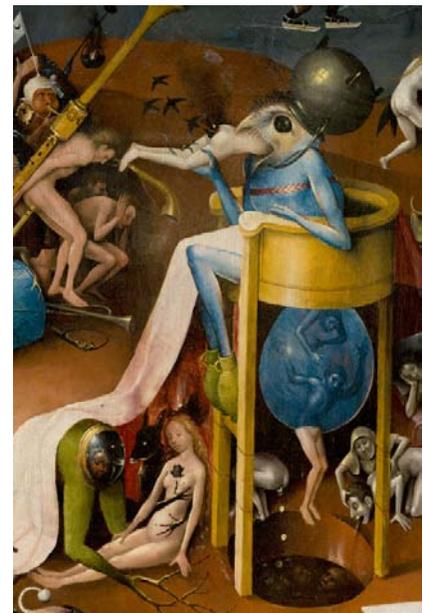


creer a los fieles que la existencia de Satán era un hecho, y ante la llegada del Apocalipsis, sus crueles torturas en el Infierno también eran reales.

El arte era un mecanismo de catequización, las personas iletradas, aunque no conocieran los

textos sagrados de primera mano, veían en los tímpanos de las catedrales góticas las representaciones de los pasajes bíblicos, en especial el del Juicio Final, un acontecimiento lleno de personajes horripilantes infringiendo los más terribles tormentos a los hombres.

En el panel derecho del tríptico de su obra más conocida, el *Jardín de las Delicias* (ca.1500-1505), el neerlandés retrata el Infierno: un circo nauseabundo de personajes híbridos, hombres-bestias, bestias humanizadas, criaturas metamórficas, hundiéndose en aguas pantanosas. Uno de estos personajes, por el que tal vez sea más identificada la obra de El Bosco, es un hombre en el centro de la tabla que mira de soslayo, una criatura cuyas extremidades son las de un árbol seco, agrietado, y los pies son barcas que navegan en el agua. Su tronco es una especie de huevo carcomido, en el cual habitan unos seres asustados por las llamas que provienen desde el interior de las piernas, mientras que una monja, al parecer, vierte vino desde una barrica. En su cabeza, a manera de sombrero, se coloca una plataforma en la que una serie de parejas gira infinitamente: un robusto pájaro de pico descomunal, vestido de campesino,



agarra de la mano a un hombrecito desnudo, temeroso; una monja-huevo de piernas cortas y con alas apenas perceptibles detrás de la cual se esconde un mortal también desnudo; tras de ellos una bestia negra de ojos incendiados sigue el compás del giro.

Atrás de este personaje putrefacto, hay una figuración fálica, dos orejas cruzadas por una flecha, sirven de contención a un cuchillo en posición erecta. Debajo de esto, un enorme pájaro antropomorfizado con una caldera sobre la cabeza, se sienta sobre un trono de madera, es el Príncipe del Mal. Sin inmutarse, devora a un ser humano de cuyo ano sale una parvada de cuervos; debajo de la butaca un hombre defeca dinero.

El flamenco presenta la locura del mundo presente, latente debajo de la razón y la moral, un revés del mundo. Por más misteriosas, desconcertantes y grotescas que nos parezcan estas imágenes, para los hombres del siglo XV y XVI eran figuraciones habituales. En realidad, la imaginería de El Bosco no era nada novedosa para ellos, antes de él existían ya una serie de obras literarias y artísticas que hablaban y mostraban estos seres demoniacos y monstruosos, estas escenas dramáticas y tormentosas del pecado. La gran aportación de Hieronymus fue unir este pensamiento demente y apocalíptico y hacerlo real, palpable, temible y fascinante al mismo tiempo y transportarlo al mundo de lo cotidiano.



En su tiempo ya se había publicado en 1484 la versión neerlandesa de *Las visiones de Tondale*, donde se narra descriptivamente el viaje de un irlandés a los infiernos. Dante Aligheri también había narrado el descenso al Hades en la *Divina Comedia*. Existían también las imágenes del *Ars Moriendi*, una serie de 13 xilografados donde se aconsejaba cómo no caer en la tentación para alcanzar una buena muerte. Existía una

gran cantidad de bestiarios medievales. Un personaje de la época que seguramente influyó en El Bosco fue el dominico Alain de la Roche¹¹, con sermones escritos donde pululan imágenes de fieras que personificaban pecados de la carne, dotadas de forma horripilante. También la obra de Denis el cartujo, *De quatuor hominus novisimis*¹² contaba con un enorme elenco de espantos infernales, este texto, además, servía de lectura predilecta entre los socios de la cofradía.

El Bosco no es alguien que simplemente imagina “locuras”, es un pintor educado que lee, interpreta y narra un texto. En sus pinturas no hay una ruptura con lo real, simplemente lo muestra distorsionado a través de la caricatura, -la verdad a veces resulta tan insoportable que tenemos que transformarla, simbolizarla; lo doloroso se puede trabajar a través de lo risible. Sus personajes híbridos no son “más que el Hombre mismo, con sus debilidades, con sus vicios, sus locuras, sus anhelos confesados o inconfesados, y también, su necesidad de lo maravilloso, su inmensa soledad y su angustia ante la muerte”¹³. La caricatura revela al verdadero hombre detrás de su máscara, es una interpretación crítica. El Bosco exhibe la ambivalencia entre lo cómico, lo horrible y lo grotesco.

¹¹ *Apud.*, Elena Calas, “D for Deus and Diabolus The Iconography of Hieronymous Bosch”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 27, No. 4, 1969, pp. 445-454

¹² *Apud.*, J. Nelson, *op.cit.*

¹³ Gauffreteau-Sévy, p. 13

San Antonio en el pensamiento medieval

Hieronymus Bosch pinta alrededor de 22 cuadros sobre la vida de San Antonio¹⁴. No es fortuito que este Santo, 12 siglos anterior al neerlandés, incendiara la mente de este hombre obsesionado con la tentación y el pecado.

Bosch hace un escrutinio de fuentes, no es un pintor de encargo o que simplemente retrata la iconografía del tiempo. El neerlandés leyó sobre este monje copto en dos textos de alta circulación en los Países Bajos: *La Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine¹⁵ publicada en su idioma en 1478 y la *Vitae Patrum*, en 1490. En ambos, se compila la vida de San Antonio desde sus diversas fuentes y versiones: la versión de Atanasio nutrida de varios anexos de la Leyenda de Patras y de Alfonso Buenhombre.

A partir del siglo XI, -en el que la veneración de Antonio y sus reliquias surge en el Delfinado francés- la vida del Santo reaparecerá en el contexto de una importante reforma monástica y eclesiástica en el seno de la Iglesia católica, en la que se da una vuelta a las ideas de los padres del desierto y al cristianismo primitivo: la Reforma Gregoriana. A partir de ésta, se luchó encarecidamente por eliminar los grandes vicios que sufría la sociedad cristiana, entre los que destacaban: la simonía, que era la compra/venta de cargos eclesiásticos, sacramentos y en muchos casos, la salvación; y el nicolaísmo, que se refería al matrimonio de los sacerdotes o monjes y su inobservancia hacia el celibato. Será en el siglo XIII sobretodo, en el que ya son famosos San Francisco de Asís y Santo Domingo como figuras ejemplares de espiritualidad y renuncia así como las órdenes que fundan, que la obra de este eremita y su embate con las tentaciones serán ampliamente difundidos y se popularizarán en la mente del medieval¹⁶.

¹⁴ *Apud.*, Martha Nuet Blanche, "San Antonio tentado por la lujuria. Dos formas de representación en la pintura de los siglos XIV y XV", *op. cit.*

¹⁵ Dominico italiano nacido hacia 1228 y fallecido en 1298 que llegó a ser arzobispo de Génova. En su texto escribe una colección de vidas de santos en la que recogía historias y leyendas de tradición popular. Tuvo un éxito extraordinario en su época.

¹⁶ *Apud.*, Martha Nuet Blanche, *op. cit.*

San Antonio se entroniza en el pensamiento de la época como un taumaturgo, -Atanasio ya le había otorgado esta cualidad en la *Vita Antonii*- a raíz de una serie de epidemias que azotaron la Baja Edad Media, en especial la enfermedad del *ignis sacer*, que progresó rápidamente entre la población, llegando a matar en París a 50,000 personas en un mes¹⁷. Durante el siglo XV y mitad del XVI, esta peste alcanza su cumbre. Este padecimiento que atacaba el cuerpo, provocado por la ingesta de centeno contaminado con el hongo *claviseps pupúrea*, se acompañaba de extrañas alucinaciones¹⁸, miembros gangrenados, convulsiones, fiebres altas y una sensación agonizante de dolor quemante.

El punto cumbre de su fama se deberá a que esta enfermedad se asoció con el monje, al grado de llamarla “el fuego de San Antonio”, ya que las alucinaciones que producía hacían ver demonios y monstruos. Este padecimiento se representa en el personaje pululante del retablo de *Las Tentaciones* de Matthias Grünewald alojado en Isenheim, el monasterio antoniano más destacado de la época.



También se asocia con el monje debido a que los Monasterios Antoninos de todas las regiones¹⁹ -cada uno de los cuales se autoproclamaba como los depositarios de las verdaderas reliquias del Santo-, eran los que acogían a los enfermos para toda la vida, los curaban y cuidaban. San Antonio tenía una intervención divina ya sea para curar el padecimiento o para mandarlo como castigo por una vida pecaminosa. Las imágenes de San Antonio se popularizaron, pues los enfermos se identificaban con los martirios y dolores del egipcio. Su representación se vuelve una imagen devocional.

¹⁷ Laurinda Dixon, “Bosch’s ‘St. Anthony Triptych’ —An Apothecary’s Apotheosis”, *Art Journal*, Vol. 44, No.2, 1984, p. 120.

¹⁸ La estructura química de este hongo está muy próxima a la dietil amida del ácido lisérgico, es decir, del LSD, ver Isabel Morán “El fuego de San Antón: estudio del ergotismo en la pintura del Bosco”, en *Asclepio*, vol. XLVIII, num. 2, 1996, pp. 173-193.

¹⁹ En 1095 Gastón de Vallorie funda la Hermandad Hospitalaria de los Antoninos.

El tríptico de *Las Tentaciones de San Antonio*

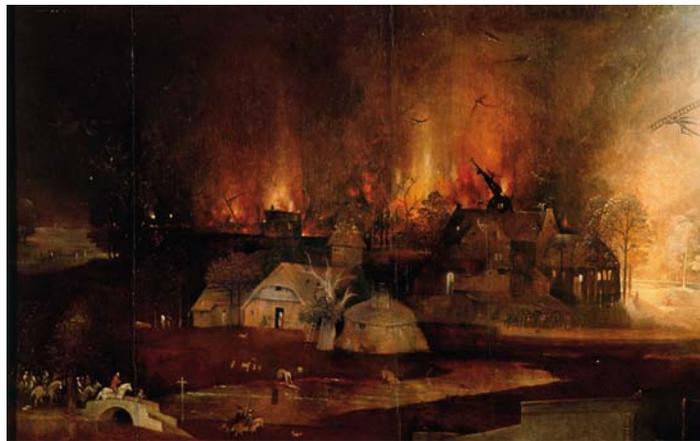


La más famosa y fascinante de las composiciones que El Bosco realizó sobre el eremita egipcio es el tríptico de *Las tentaciones de San Antonio* hecho en óleo sobre tabla, entre 1500 y 1505, cuya medida de 131×238 cm es bastante pequeña para todo el universo que entrama. Se ha supuesto que el tríptico fue originalmente destinado a un hospital de la orden de los Antonianos. Fue comprado entre 1523 y 1545 por el humanista Damiao de Góis, después, no se tiene conocimiento de la obra hasta el siglo XIX cuando el rey Fernando II lo manda a Alemania a restaurar. Posteriormente el Rey Manuel de Portugal lo regala al Museu Nacional de Arte Antiga, en Lisboa, donde se encuentra actualmente²⁰.

Este tríptico es una verdadera puesta en escena en el más puro sentido teatral. El Bosco pinta *ideas* y presenta una historia completa contada en tres actos; es una *narración* pictórica que cuenta, en una síntesis plástica, diversos pasajes ocurridos en tiempos y espacios diferentes, aun así está conceptualizado como una unidad.

²⁰ *Apud.*, Mia Cianoti, *op. cit.*, p. 105

El paisaje es un gran horizonte que unifica los tres p neles, éste no es artificio para proponer una perspectiva tridimensional al estilo renacentista, el paisaje es un verdadero escenario, que no decoraci3n ni tel3n de fondo. En él se presentan tambi3n acciones y personajes que podrían ser en sí mismos un cuadro, por ejemplo, la ciudad incendiada del fondo, recurrente en la mayoría de las obras el pintor. Ese espacio donde reina el caos, la crisis, la incertidumbre, es un lugar habitado por muertos calcinados en sus edificios y por individuos ajenos, indiferentes totalmente a la devastaci3n: unas mujeres lavan su ropa en el río que refleja las llamas, un  ej rcito? viajero a caballo cruza el puente, un hombre se sienta plácidamente a la orilla de su casa. Parece una escena del fin del mundo. El neerlandés tenía cargada la mente de Apocalipsis, sus antecesores milenaristas se habían equivocado en predecir el fin del mundo en el año mil, sus contemporáneos esperaban que en el 1500 se cumpliera el funesto destino.



Las figuras del aire que montan extraños personajes, pudieran tener una reminiscencia a los Jinetes del Apocalipsis -con la llegada de las plagas y la violencia que se vivía en la época, no estaría muy lejano-. Bosco hace una síntesis de las creencias y los miedos del hombre medieval. Sus espectadores conocían los *Quince signos antes del Juicio Final*, una lista de profecías entre las que se encontraban: 'Todas las edificaciones será destruidas y todos los animales del mar se reunirán en la superficie'²¹.

Usando como recurso la caricatura, Bosch hace una visi3n seria y moralizante; en sus pinturas, y en esta en especial, retrata el conflicto moral del hombre en el que interviene su conocimiento del bien y su atracci3n al mal. Insisto,

²¹ A. T. Baker, "The Fifteen sings of Doomsay", *The Modern Language Quarterly*, Vol. 1, No. 2, noviembre 1897, pp. 63-64

no como un juez sino como un humano proclive a la tentación y al pecado, ¿el artista acosado por los mismos demonios que pintaba?. Sus imágenes debían instruir y sacudir a los espectadores.

Aunque no se trata de un Juicio Final o una visión particular del Infierno, esta obra es la única que en toda su constitución está surcada por cientos de figuras monstruosas, seres híbridos. “Bosch desafía las leyes de la naturaleza, ignora las barreras entre el animal y la bestia, entre las obras humanas y las obras de la Naturaleza”²². La frontera se desdibuja. Lo que representan estos personajes es la metamorfosis, la alianza entre el hombre, el animal, lo vegetal y el mundo inanimado. La mixtura, el mestizaje. Lo híbrido representa lo corrupto, lo doble, lo ambiguo. En la Baja Edad Media sigue patente el planteamiento de la doble naturaleza del ser humano, ser escindido entre naturaleza/civilización, entre hombre/animal y cuerpo/alma. En esta pintura de El Bosco ¿el hombre se convierte en bestia, o solamente saca a relucir su condición?

En cada uno de los tres paneles, Hieronymus interpreta los eventos más importantes de la vida de Antonio. Extrae al monje de su soledad en el desierto y lo coloca en medio de la tierra habitada, su lucha se ya no se fraguará en los arenales sino en medio de la sociedad.

Panel izquierdo: La lucha de Antonio contra los demonios.

El espacio de este primer panel tiene una narración muy particular. La historia, espacial y temporalmente, se cuenta de atrás para adelante. Arriba, en el cielo azul de color intenso reconocemos a San Antonio por su característico sayal oscuro marcado con la Tau. Con las



²² Max Friedländer, *From Van Eyck to Breughel*, Phaidon Press, Reino Unido, 1969, p. 59

manos juntas, en gesto de súplica, es asaltado por una serie de monstruos/lobos que se meten entre sus ropas, sobrevuela los aires en el dorso de una especie de sapo con alas membranosas. A su lado un jinete pato, con armadura, cabalga un pez. Estos personajes tratan de golpear a Antonio con una hoz, un palo y una vara. Una barca con un hombre que se asoma debajo de sus piernas, también se acerca a él. Bosco estaba posiblemente familiarizado con la representación que había hecho de este pasaje el artista alemán Martin Schongauer cerca de 1470.



Antonio, después de quedar medio muerto tras el embate con los demonios, es recogido y sostenido por dos hermanos antonianos y un personaje laico, identificado como un autorretrato de El Bosco. Del pintor sólo existe otro retrato más. Es interesante que Hieronymus decida justamente presentarse a sí mismo en este escenario demencial, identificado con el dilema al que Antonio representa, tal vez es él el que necesitaría la ayuda del santo. Esta identificación, sin embargo, es “negativa”, es decir, El Bosco no cree que la lucha contra las tentaciones había que llevarla a cabo alejándose de lo social, al contrario, había que enfrentarlas, que exorcizarlas en el mundo cotidiano.

Debajo de los tres personajes, se encuentra una criatura inquietante -de las más reconocidos de la iconografía de Bosch-, se trata de un pájaro con patines de hielo que avanza sobre el agua congelada, en el pico trae un papel, éste se trata de una alusión a los “breves” de indulgencia, asimismo debajo del puente que cruza el trío, se encuentra un sacerdote de reminiscencia porcina dándole una

indulgencia a dos bestias. A través de las indulgencias ciertos pecados y las penitencias que acarreaban podían ser “pasados por alto” a cambio de una acción o, lo que predominó sobre todo durante el s. XV, de dinero, así compraba cachito a cachito la salvación. Ésta fue una forma de enriquecimiento abusivo por parte de la Iglesia.

El Bosco, en una época donde se gestaba ya el descontento por la corrupción y riqueza de esta institución, retrata sus reclamos. Lutero, acusando a la Iglesia de instrumentalizar el miedo al infierno, inicia en 1517 -un año después de la muerte de Bosch- su movimiento de Reforma en franco reclamo a estas intermediaciones corruptas.²³

El Bosco hace una crítica mordaz en el *Carro de Heno*, una alegoría al dicho popular “el mundo no es más que un enorme carro de heno y cada cual se aprovecha como puede”; dentro de la masa ambiciosa que se amotina para tomar la mayor parte de la paca, se encuentran a varios personajes que utilizan vestimentas eclesiásticas. Un religioso panzón tiene todo un ejército de monjas acarreando la paja a su costal.

Este descontento por la actuación deshonesto y amoral de la Iglesia también se puede encontrar en la mitad de este panel izquierdo de las Tentaciones, donde dos personajes con atavíos eclesiásticos, con mitra y pastoral, se aproximan a un burdel cuya estructura arquitectónica está conformada por el cuerpo de un hombre hincado, con el trasero en alto, cuya abertura entre las piernas sirve de entrada, sus extremidades son árboles, tales como el detalle del infierno en el *Jardín de las Delicias*. Este ser que pierde su posición erguida, sería una metáfora de su naturaleza también bestial. Tiene una flecha clavada en la frente, signo de locura. Una mujer se asoma por la ventana del lugar. Un grillopez, que a su vez se come a otro pez carga sobre su espalda una torre, símbolo fálico que recordará más tarde a las estructuras que Salvador Dalí pinta en sus

²³ Para ahondar más en el tema consultar la obra de Lucien Febvre, *Martin Lutero* (1928)

Tentaciones de 1946. En la pintura de Hieronymus es reiterado el tema de la locura y los disparates del hombre (*La Nave de los locos* y *La extracción de la piedra de la Locura*)

Panel central: Antonio y el caos



En la parte central del tríptico, firmada abajo a la izquierda "Jheronimus Bosch", hay un movimiento compositivo muy particular, a diferencia de la tabla anterior que se lee de atrás para adelante, la concentración de personajes gira en ritmo circular en torno a Antonio.

En este panel todo lo concebido por la superstición popular, los bestiarios, aquello que describía el *Malleus Malificarum*²⁴ y los terrores del infierno, se hacen visibles y animados.

El escenario es un edificio en ruinas que ha sido poblado por la naturaleza. Es un espacio abierto de dos plataformas, foco central de la trama. A su alrededor una serie de personajes monstruosos invaden el lugar. A la izquierda podemos divisar un hombre-árbol con armadura que sujeta a una criatura alada con patas de cabra que suelta un gruñido. Tras ellos, dos personajes cargan un animal sacrificado. Un anciano mitad animal con un pie gangrenado –tal vez enfermo del “fuego de San Antonio”- trata de robar un laúd a un hombre porcino vestido negro que se apresura a llegar al convite en medio de la escena. Alrededor de una mesa una mujer y un personaje masculino están ricamente ataviados. Una criada negra les aproxima un plato. Se preparan para hacer una celebración, una misa negra opinan algunos de sus biógrafos, un ritual alquímico o un rito hereje, opinan otros²⁵.

Asomada, detrás de Antonio, está una mujer cuyo velo levantado revela que sus mangas están atadas a su espalda, ¿una loca como camisa de fuerza?, la tela remata en una cola de rata. Reclinada, le acerca un plato a una monja anciana y un hombre sin torso, solo cabeza y piernas, bebe de una copa.

Al edificio derruido, tallado con escenas de herejía como la adoración del cordero de oro, se acerca una fila de seres corruptos, metamorfoseados, entre ellos destaca una mujer árbol con cola de reptil que sostiene a un niño. Ambos cabalgan una enorme rata, símbolo de la inmundicia y el vicio. Las aguas pantanosas están infestadas de barcas vivientes que albergan personajes dolientes y angustiados. Un sacerdote-bestia bajo la torre, a la orilla de la plataforma, oficia la misa, sus entrañas putrefactas se derraman en sus ropas, éste es nuevamente un comentario crítico sobre la podredumbre de la Iglesia.

²⁴ Libro muy popular publicado en 1486 sobre la brujas y su íntima relación con Satanás.

²⁵ Ver Virginia Pitts, *op. cit.*

En esta composición, Satán no aparece como un personaje definido, está en todas partes y en cada cosa, es una atmósfera de lo absurdo y lo terrorífico que subyace en el cuadro. Tal vez, desfundado de su forma espeluznante para pasar desapercibido, es el personaje recargado en una de las orillas que da la espalda al espectador. El hombre barbado porta un traje rojo, sombrero de copa y una varita mágica-batuta, es el mago-director que observa la escena desde un primer plano, el orquestador de todo el torbellino de monstruos que asecha a Antonio.

San Antonio es el vórtice de esta espiral demoniaca. Bajo su sayal se entrevé su crucifijo. Está totalmente encorvado, parece débil, armando solamente con su bastón; su fragilidad contrasta con el poderío de ese ambiente que lo invade y asfixia. Él es el único de la multiplicidad de seres representados que mira de frente, el único que reconoce y sabe que hay un espectador observándolo y al cual observa.



Todo el ambiente seduce y horroriza a la vez, ambivalente, inquietante y misterioso. En Antonio hay un dejo de paz que desconcierta, permanece inmóvil frente al caos que se desata a su alrededor, su fe y templanza es la única ofensiva que puede dar. Con su mano temblorosa bendice hacia el espectador, “con ese gesto... intenta exorcizar al mundo... este gesto tímido, desvanecido, será sin embargo lo bastante eficaz como para impedir la victoria de las fuerzas del Mal.”²⁶ San Antonio se enfrenta a la locura, sólo, ¿es un espejo que lo interroga, que le plantea un conocimiento obscuro sobre sí mismo? Él bien sabe que entrar a ese conocimiento, tal como Adán y Eva, le puede acarrear la caída. Él sólo observa.

²⁶ Gauffreteau-Sévy, *op. cit.*, p. 118

Dentro de la fortaleza en ruinas un tenue rayo de luz que se filtra por la pared y la flama de una delgada vela dan a ver la presencia de Cristo. Su efigie también se reconoce en el crucifijo sobre la repisa. El gesto de bendición de Antonio y el del Nazareno son idénticos. Ambos, son las únicas figuras netamente humanas que habitan ese espacio. El espectador se reconoce en ellos pues parece imposible que pueda identificarse con todas estas formas extrañas, híbridas, sufrientes, malévolas que irrumpen en la escena. No obstante, esas figuras también representan nuestra propia naturaleza doble.

En este panel, El Bosco hace una interesante interpretación del eremita muy acorde al pensamiento de su época: atravesados aún por la tradición y el fervor religioso, los artistas flamencos *humanizan la divinidad*, a diferencia de sus contemporáneos renacentistas que divinizaron al hombre. Al neerlandés le interesa Antonio en tanto hombre, más que en su carácter de santo. Bosch identifica su lucha contra las tentaciones con la de los hombres comunes en su día a día, acaso también con la suya propia.

En contraste con las imágenes edificantes que se le enseñaban a los enfermos en las órdenes Antonianas, El Bosco no teme presentar al monje con toda la vulnerabilidad y fragilidad que le confiere su condición humana. Hieronymus estaba imbuido de lleno en el movimiento religioso de la *Devotio Moderna*, que aun estando en el seno de la Iglesia Católica, es la antesala de la Reforma de Martin Lutero; en éste se apela a la transformación de la vida cotidiana, a acercar lo divino al hombre, a entablar una nueva manera de relacionarse con Dios. Gracias a la aparición de la imprenta, se aproximarán sin intermediarios a los textos sagrados, a las vidas de los Padres. Cristo, como dios-hombre será un ideal a perseguir.

El Nazareno y su pasión es uno de los temas recurrentes de Hieronymus. El tríptico de las tentaciones con los paneles cerrados presenta el martirio de Cristo desde que es arrestado en el jardín de Getsemaní hasta su camino hacia la cumbre del Gólgota para ser crucificado. El Bosco quiere hacer patente que la

salvación de la locura y la maldad del hombre que inunda el interior del tríptico, sólo puede ser a través del sacrificio de Jesucristo.

Panel derecho: Antonio tentado por la lujuria.

En el panel de la derecha reconocemos a San Antonio nuevamente por su hábito y la Tau. El santón con la Biblia en sus manos es interrumpido en su meditación por una visión a la que le voltea la cara tácitamente. Lo que Antonio se opone a ver es



una bella joven de piel blanca, cuerpo esbelto, senos pequeños, con la barriga un poco prominente y sin vello púbico, que se esconde en un árbol seco, una grieta vaginal, una casa improvisada con un techo de manto rojo. A su alrededor un vieja coronada vierte vino sobre una vasija que sostiene un monstruo alado. La mujer tiene los pies hundidos en un río de agua turbia sin reflejos. Con un gesto dotado de cierto aire de casta inocencia -una falsa modestia- la muchacha, niña/mujer con la androginia típica de las pinturas de la época, se tapa los genitales con una mano y un sugerente velo transparente que esconde y expone a la vez le rodea las caderas y el pubis. La sugerencia de la mujer es velada, no presenta rasgos monstruosos como los que tenían sus antecedentes de siglo XIII y XIV²⁷, ni los contorneos exuberantes de sus predecesoras del s. XVI al XX.

²⁷ Ver el apartado 2.1, en el subtema "La *femme fatale*: ideal de belleza, ideal de seducción".

Al parecer es una doncella, una fémica virgen. La virginidad de la mujer es aún más tentadora que si se tratara de una prostituta, es un ideal erótico masculino²⁸ que, dicho sea de paso, también aseguraba la heredad. Este ideal también está presente en la literatura trovadoresca de los siglos XII y XIII, con el amor cortés. No es gratuito que el culto Mariano, el modelo de la castidad por excelencia, se revitalice en esta época.

Este pasaje de la lujuria, en la que se presenta el anciano Antonio frente a la mujer joven en el río, reactualiza una historia mítica: la de Susana y los viejos. El pasaje bíblico se incluye en el Libro de Daniel y narra el episodio siguiente: Susana, una bella judía, se preparaba para tomar un baño con aceites y esencias, sin percatarse de que era vigilada por dos jueces ancianos que se pusieron de acuerdo para sorprenderla a solas y abusar de ella. Ambos la asaltan tratándola de convencer de que se les entregue sexualmente. Ante su rechazo, la acusan de adulterio. Susana es llevada a juicio y es condenada a lapidación; el profeta Daniel se da cuenta del falso testimonio de los ancianos y los desenmascara, restituyendo la honra y castidad de Susana.

El encuentro con esta mujer, que también pinta en *Las tentaciones de San Antonio* en el Museo del Prado, estaba relatado con mayor detalle no en la versión de Atanasio, sino en una traducción latina de 1341 del dominico Alfonso Buenhombre quien encuentra un manuscrito árabe sobre la vida de Antonio en el monasterio copto de Famagusta, Chipre. Tradujo únicamente los pasajes que los hagiógrafos latinos ignoraban, en especial el de la tentación la lujuria. San Antonio llega hasta un río donde “se bañaba unas mujeres desnudas. Disponíase el eremita a dar la espalda cuando una de las damas, saliendo del agua, le llamó convenciéndole de entablar conversación...” el santo le pide que se vista en su presencia. “La dama se vistió con sus más ricas y mejores galas y [...] expúsole argumentos para convencerle a cerca de las ventajas de la vida conyugal”. Ante la indiferencia del monje “le confiesa ser la reina de un bello país. En el mismo instante de la revelación, una maravillosa ciudad aparece a una orilla [...] Decide

²⁸ Apud. Irene Herner, “Venus...”, *op. cit*

seguir a la dama hasta sus lares”²⁹. Después de pasar el tiempo ahí descubre el engaño del diablo. Al invocar la ayuda de Dios, la dama y la ciudad desaparecieron entre llamas y humo.

En el tríptico, detrás de la doncella tentadora aparecen los dominios de la reina, un enorme castillo cuya cúpula incendiada, atiborrada de ramas, está coronada por la imagen de un colgado. Detrás, aparece la ciudad real en la que un ejército de soldados con lanzas se aproxima a la fortaleza. En el lago que circunda la edificación un caballero pelea con un dragón.

Detrás del monje, un anciano-niño con andadera cruza la escena sin interesarse ni por Antonio ni por el espectador.

Antonio dirige la mirada a una mesa situada en el plano inferior. La mesa es una mezcla híbrida también, un objeto inanimado cuyas patas son cuerpos humanos, una suerte grotesca de cariátides griegas. Sobre ella, un mantel a medio montar en el cual reposan dos piezas de pan y un jarrón con



vino. A su lado, aparece uno de los personajes más desconcertantes de toda la composición: un ser antropomorfo de piernas cortas cuyo tronco y cabeza son una gran panza con orejas. En el vientre lleva clavado un cuchillo.

Si bien a lo largo y ancho del tríptico El Bosco representa los 7 pecados capitales, es en este panel donde retrata en específico los pecados que más angustiaron a los hombres y mujeres de la Edad Media, la lujuria y la gula. Ambos estaban netamente relacionados con el cuerpo y, como se había pensado desde el cristianismo primitivo, su procuración iba en detrimento de la salvación del alma.

²⁹ Martha Nuet Blanche, *op. cit.*, p. 11-12

En varias de sus obras, Bosch ya había enfatizado que ambas faltas son las que llevaban a la perdición de los hombres, en el *Carro de Heno* y en el *Jardín de las Delicias* representa el camino del pecado: desde la expulsión del paraíso, pasando por la degeneración en el mundo, con su consecuente desenlace: el infierno. En la primer obra, el neerlandés pinta en el panel izquierdo toda la historia de la caída del paraíso: la advertencia de Dios, la tentación seductora de la manzana y la expulsión, su consecuencia fue la introducción del pecado y la falta en el mundo. En el panel central, en el tope de la gran paca de paja pinta como punto central de la composición, un pareja en pleno amorío que no se percata que Cristo con sus estigmas sangrantes se asoma a la Tierra. La lujuria, la avaricia, la ira y la envidia –que ya había plasmado con anterioridad en *Los siete pecados capitales*- se desarrollan al compás del instrumento que toca gozosamente un diablillo al lado de los amantes, un flautista de Hamelín, que conduce todo el desenfreno. Esta sociedad decadente es jalada al infierno por unos monstruos. Ahí cada uno de los asistentes sufrirá el castigo por sus fallas.





En el *Jardín de las Delicias*, El Bosco representa el origen y el fin del ser humano y el mundo. Inicia de la misma forma la historia, Adán y Eva en el paraíso terrenal; con la expulsión, la locura se desata en el panel central. En esta escena cientos de hombres y

mujeres desnudos descubren los placeres carnales, en una danza erótica experimentan todo tipo de juegos sexuales. En esta orgía paroxística todo el escenario es un gran banquete, frutas exóticas se devoran por doquier. La pérdida de la inocencia es ricamente expresada. Sin embargo, estos seres que ahora disfrutan pagarán sus acciones en el infierno y cada cual según su pecado tendrá en concordancia su castigo.

El propio pintor debía estar debatiéndose como todos esos hombres contra los problemas que le acarreaban su deseo y su propia fe. La lujuria y la gula invadían el pensamiento de época. El hombre de ese tiempo, como lo plantea la metáfora del historiador medieval Jacques Le Goff, se debate entre la Cuaresma y el Carnaval, entre lo magro y lo graso, entre el ayuno y la abstinencia por un lado y el desenfreno de la comida y la sexualidad por el otro³⁰. Se jugará entre el cuerpo desbordado carnalesco y el cuerpo contenido. El sacrificio ritual de las convenciones, la transgresión del Carnaval, cohabitará con el sacrificio, la limitación, la penitencia y la renuncia en la Cuaresma.

La historia mítica de San Antonio se actualiza de manera diferente en el pensamiento de Bosch y sus contemporáneos neerlandeses. Para el pintor, un ferviente devoto, empapado del espíritu pre-reformista, era inadmisibles apartarse

³⁰ Apud., Jacques Le Goff, *Una Historia del cuerpo en la Edad Media*, op. cit., p. 33

del mundo para conseguir la salvación, no era posible renunciar completamente al deseo. En su tiempo, se siguen experimentando las mismas angustias producidas por la tentación, la lujuria y los pecados capitales, sin embargo la forma de enfrentarlos es la que cambia. De lo que se trataba era de transformar al individuo en el propio mundo. Del desdén por el mundo de Antonio y su movimiento ascético, Bosco y sus contemporáneos emprenderán la tarea de “divinizar” el mundo material, un giro de tuerca. No se renunciará al deseo y la pasión sino se van a regular por medio de la obediencia.

La sexualidad y su control inundarán desde la escolástica hasta la vida cotidiana. El matrimonio se introduce en la mente de los fieles en forma de sacramento sagrado que deberá ser único, indisoluble, monogámico y exogámico, y se le denominará la “copulación justa”. El sexo extramarital estará recluso en las casas de prostitutas que aunque no está completamente aprobado, se le considera un “mal necesario”. Lo que sí se condenará fuertemente será el adulterio, pues ponía en tela de juicio la sacralidad del matrimonio. Desde la *Suma Teológica* de Santo Tomás se introducen también nuevas palabras al vocabulario que definirán lo sexual y corporal: *voluptatis* (placer sexual), *caro* (carne), *cupiditas* (deseo), *concupiscentia*, *fornicatio*, *sensualitas*, etc.

El ritmo vital será regulado a partir de un sistema de control corporal y sexual riguroso. En cuanto a la alimentación, los ayunos estaban orientados a la abstinencia de carne tres veces a la semana, durante la Cuaresma, la época de adviento, etc.,. En cuanto a la sexualidad, se dejaban aproximadamente 180 días de copulación autorizada. “La abstinencia y el ayuno marcan el ritmo del hombre medieval [...] mediante el control de los gestos, la Iglesia gobierna el cuerpo en el espacio, mediante los calendarios de las prohibiciones, lo gobierna en el tiempo”³¹

Lo que se proponía no era la renuncia, sino la estricta obediencia a reglas claras, a prohibiciones y permisos, a tiempos específicos. Para constatar y vigilar el acatamiento de estos preceptos, en la Baja Edad Media llegará a su apogeo lo

³¹ *Ídem.*, p. 52 y 36, respectivamente.

que Foucault llamará el *Poder pastoral*: “Es una forma de poder que no atiende solamente a la comunidad en su globalidad, sino a cada individuo en particular durante su vida entera. Esta forma de poder no puede ser ejercida sin el conocimiento de las mentes humanas, sin explorar sus almas, sin hacerles revelar sus más íntimos secretos”³². De esta manera, a partir del siglo XIII, específicamente en el año 1215, se establecerá la Confesión obligatoria que servirá para vigilar y examinar las almas de los creyentes, intervenir en su conducta cotidiana e introyectar las normas haciendo de la culpa su aliado. Se instaurará un “tribunal de la conciencia”, donde se reconocerán las debilidades y se exigirá una completa obediencia a la ley y al pastor; “la vida de todos los días se colocó bajo el escrutinio de la conciencia individual”³³. La mayor y más efectiva forma control será pues, el control interno a través de un meticuloso examen de sí mismo. La práctica de este poder se extenderá hasta la alcoba.

El Bosco se debatirá entre este poder pastoral jerarquizado, que será el que detenta la verdad y la salvación dominando al rebaño bajo el cariz de la obediencia, y entre una nueva forma de ser y actuar a partir de una aproximación directa a los textos sagrados, a una búsqueda personal de la espiritualidad, a la eliminación de intermediarios institucionales en la persecución de la salvación. El artista y los miembros de la Hermandad de la Vida Común, precursores de la reforma luterana, sacarán el ascetismo del desierto y lo introducirán en la vida cotidiana.

³² Michel Foucault, *El Sujeto y el Poder*, edición electrónica de la Escuela de Filosofía, de la Universidad ARCIS, Chile. URL: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Foucault/EI%20sujeto%20y%20el%20poder.pdf>, consultado en línea: 14 de mayo de 2013.

³³ Brian Turner, *El cuerpo y la sociedad: exploraciones en teoría social*, op. cit., p. 202

El Rey Felipe II: *Dios te observa*

Felipe II, el Rey Prudente (1527-1598), hijo de Carlos I de España (Carlos V) e Isabel de Portugal fue el principal coleccionista de las obras de Hieronymus Boch, de hecho su sobrenombre de El Bosco y la fama internacional que adquiere el tienen su origen en España. Felipe era un católico ferviente y dogmático que expande la monarquía hispánica alrededor de todo el globo, ésta se convierte en la primera potencia de Europa, continente del cual posee los territorios de España, Nápoles, Sicilia y Flandes³⁴. Además, su señorío se expande a los otros 4 continentes, razón por la cual acuña la frase, junto con su padre, “en mis dominios nunca se pone el sol”.

Felipe durante su reinado hace un uso religioso de la política³⁵, emprendió una ardua “lucha del bien contra el mal”, en la que se trataba de restablecer el orden moral que se había puesto en entredicho con la Reforma Luterana, para hacer privar la verdadera fe. Es una ironía que justamente en El Bosco, su pintor favorito, del cual se calcula tenía más de 20 cuadros, se anidaba el germen pre-reformista.

El Rey resguardaba su colección en el Gran Monasterio del Escorial³⁶ donde pasará los últimos años de su vida rodeado de las pinturas del neerlandés. ¿Qué es lo que le atraía tanto de los delirios de El Bosco? ¿acaso veía en ellos sus propias pesadillas; se reconocía en esos personajes angustiosos, pecadores y dolientes? La mentalidad del artista y la del rey no diferían en mucho, ambos estaban aún empapados del pensamiento medieval.

Felipe, aunado a sus creencias religiosas, creía también en seres fantásticos, en la superstición y la magia. El Escorial tenía una vasta colección de

³⁴ Felipe II fue temporalmente rey de Portugal, sin embargo esta nación nunca se anexó a España ni perdió su autonomía o lengua. La esposa de Felipe, María I reinó en Inglaterra de 1553 a 1558, de igual manera, en ese lapso Inglaterra no formó parte de la corona española.

³⁵ *Apud.* Dr. Luis Alberto de la Garza, historiador y politólogo, profesor de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.

³⁶ De ahí se trasladan al Museo del Prado en Madrid, donde permanecen en la actualidad.

los objetos más inusitados. Azotado por penosas dolencias causadas por las reumas, la gota, la hidropesía, incluso -como relata José de Sigüenza-, se sentía “asado y consumido del fuego del maligno”³⁷, hizo traer de todas partes reliquias de Santos. Los estantes del Escorial estaban repletos de huesos y pellejos que se untaba y besaba para extraerles sus poderosos milagros curativos. Se cuenta que incluso poseía el cuerno de un unicornio³⁸.

“Las fantasías del pintor neerlandés cuadraban tan fácilmente con las desazones psicológicas de Felipe y anidaban con tanto agarre en su mentalidad precisamente por ser un rey de visión arcaica”³⁹.

En los cuadros de El Bosco, el Rey podía ver en forma clara y nítida el mundo del pecado contra el que había luchado durante su Imperio. Los cuadros estaban llenos de moralejas que lo deleitaban, en ellos encontraba sus propias tormentas espirituales, a las cuales el neerlandés había dado forma. Las pinturas era un constante recordatorio de lo qué no se debía hacer, de las tentaciones en las que no se debía de caer y de los castigos que se recibirían si él sucumbiese⁴⁰. En uno de sus cuadros más preciados *La Mesa de los siete pecados capitales* estaba inscrita una advertencia de la que Felipe estaba al tanto: CAVE CAVE DOMINUS VIDET, “Cuidado, cuidado, Dios observa”⁴¹.

En esas mismas obras también podía ver toda la violencia y la locura que sus persecuciones generaron, así como los tormentos que su cruel arma de castigo, la Santa Inquisición, trajo a miles de personas.

³⁷ Citado en Mariano Fernández Urresti, *Felipe II y el secreto del Escorial: Una biografía Maldita*, EDAF, España, 2007, p. 385.

³⁸ *Ídem*.

³⁹ J. Nelson, *op. cit.*, p. 426

⁴⁰ Felipe también era dueño de *Las tentaciones de San Antonio* de Joaquim Patinir y Quintin Massys –obra que se puede apreciar en capítulo 2 sobre la *femme fatal*-, al parecer se identificaba con este tema en especial.

⁴¹ *Apud.*, Mariano Fernández, *op. cit.*

A su lecho de muerte, rodeado de sus imágenes religiosas y sus reliquias, mandó traer el *Jardín de las Delicias*⁴², uno de los infiernos más fascinantes y aterradores de El Bosco. Tal vez Felipe quería ver más de cerca lo que le deparaba su destino al momento de su muerte: los llamas incandescentes y las torturas del Averno; o tal vez, creyendo que toda su crueldad estaba justificada en el nombre del Señor, quería ver el paraíso al que había de regresar.

Las tentaciones de El Bosco en el Arte Contemporáneo

En el año de 2003 entre el 21 de enero y el 23 de marzo el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), con sede en Las Palmas de Gran Canaria, España, albergó una exposición con alrededor de 50 obras de arte cuyo eje temático giraba en torno a Las Tentaciones de San Antonio⁴³.

Antonio Pérez Martín, coleccionista español y curador de la exhibición, exhortó a varios artistas, principalmente de su país y algunos otros de Europa y Estados Unidos, a reinterpretar desde su posición el tan repetido y controvertido tema. La creación de los artistas, sin embargo, partiría no sólo de su propia subjetividad, sino del escrutinio de fuentes primarias que les permitiera hacer una verdadera apropiación de la historia mítica. La propuesta de Antonio (identificado, tal vez, con su tocayo el eremita) fue la de proporcionarle a cada uno 3 elementos: en primer lugar la hagiografía de San Atanasio, escrita cerca del 357; en segundo, un *dossier* con varias imágenes realizadas por Hieronymus Bosch en torno a las tentaciones, en especial el tríptico de Lisboa; por último, la obra literaria de Gustave Flaubert⁴⁴, *Las tentaciones de San Antonio*, de 1874.⁴⁵

⁴² *Ídem*.

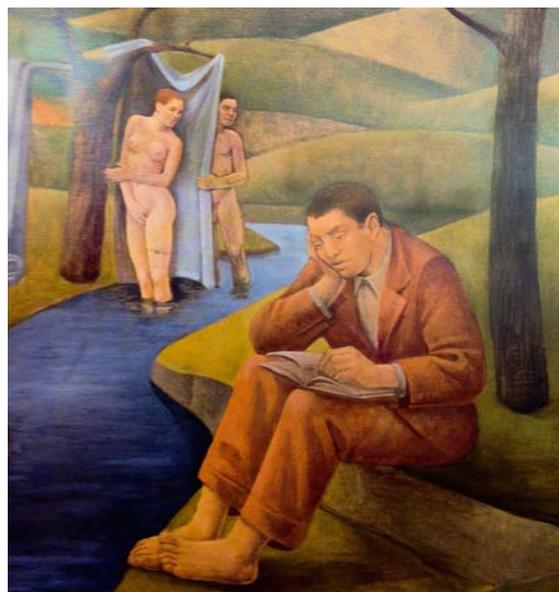
⁴³ *Las Tentaciones de San Antonio*, catálogo de la exposición, Centro Atlántico de Arte Moderno, España, 2003.

⁴⁴ Es significativo que tanto El Bosco como Flaubert, asimismo, tomaron como referencia el texto de Atanasio para crear sus obras.

⁴⁵ Que incluyen la obra de Roberto González Fernández que aparece en el capítulo 2, pag. 75.

La reinterpretación no sólo de la historia de San Antonio, sino de la misma pintura de Bosch, revela cómo cada autor enfrenta un relato en permanente revisión y traza una mirada particular desde la contemporaneidad. Esta actualización, asimismo, transforma el sentido de dichas obras ante el encuentro con el artista y el público.

Las piezas de la exposición—fotografías, pinturas, instalaciones y esculturas— abarcan desde la copia aparente cambiando sólo un elemento de significación, como en el caso del cuadro del pintor español Alberto Gálvez del 2001 en la que ubica a San Antonio como el hombre de todos los días, que viste de traje y habita tanto el mundo real como el de la ensoñación,



hasta la completa atomización de los elementos sexuales que presenta la obra de El Bosco, como es el caso del lienzo del artista estadounidense Ira Bartell (1998), en cuya composición presenta fragmentos aislados del cuerpo, zonas erógenas parceladas en las que aparecen bocas, ojos, narices, pezones, vulvas depiladas y penes erectos, fetiches del deseo reducidos a la inmediatez del sexo descargado de erotismo. El eremita ya no es el protagonista de la figuración, éste se coloca fuera del cuadro como un espectador, al lado de nosotros los espectadores, con quienes comparte la

mirada; lo que perturba de esta obra no es ya el desmembramiento sino la carga simbólica de cada elemento.



La historia de San Antonio renace permanentemente a través de sus representaciones. Las obras de El Bosco siguen vigentes en tiempo, generando identificaciones y significaciones, pues las imágenes adquiere nuevos sentidos a través de las superposiciones, los cruces, mestizajes con otras realidades, otras cosmovisiones y con otras situaciones coyunturales socio-culturales que suceden en momentos definidos.

3.2 Salvador Dalí y las Tentaciones de San Antonio



“Dalí es una figura decisiva del arte del siglo XX, tanto por sus logros plásticos y la brillantez de sus ideas, como por sus traiciones, tanto por su resistencia a la convenciones, como por su entrega al mercado [...] La suma daliniana nos enseña, en fin, a comprender la grandeza y la miseria del arte moderno”¹

En 1945, la productora Loew Lewin Company lanza la convocatoria “Bel Ami International Art Competition” con el tema ‘Las Tentaciones de San Antonio’ para participar en el diseño de un cuadro que formaría parte de la escenografía para su próxima película *La Vida privada de Bel Ami*, del realizador Albert Lewin. La película estaba inspirada en la obra literaria *Bel Ami* de Guy de Maupassant (1885) que cuenta la vida de George Duroy, un joven apuesto y sin escrúpulos que hará todo lo que esté en sus manos, -lo más vil y detestable incluso- para acceder a las altas cúpulas de la sociedad francesa y llenarse de riqueza.

En el concurso participaron once pintores estadounidenses y europeos: Ivan Albright, Eugene Berman, Leonora Carrington, Salvador Dalí, Paul Delvaux, Max Ernst, O. Louis Gugliemi, Abraham Rattner, Horace Pippin, Sydney Spencer y Dorothea Tanning. El jurado estuvo a cargo de personalidades muy reconocidas en el ámbito del Arte, fue integrado por Marcel Duchamp, famoso

¹ Jorge Juanes, “Dalí y la pintura surrealista”, en Leopoldo La Rubia de Prado (coord.), *Dalí excéntrico concéntrico*, Universidad de Granada, España, 2006, p. 16

artista francés creador de los *ready-mades*, Alfred H. Barr, Jr., director del Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA) por 14 años, y Sidney Janis, coleccionista y consultor del MoMA. El ganador del premio de \$2,500 dólares fue para el pintor alemán Max Ernst, Dalí obtuvo un decoroso tercer lugar.

Los participantes tenían que hacer su propia interpretación sobre el controvertido pasaje de la vida del monje. Algunos de los pintores recurrieron y actualizaron las obras que antaño ya habían pintado otros artistas. Max Ernst, por ejemplo, retoma la obra de Matthias Grünewald de 1512-1516²; Leonora Carrington se apropia y transforma *La tentación de San Antonio* de Hieronymus Bosch (ca.1490) albergada en el Museo del Prado. Dalí, por su parte hace una reinterpretación del cuadro del mismo tema del pintor barroco, poeta y grabador italiano Salvator Rosa (1615-1673), otro rebelde y extravagante como el mismo catalán, cuya obra sobre el eremita, fechada en 1645, se encuentra en la Galleria Pitti de Florencia. Dalí pintará *La tentación de San Antonio* en muy pocos días, en su estudio dentro del Restaurant Colony en Nueva York.

Si bien este afamado concurso es el primero, y el único, en el que participa Salvador Dalí, el catalán nunca estuvo ausente de la escena de los *mass media* y la publicidad. Desde su llegada a Estados Unidos en 1940 – huyendo de las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial en Europa-, con altas pretensiones de fama y, sobre todo, de dinero, participa en innumerables proyectos: escenografías para teatro, ballet, ópera y cine; guiones de películas, ilustraciones para revistas prestigiadas y libros, animaciones para Disney, diseño de joyas y trajes, decoraciones de escaparates, etc. La obra de Dalí en ese país había abarcado todos los ámbitos, los más comerciales por supuesto, hasta el punto de la náusea. El artista se integrará, con mucho éxito, al *American way of life*.

² Ver el apartado 2.2 “San Antonio y el embate contra los demonios”.

A pesar de ser parte de la gran oleada de artistas europeos refugiados en Estados Unidos a causa del conflicto bélico, el español no se integrará a ninguno de los movimientos emergentes que, consolidándose en torno a los exiliados, apuestan por un arte americano propio. Tampoco será un luchador desde fuera de la trinchera, a pesar de pintar *La cara de la Guerra* durante su estancia en California en 1940, el artista no se inmiscuye en temas políticos, ni siquiera incluso después de la entrada de Estados Unidos al conflicto como resultado del ataque a Pearl Harbor. Dalí, junto a Gala su esposa, no necesita a nadie más, es en este periodo en América -que dura ocho años- que el artista construirá el *personaje*: Salvador Dalí.

Su etapa norteamericana será altamente productiva y llena de reconocimiento por parte de las élites neoyorquinas. En 1941 el MoMa hace una exposición retrospectiva del pintor, ese año también se presenta una exposición en la galería de Julien Levy. En 1942, publica *The secret life of Salvador Dalí by Salvador Dalí*. Por encargo de Helena Rubinstein, Elsa Schiaparelli y otros famosos, Dalí pintará retratos de las mujeres de las altas esferas económicas norteamericanas, que se expondrán en 1943 en la Knoedler Gallery³. En 1945 Alfred Hitchcock lo contrata para pintar la escenografía de su película *Spellbound*.

Sin embargo, el catalán también fue ampliamente criticado; frente a la parafernalia comercial que el pintor creó para los multimillonarios, un periodista estadounidense publica el 17 de enero de 1943 en el *New York Times* que “Dalí admite francamente haber decidido hacer fortuna aprovechándose de la estupidez de la gente”⁴. El Dalí profundamente mediático será criticado sobretudo por quien otrora lo había considerado como un respiro para el movimiento surrealista: el papa del Surrealismo André Bretón, quién le hace el

³ *Apud.*, Joan Castellar-Gasoll, *Dalí una vida perversa*, Edicions de 1984, Barcelona, 2002, p. 104-106

⁴ *Idem.*, p. 105

anagrama “Ávida Dollars”, prefigurándolo como un ave rapaz en busca de la moneda norteamericana.

Si bien Dalí desata en los Estados Unidos su frenesí lucrativo, nadie puede negar que su presencia y sus aportaciones al Surrealismo fueron revolucionarias, no desde el aspecto ideológico, sino desde el teórico-artístico. Este movimiento de vanguardia, con y también gracias a Dalí, será una fuerte sacudida que agitará las buenas conciencias y los convencionalismos de la decadente sociedad europea de entreguerras.

“El Surrealismo soy yo”

Esta frase es la sentencia que Dalí escupe a sus colegas surrealistas el 5 de febrero de 1934, cuando el tribunal del movimiento, encabezado por André Breton, expulsa al artista por no alinearse a los preceptos ideológicos de izquierda que el grupo detenta; asimismo, le reprocharán sus acciones escandalosas: la ridiculización de la imagen de Lenin en sus obras y su obsesión por Hitler, “el gran paranoico”. El movimiento surrealista, subversivo y libertario, terminaba siendo muy conservador en su línea política, la disidencia no era una opción. La coyuntura socio-política en la que se encontraba Europa en los años treinta con el advenimiento de los regímenes totalitarios ameritaba tomar un bando claro.

A pesar de lo restrictivo que se vuelve este movimiento artístico durante la tercera década del siglo XX, diez años antes, desde su gestación en 1924, el Surrealismo apeló a una profunda liberación del hombre.

Tras la masacre y la devastación en la que estaba sumida Europa a causa de la Primera Guerra Mundial, que implicó la muerte de casi una generación de jóvenes y un fuerte quiebre en la organización social y política del

continente, el descontento generalizado exigía un cambio de paradigma, un arte nuevo que cuestionara el origen de toda esa brutalidad, un arte que se volcara a lo profundo del ser.

Dentro de un gran repertorio de vanguardias artísticas que surgieron en el periodo entreguerras en las que se encontraba el Dadaísmo, el Futurismo y el Cubismo, entre varias otras, el Surrealismo se coloca al servicio de la “inminente crisis de la consciencia”⁵, hace de su principal rival a la Razón que, según el movimiento, había desencadenado la guerra. Para ellos, la lógica, la racionalización, el utilitarismo y el positivismo eran los generadores de aquel horror, causantes de toda esa muerte cuyo hedor todavía impregnaba el ambiente.

La debacle en la que vivían los artistas surrealistas los arrastraba a preguntarse sobre la dualidad humana, creadora y destructora a la vez, eso que Kant había ya denominado “la insociable sociabilidad” del hombre: su inclinación a formar la sociedad y la amenaza constante de disolverla. Se cuestionaban el por qué y el para qué de las normas, las prohibiciones, los prejuicios, poniéndolos en tela de juicio, desacreditándolos. El surrealismo, en franca rebelión frente a los valores caducos de aquel mundo exterior “racionalista”, apelará por la exploración del mundo interior del ser humano. Se trataba de poner atención ahora al lado oscuro del hombre, a lo misterioso, a lo profundo de nosotros mismos. En este momento la disyuntiva barbarie/civilización se recomponía bajo los términos de lo racional/irracional, lo reprimido y lo onírico.

Al contrario de lo que pensaba San Antonio que renunciando a las pasiones -a lo violento e irracional del hombre- se podía acceder a la verdad y la espiritualidad, y también en disonancia con el Bosco para el cual el deseo tenía

⁵ René Crevel, citado por Irene Herner, *Edward James y Plutarco Gastélum en Xilitla. El regreso de Robinson*, CONACULTA, Fundación Pedro y Elena Hernández, Gobierno del Estado de San Luis Potosí, México, 2011, p. 97

que ser regulado, los surrealistas buscaban desembarazarse del control y la censura que ejercía la razón y la moral, exhortaban a la liberación del cuerpo deseante, de los sueños y el inconsciente como una forma de autoconocimiento y un arma para transformar la relación con uno mismo y con el otro. Esta liberación individual, traería consigo también la emancipación social, pues como afirma Dalí “el surrealismo no es una nueva tendencia artística. El surrealismo representa una revolución de orden vital y moral. [...] El surrealismo es un verdadero veneno”⁶.

Este movimiento abarcó los más diversos ámbitos: las letras, la fotografía, el cine y las artes figurativas, “para ponerlos al servicio de los deseos, pasiones e imágenes, desconocidos, secretos, prohibidos, y a menudo cruelmente censurados por la consciencia del hombre”⁷. Bajo esta bandera, los surrealistas indagan sobre temas que son a la vez fascinantes y horrorosos: la muerte, la sexualidad, la violencia, lo escatológico, el placer, lo que en pocas palabras es, como dice el crítico de arte Jorge Juanes siguiendo a Freud, “el malestar en la cultura”⁸.

Lo que pretendían era que aflorara todo aquello que se encontraba oculto y censurado en las tierras inhóspitas del *inconsciente*, ese concepto que había puesto de relieve la investigación de Sigmund Freud a partir del psicoanálisis. “La guerra no sólo produjo heridos, mutilados, huérfanos o familias desmembradas, también produjo enfermos mentales. Después de ella, particularmente en Francia, el interés por las teorías de Freud incrementó en campos diferentes. [...] A partir de 1920 el psicoanalista comenzó a ser traducido de forma más amplia. *La interpretación de los sueños* (1900), *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901), *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* (1910) y *El*

⁶ Salvador Dalí, “El Surrealismo”, conferencia dictada en el Instituto de las Españas, el 7 de enero de 1935, en *Revista Hispánica Moderna*, año 1, no. 3, abril 1935, p. 234

⁷ *Idem.*

⁸ *Apud.*, Jorge Juanes, *op. cit.*

delirio y los sueños en la 'Gradiva' de Jensen (1907)"⁹, son las primeras obras que se traducen en este país.

André Breton y los surrealistas encontraron en el psicoanalista austriaco a su santo patrono, él les había revelado que el sueño, la asociación libre, los lapsus, los actos fallidos, etc. eran maneras de acceder al inconsciente, una realidad que estaba escondida y latente. Salvador Dalí, en especial, lo lee frenéticamente a finales de 1928.

A través de la exploración del inconsciente se buscaba descubrir aquella alteridad que la razón había excluido: los deseos, las fantasías, las contradicciones, las perversiones, lo destructivo, la fuerza sexual, lo violento; a través ciertos mecanismos como el automatismo -que Dalí considerará un estado pasivo-, "los deseos reprimidos y sus asociaciones más salvajes fluirían hacia la realidad, de manera que el mundo se convertiría en escenario de terrores objetivos y satisfacciones innombrables"¹⁰. Dándole un lugar predominante a la sinrazón, a la imaginación, al sueño, conseguirían la emancipación del deseo.

A partir de este acercamiento con Freud y decidido a romper con los límites impuestos por la consciencia moral y las exigencias que la vida de vigilia impone, Salvador Dalí expresa que:

"En la vida del hombre se levantan dos principios esenciales cuyo antagonismo truculento nos aparece por el momento como irreductible: Principio del placer contra principio de realidad. El principio del placer está representado por el mundo de los deseos subconscientes, 'el mundo

⁹ Nohemí Ibáñez López, "Paranoia y Creación: sobre las relaciones entre la Paranoia de autocastigo según Lacan y la Paranoia-crítica daliniana", tesis de doctorado en Fundamentos y desarrollos psicoanalíticos, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2006, p. 70-71

¹⁰ Arthur Danto, citado por Roberto Sánchez, "Arte y Paranoia", en Leopoldo La Rubia de Prado (coord.), *Dalí: excéntrico concéntrico, op. cit.*, p. 59

irracional'. El principio de realidad está representado por todo el sistema de coerciones del mundo práctico racional: la lógica, los sistemas estéticos y culturales de todas clases, 'prisiones mentales de todas clases'".

[En una dirección totalmente contraria al pensamiento de San Antonio asevera que:] "El placer es la aspiración más legítima del hombre. Los surrealistas pretendemos la liberación del mundo subconsciente contra el principio de la realidad, la emancipación de la imaginación, la libertad de la imaginación"¹¹.

Y es en realidad Dalí, de todos los surrealistas, quién realiza una verdadera liberación activa de la imaginación, quién no sólo deja fluir el deseo reprimido sino quien efectivamente lo trabaja a través de su Método Paranoico-Crítico, herramienta que renovó toda la actividad artística, sobre todo la pictórica, del movimiento surrealista.

La emancipación del deseo

"Yo soy un surrealista total"¹², y vaya que lo era este catalán hijo de un prestigiado notario de Figueras, Cataluña, nacido el 11 de mayo de 1904 bajo el nombre de Salvador Felipe Jacinto Dalí i Domènech. Desde su juventud fue un artista subversivo -expulsado de la Academia-, en franca rebeldía frente a las moralinas y la actitud burguesa de su tiempo. Su amigo más entrañable de juventud será el poeta granadino Federico García Lorca con quien entabla una relación amistosa-artística-erótica y con el que gestará uno de los conceptos que permearán la vida y obra del artista: la putrefacción.

Este concepto que empezó por referirse a lo anticuado, lo cursi, lo retrógrada, lo conservador, a los artistas tradicionalistas y las maneras

¹¹ Salvador Dalí, *op. cit.*, p. 234

¹² Salvador Dalí, *Las confesiones inconfesables de Salvador Dalí*, 1943, citado en Jorge Juanes, *op. cit.*, p. 36.

burguesas, se vuelve crucial bajo la noción de metamorfosis, de transformación y regeneración. De lo corrupto surgía la nueva vida, imágenes reconvertidas que mostraban su verdadera realidad. Este concepto será trabajado posteriormente no sólo como una idea de descomposición de la materia orgánica, sino como una des-composición de la imagen en la obra de arte. La metamorfosis será un punto nodal de la propuesta que Dalí hace desde su texto de 1930 *El asno podrido*, donde empieza a delinear su método paranoico-crítico.

A través de Joan Miró, otro artista español, Dalí entra la movimiento surrealista en 1929. La presencia del catalán y la obra que generó junto con el cineasta aragonés Luis Buñuel: los filmes *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1939) trajeron nuevo bríos al movimiento. Dalí calificó al automatismo – método de creación artística propuesto por Breton- como una forma pasiva de acceso a lo irracional, él apostaba, por el contrario, a una intervención activa. No sólo había que abrir la puerta al inconsciente, había que sistematizar las imágenes que de él se extraían.

En *El asno podrido* Dalí plantea que:

“está cercano el momento en el que a través de un proceso paranoico y activo de la mente será posible [...] sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de la realidad. [...] Ha sido posible obtener una imagen doble a través de un proceso paranoico, es decir, la representación de un objeto que sin la menor modificación figurativa o anatómica, sea al mismo tiempo la representación de un objeto diferente. [...] La obtención de esta imagen superpuesta ha sido posible gracias a la violencia del pensamiento paranoico, que se ha servido con astucia y habilidad de cantidad de pretextos, coincidencias, etc., aprovechándolos para hacer aparecer la segunda imagen [...] La imagen doble, cuyo ejemplo puede ser el de la imagen de un caballo que, al mismo tiempo, es la de una mujer, puede prolongarse, continuando con el proceso paranoico [...] para que aparezca una tercer imagen y así

sucesivamente, hasta la concurrencia de una cantidad de imágenes limitada únicamente por el grado de capacidad paranoica del pensamiento”¹³.

Dalí trabaja la paranoia desde y en conjunción con las concepciones del psicoanalista francés Jacques Lacan, en especial en su tesis doctoral de 1932 titulada *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*; ambos coinciden en la potencia creativa de la paranoia. Lo que el artista hace a través de este método es tomar una postura activa, el delirio es una actividad que se provoca, que se busca; a partir de la sucesión de imágenes irracionales, el sujeto ordena y sistematiza la confusión. Dalí hecha mano del delirio paranoico para *ver* cosas donde aparentemente no las hay, pero que a la vez las hay. A través de esta herramienta, el artista logra articular las dos realidades: la realidad del mundo de vigilia y la realidad del inconsciente, es decir, a partir de una imagen concreta, consciente y reconocible, incluso cotidiana, por intermediación de la metamorfosis y la transformación –la acción paranoica-, surgen imágenes que revelarán su verdadero contenido, otrora censurado o disfrazado por la razón, la cultura, la represión.

Este es el mismo mecanismo que utiliza el inconsciente en los sueños, “el inconsciente hace uso de las imágenes y palabras tomadas de la vida diaria, pero descargadas de toda significación cotidiana [desprendiéndolas del uso colectivo y social establecido]. Cada una de ellas recuperará un nuevo sentido [...] el objeto familiar es utilizado por el inconsciente para distorsionar el deseo y permitir que aflore”¹⁴.

Y esto es precisamente lo que Dalí quería descubrir: los impulsos secretos, los conflictos íntimos, aquello que subyace en el inconsciente, reprimido y censurado por la consciencia. Con su metodología logró “mostrar, a

¹³ Salvador Dalí, citado en Irene Herner, *op. cit.*, p. 98.

¹⁴ Irene Herner., *op. cit.*, p. 97

la vez, lo visible y lo invisible"¹⁵, desentrañar la condición humana justamente porque su obra es profundamente autoconfesional: Dalí conforma en sus pinturas un universo personal que a la vez es compartido por sus espectadores: las mismas angustias, miedos, necesidades, delirios, deseos, fantasías y terrores. La paranoia crítica es una zambullida al abismo, al microcosmos oscuro, atemorizante y fascinante del ser humano.

El cuerpo, aquello que tanto obsesionaba a Antonio y a El Bosco, seguirá siendo un planteamiento imperante en la mente de los pintores de las vanguardias artísticas, pero será tratado de manera muy distinta en cada una de ellas. Picasso y el cubismo, por ejemplo, transgredirán el modelo grecorromano como ideal de belleza, descompondrán y fragmentarán el cuerpo en sus partes constituyentes, transformarán su representación habitual, su ordenamiento, su "normalidad". Los futuristas, por otra parte, concebirán el cuerpo no ya como una figura estática sino como una máquina, se fascinan con su movimiento y su representación pictórica.

Sin embargo, es en el surrealismo y en la obra de Dalí donde verdaderamente el cuerpo tendrá un lugar diferente y encumbrado en el Arte. Más allá de ser un ideal estético, el cuerpo y sus impulsos, así como su interior - la psique-, se convertirán en tema central. A diferencia del cuerpo mecanizado-autómata-productivo de la industria y la guerra, el cuerpo surrealista será el territorio del deseo sexual, así como el de las fobias, las neurosis, los sueños, las pesadillas y las agresiones. En el surrealismo "el cuerpo se puso a hablar"¹⁶.

San Antonio y el movimiento ascético del siglo VI concebían la *libertad* como la liberación de todo deseo, lucharon incansablemente por renunciar a aquello que reborboteaba en su cuerpo y en su mente a través de la ascesis, el trabajo metódico y la lectura de las escrituras. Dalí, por el contrario, propone

¹⁵ Jorge Juanes, *op. cit.*, p. 21

¹⁶ Roberto Sánchez, *op. cit.*, p. 58

sacar el deseo a la luz, con toda su carga maravillosa y terrible, para hacerlo asequible y trabajarlo; para él ésa era la verdadera libertad. Pero Salvador va más allá, no sólo propone explorar el deseo sino plasmarlo en el Arte.

La tentación de San Antonio

“Los dos motores más violentos que hacen funcionar el cerebro artístico y superfino de Salvador Dalí son la libido, el instinto sexual, y la angustia de muerte”
Salvador Dalí¹⁷



Mientras que Salvador Dalí pintaba este cuadro de 1946 en la ciudad de Nueva York, al otro lado del Atlántico, Berlín estaba siendo dividido en 4 sectores por los ganadores de la guerra. A un año del término de la Segunda Guerra Mundial que nuevamente había devastado Europa y había dejado a su paso casi 45 millones

¹⁷ Citado en Giles Néret, *Dalí*, Taschen, Alemania, 2013, p. 47

de muertos, la única alusión que Dalí hace sobre el conflicto bélico -que duró casi 6 años- fue un cuadro pintado en 1940. Sin embargo, el bombardeo de Hiroshima y Nagasaki en Japón, sí había perturbado la mente del pintor, a partir de tal acontecimiento empieza su estilo “místico-nuclear”, y plantea que “en esta época de decadencia del arte religioso por la que atravesamos, es más deseable solicitar genios no creyentes que creyentes desprovistos de genio”¹⁸, el catalán, no obstante, sí se consideraba un devoto, en su estancia en los Estados Unidos se reintegra a la fe “católica, apostólica y romana”.

La obra sobre el eremita copto, que forma parte de la colección de los Musées Royaux des Beaux-Arts de Bélgica, está pintada con una maestría y un realismo impactante, Dalí planteaba que “toda mi ambición en el plano pictórico consiste en materializar con el furor de precisión más imperialista las imágenes de la irracionalidad concreta”, estas imágenes debían poseer “la misma evidencia objetiva, la misma consistencia, la misma dureza, el mismo espesor persuasivo, cognoscitivo y comunicable que el mundo exterior de la realidad”¹⁹, de esta manera ésta se podía subvertir y trastocar. El realismo –el mayor engaño del arte- era un arma para provocar al espectador.

La Tentación de San Antonio no es una simple obra bajo encargo que el artista pinta para la productora estadounidense, es un resumen acucioso de sus propias obsesiones; el tema de los santos, la tentación y los elementos con los que la relaciona ya habían sido trabajados por él en varios cuadros de la década de los treinta y en un cuadro en especial de 1945 *El vuelo, la tentación, el amor, las alas rotas*. En esta obra ya aparecen los elementos que Dalí va a retomar para el cuadro de la tentación: en la extrema izquierda se vislumbra el hocico del caballo y el ángel con trompeta, del otro lado tratando de alcanzar a un espectro femenino se encuentra un hombre barbado, en expresión de angustia.

¹⁸ Citado en Gilles Neret, *op. cit.*, p. 63

¹⁹ “La conquista de lo irracional”, en Salvador Dalí, *Sí*, Editorial Ariel, México, 1977, p. 26-27



Este cuadro comparte con el de San Antonio el paisaje árido, solitario e inhóspito que es ya característico de los cuadros del catalán. Este lugar no es ningún sitio geográfico, es más bien el territorio de los sueños, la región misteriosa del inconsciente. Este espacio se emparenta con el desierto en el que Antonio se excluye: tal como éste, el inconsciente es el lugar ilimitado, inabarcable, inasible e indomable. Un lugar ajeno al tiempo cronológico, sin orden aparente, salvaje, donde se presenta lo sorprendente, lo atemorizante, lo que permanece oculto, lo que no se ha civilizado, y frente a todo ello no hay posibilidad de ocultarse o huir. Esta zona es el reino del deseo que pugna por salir a luz a pesar de la represión de la consciencia y la cultura. Para Dalí y su tiempo, las tentaciones ya no proceden de una entidad exterior y demoniaca, sino de lo más recóndito de la mente humana.

En este paisaje del inconsciente, amplio y plano, con un horizonte infinito, no hay más rastro de vida que dos pequeñas piedras, una roca y un conjunto montañoso que se desdibuja a la lejanía. Es un lugar seco, de tremenda soledad. La inquietante calma de este lugar es perturbada por la aparición de un desfile singular que se aproxima a un ser que, en comparación con la procesión, parece minúsculo.

Este personaje, que aparece vestido con una túnica en el cuadro de 1945, en la obra del 46 se presenta completamente desnudo, está desnudo de todas sus ropas, de todas sus máscaras. Dalí revoluciona toda la iconografía del santo

pues es la primera vez que se pinta de esta forma. Su inquietante y tierna desnudez, su delgadez, su pelo despeinado, su barba desaliñada, su carne trémula y su posición hincada, lo muestran en toda su vulnerabilidad.

Esta no sería la primera vez que el artista hiciera alusión a un santo. En julio de 1927, Dalí le escribe un poema a García Lorca titulado “San Sebastián o la Santa Objetividad”²⁰. El catalán conocía la efigie del mártir por las imágenes que su padre coleccionaba. Fue una de las primeras obsesiones del pintor, ligada de forma velada con la relación ambigua de homosexualidad que entablaron los dos amigos, relación que Dalí nunca admitió, “cuando García Lorca quería poseerme, yo lo rehusaba horrorizado”²¹. Tal vez por este hecho, el artista le reprochaba al santo -proyectándose en él- que “en vez de agonizar deliciosamente, convalece con cobardía”²².



En su poema, Dalí retrata a un San Sebastián desnudo, la luz que baña al santo “revela los más pequeños detalles y hace que parezca vitrificado; [...] una de las partes del santo es ‘completamente transparente’”²³. Dalí retoma esta característica de San Sebastián en su pintura sobre el monje copto, el cuerpo de Antonio es semitransparente, a través de su espalda podemos ver un dejo de horizonte. Esta característica es bastante inquietante, Antonio aparece como un semi-espectro o un ser de una sustancia cuasi inmaterial que le proporciona su calidad de santo. Dalí acentúa esta característica al colocar sobre su cabeza una aureola

²⁰ Aparecido por primera vez en el primer número de la revista *Gallo*, editada en Granada por Federico García Lorca. En Ignacio Gómez de Liaño, *Dalí*, Rizzoli, Nueva York, 1984, p. 24-25.

²¹ Citado en Gilles Néret, *op. cit.*, p. 22

²² Ignacio López, *op. cit.*, p. 25

²³ *Ídem.*

disimulada pero presente.

El eremita está de espaldas al espectador, su rostro en perfil luce un poco borroso, su torso y genitales permanecen ocultos; está colocado en una posición ambigua, no se sabe si va a pararse o va permanecer hincado en el suelo; mientras se sostiene firmemente de una roca con su mano izquierda, con la derecha, como en señal de exorcismo, levanta una tímida cruz, hecha de por dos varitas delgadas, atadas por un cordel. A sus pies una calavera nos mira directamente, en la iconografía católica es el símbolo de los penitentes y ermitaños, recordatorio de la fugacidad de los placeres de este mundo.



Dalí actualiza en su pintura la obra del barroco Salvator Rosa; durante su estancia en Estados Unidos el catalán preconiza que su estilo retomará lo que en sus tiempos de estudiante en la Residencia de Madrid había rechazado: la tradición clásica. Rosa es un artista muy particular, tal como Dalí se interesaba particularmente en *l'umana fragilità*²⁴, la fragilidad humana. El pintor español retoma al San Antonio de Rosa con la piedra, la calavera y el crucifijo.

Pero lo que realmente fascinó a Salvador de Salvador fue el monstruo de alargadas patas que hostiga al eremita, este ente inconcebible para la época en que fue pintado muestra un juego que está en consonancia con la propuesta de

²⁴ Ver más en Richard W. Wallace, "Salvator Rosa's Democritus and L'Umana Fragilità", en *The Art Bulletin*, vol. 50, no. 1, (Mar., 1968), pp. 21-32.

Dalí: es un ser híbrido que presenta una imagen doble -una cosa por otra-; un monstruo cuyo cuerpo es el de un delgadísimo andrógino, dos senos insinuados y unos genitales mitad-vagina/mitad-pene-diminuto componen su torso. Rosa le había dado al clavo: las creaturas que se aparecen a Antonio, metamorfoseadas en seres terroríficos, no son más que alusiones de su deseo sexual reprimido.

Dalí hace su propia interpretación y recompone los seres que se le presentan al eremita. El desfile de tentaciones que se precipita hacia Antonio está encabezado por un caballo y cinco elefantes, el pintor dice que estas figuras son “monsters who are appearances of his ill soul”²⁵. En el cuadro hay una inversión de lo elevado y “lo bajo”, San Antonio que se supondría lo celestial está ligado al suelo, mientras que lo mundano se eleva por los aires.

El caballo blanco que aparentemente arremete contra el egipcio, en realidad está en pleno freno, volteando la cara, detenido tal vez por el poder de Antonio y la cruz. De sus patas escurre una sustancia putrefacta. Su andar encarrerado en realidad se ve menguado por las herraduras que trae al revés²⁶,



ningún equino podría caminar de esta forma. El tema del caballo ha sido ampliamente trabajado por Dalí: “una imagen de un caballo, que se convierte en mujer y después en un león” esta asociación que hace en su texto del *Asno podrido* no es al azar, en su cuadro *Durmiente caballo león* de 1930

²⁵ *The Temptation of St. Anthony: Bel Ami international art competition*, American Federation of Arts, Estados Unidos, 1947. Citado en dirección URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Bel-Ami-Wettbewerb>, consultado en línea 14 de Marzo 2013.

²⁶ De hecho, este mismo caballo aparece en una pintura de 1945 *Las siete artes animadas: El arte de la ópera* pero con las herraduras colocadas de forma correcta. De esta serie de siete cuadros, relacionados con un espectáculo de Billy Rose *The Seven Lively Arts*, solamente quedan fotografías. Ver el catálogo razonado del artista en la dirección URL: http://www.salvador-dali.org/cataleg_raonat/

aparece la metamorfosis de estas tres imágenes; también en *La tentación*²⁷.

El primer caballo y león que aparecen en la obra de Dalí es en el cuadro de 1929 *El hombre invisible* en donde empieza a delinear sus imágenes dobles y presenta referencias muy explícitas de los deseos sexuales que perturbarán al pintor toda su vida: el onanismo y los genitales femeninos. El caballo que pinta el catalán en el cuadro de Antonio difiere a los de su obra de los treinta y seguramente estaba relacionado con el sentir actual del pintor.

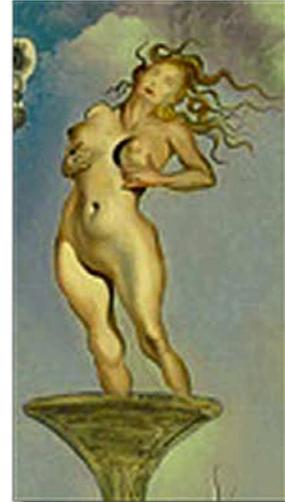
En *Guillermo Tell* de 1930 -obra que alude a su padre-, Dalí pinta un caballo brioso con un falo erecto, ese año Dalí se enamora de Gala, su musa de toda la vida, con la que había conocido “el éxtasis sexual, en el momento de una felación”²⁸. Por el contrario, el equino que aparece en el cuadro del eremita está castrado, únicamente se vislumbran sus testículos, Dalí a lo largo de su vida hará referencia sobre su impotencia, condición que le hará entregarse obsesivamente a la masturbación.



²⁷ Si se observa bien y se sistematiza el propio delirio, se puede ver a la mujer, que comparte extremidades con el caballo, y la cabeza del león y sus fauces, en el pecho y en la pata del caballo respectivamente.

²⁸ Gilles Néret, *op. cit.*, p. 28

Detrás del caballo, el elefante más pequeño de la procesión carga sobre su lomo una gran copa de oro, en su punta una mujer muestra su exuberante cuerpo desnudo. La mujer es una figura hecha de curvas y carnes, con un rostro apenas definido y dos pechos turgentes que exhibe sensualmente; su cabellera tiene algo de misterioso, más que cabellos parecen serpientes en una alusión medusina. Las caderas son prominentes e indefinidas, volutas hechas carne, sus piernas se asemejan a las del caballo que la precede. Lo más inquietante de esta figura femenina es que su carencia de sexo –al igual que el caballo. Es bien sabida la perturbación que le causaba a Dalí el órgano femenino, ante el cual se confiesa impotente.



Esta figurilla no es la Gala de carne y hueso definitivamente, pues la habría pintado con precisión fotográfica como ya había hecho en sus cuadros anteriores, no es tampoco la simple representación prototípica de lo femenino como tentación sexual, ella es una mujer en específico, una figura mítica que Dalí también había trabajado desde sus obras de los treinta y sobre la que había leído en los escritos de Sigmund Freud: Gradiva.

Gradiva es la encarnación de un mito que engloba los temas favoritos de los surrealistas: el sueño, el deseo y el amor. Esta imagen surge a partir de la novela del escritor alemán Wilhelm Jensen *Gradiva: una fantasía pompeyana* de 1903 y se entroniza en la mente del movimiento a partir del análisis de dicha obra en manos de Freud *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*²⁹. La obra de Jensen, en síntesis, trata sobre el arqueólogo Norbert Hanold que se enamora de un bajorrelieve de yeso de una doncella captada en intención de avance. El arqueólogo se obsesiona con la pieza y sueña con la muerte de esta mujer en la erupción del Vesubio en Pompeya. Decide viajar a las ruinas de la

²⁹ “El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen” (1907) en Sigmund Freud, *Obras completas*, Tomo 9, Trad. José L. Etcheverry, Argentina, 1992, pp. 1-80.

ciudad sepultada, ahí se encuentra con Zoë Bertang, una amiga de la infancia, que él asegura es el espíritu de su amor de yeso.

En esta obra Freud hace un paralelismo entre el sepultamiento del bajorrelieve y la represión de los deseos en el inconsciente. El protagonista, que “se consagró por entero a su ciencia, extrañándose de la vida y sus goces”³⁰ –de alguna manera como Antonio-, transfiere los deseos eróticos y amorosos reprimidos que tuvo durante su infancia por su amiga, a la pieza de yeso; a través de los sueños, el reencuentro con Zoe y la intervención de la muchacha, Norman da cabida a su deseo y emprende el camino de regreso del delirio a la realidad.

En este texto, los surrealistas encuentran respuestas a sus planteamientos sobre la primacía del deseo, el mecanismo de represión y el dinamismo de lo reprimido³¹ -aquello mismo que se juega dentro de la tentación-, pero sobre todo, encontraban ahí que el sueño y el arte eran un medio de acceso para explorar el inconsciente y de objetivar el deseo. El símbolo de la Gradiva como musa “ayudaría a los artistas a romper la barrera entre lo real y lo surreal”³².

Gradiva de alguna forma encarna cómo los surrealistas perciben a la mujer en ese momento: una MUSA y un sujeto de pasión erótica, relacionada a la naturaleza, al sueño y la fantasía. Encarnaba lo misterioso, lo intuitivo, lo irracional y la locura, todo aquello a lo que ellos querían acceder. (Sin embargo, algunas estudiosas³³ han recalcado la imagen de la mujer-objetivado

³⁰ *Ídem.*, p. 13

³¹ Apud., Whitney Chadwick, “Masson’s Gradiva: The metamorphosis of a Surrealist Myth”, *The Art Bulletin*, vol. 52, no. 4 (Dic., 1970), pp. 415-422

³² *Ídem.*, p. 417.

³³ Ver Katharine Conley. *Automatic Woman: The Representation of Woman in Surrealism*, University of Nebraska Press, Estados Unidos, 1996; Juncal Caballero, “Tensiones: el cuerpo de la mujer en el surrealismo”, en *Dossiers Feministes 5. La construcción del Cos: una perspectiva*

literalmente en algunas obras como maniqués o máquinas- está divorciada de lo concreto histórico y existencial, alejado de las reivindicaciones feministas de la época. Si bien hubo una incursión de artistas mujeres en el movimiento, la mayoría se integraron a sus filas a través de artistas masculinos y ninguna estuvo dentro del círculo principal)



Dalí es el primero de todos los surrealistas que utiliza la imagen de Gradiva en sus obras pues le fascina su naturaleza dual, su metamorfosis entre yeso y carne. Esta efigie aparecerá en su cuadro *El hombre invisible* junto con el caballo y el león. Reaparecerá más tarde, con las mismas características fisionómicas que la del cuadro de *La Tentación*, envuelta en un acto erótico junto al personaje de Guillermo Tell, efigie de la autoridad castrante, en *Guillermo Tell y la Gradiva* de 1932. Para Dalí esta mujer es un poderoso símbolo sexual.

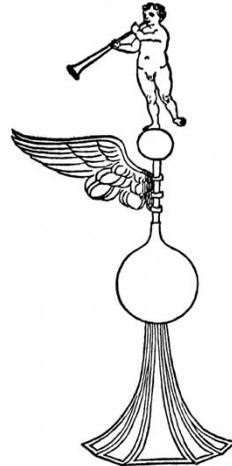
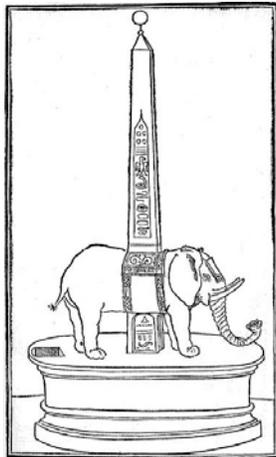
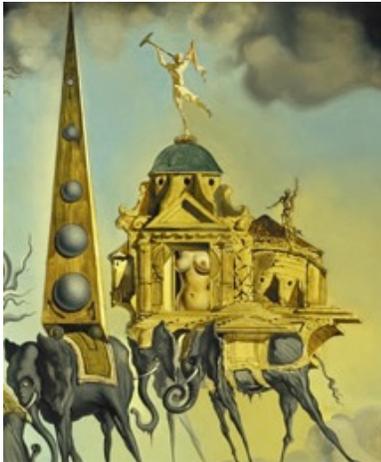
Gradiva tenía el poder de liberar lo reprimido. La mujer que pinta Dalí en el cuadro de Antonio aparentemente invita al monje a liberarse, sin embargo, el hecho de no poseer genitales también incita a cuestionar lo que Dalí carga de sí mismo en esa imagen: su homosexualidad reprimida, su impotencia sexual –lo blando-, su perturbación ante los genitales femeninos, su miedo a contraer enfermedades venéreas, su entrega frenética a la masturbación. No solo a Antonio lo rondan sus demonios y fantasías sexuales. ¿Se identificará Dalí, en sus propias limitaciones y miedos, con los de Antonio?

de gènere, Universitat Jaume I, España, 1998, pp. 85-91; Paloma Rodríguez-Escudero, "Idea y Representación de la mujer en el surrealismo" en *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo II-4, 1989, (Revista virtual de la Fundación Universitaria Española). Un estudio muy interesante sobre mujeres surrealistas se encuentra en Ilene Fort y Teresa Arcq (curadoras) *In Wonderland, Mujeres surrealistas en México y Estados Unidos*, catálogo de exposición, Museo de Arte Moderno, México, Los Angeles County Museum, México, 2012.

Tras la figura de Gradiva aparecen cuatro elefantes cargando tres estructuras arquitectónicas. Los paquidermos tienen unas espigadas y larguísimas patas que parecen miembros de araña o jirafa, reminiscencias del cuadro de Rosa. Dalí muestra en estos personajes su inclinación hacia la paradoja, la ambigüedad y los opuestos, los animales más pesados de la tierra son sostenidos por unas quebrantables patas. El pintor pone en entredicho la ligereza y el peso, lo blando y lo duro. Este no es el primer cuadro en el que retrata esta criatura, su primera aparición fue en la obra *Un segundo antes del despertar de un sueño provocado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada* de 1944.

Dichos elefantes, en especial aquel que carga el obelisco, están inspirados en la escultura del Pulcino della Minerva diseñada por el escultor Gian Lorenzo Bernini en el s. XVII, que se encuentra a la entrada de la iglesia de Santa Maria sopra Minerva, en Roma, pieza que Dalí pudo observar en uno de sus viajes a esta ciudad. Bernini se había inspirado a su vez en una fantasía renacentista profusamente ilustrada, la novela de Francesco Colonna *Hypnerotomachia Poliphili* de 1467³⁴. Este libro también tiene una referencia directa al sueño y a la búsqueda del amor, en él Polifilo se adentra en una red de sueños para encontrar a Polia, su amada, los enamorados se encuentran y consagran su amor, al despertar del sueño Polifilo pierde a su mujer, pues únicamente a través de la aventura onírica podía revivirla. Al parecer Dalí pudo conocer esta obra pues muchas de las estructuras que aparecen retratadas en los grabados de la novela también se encuentran en su pintura.

³⁴ Ver más en William S. Heckscher, "Bernini's Elephant and Obelisk", *The Art Bulletin*, vol. 29, no. 3 (Sep. 1947), pp. 155-182.



El obelisco y la torre que los elefantes portan, son dos figuras fálicas que dominan la escena. Otros dos más cargan un edificio cercano a los del arquitecto italiano Andrea Palladio³⁵, este templo resquebrajado es profanado por el torso de una mujer, un cuerpo fragmentado que tampoco muestra su sexo. Toda las referencias que hace Dalí a la tentación –excluye la gula, los bienes materiales, etc.- tienen que ver con el deseo sexual.

Las nubes que penetran las piernas de los elefantes también figuran caras deformadas, a lo lejos se eleva sobre ellas El Escorial, recinto representativo de Madrid que albergaba el poder político y espiritual, además de muchas de las obras que el Bosco pintó sobre San Antonio; es uno de los lugares que según Dalí “me ha dejado la más profunda impresión de misterio [...] El Escorial [es el lugar] más misterioso y el más bello lugar funerario del mundo”.³⁶



³⁵ *Apud.*, Gilles Neret, *op. cit.*, p. 79

³⁶ *ídem.*, p. 17

Arriba de las nubes se entrevé la figura de un hombre sentado, al parecer se encuentra ajeno al desfile monstruoso, su mirada está dirigida hacia el Escorial. En la tierra, Dalí vuelve a pintar la enigmática figura de un hombre adulto que agarra por la mano a un niño, siempre de espaldas al espectador. Cuantiosos cuadros del artista están marcados por esta pareja enigmática, sobre todo las actualizaciones que elabora a partir de su método paranoico-crítico del *Angelus* de Jean François Millet. Podría ser tal vez la representación de su padre y el “primer Salvador Dalí”, su hermano mayor muerto, cuyo nombre vuelve a bautizar al pintor.

Un espectro blanco, un ángel andrógino, levita entre las patas arácnidas. Dos figuras minúsculas al lado de los elefantes se enfrentan, una de ellas, vestida con un sayal color vino, levanta una cruz con un gesto de exorcismo/santificación, el monje muestra el crucifijo con vehemencia a un espectro negro y decadente.

En esta obra de Dalí volvemos a encontrar los mismos cuestionamientos sobre el cuerpo, la sexualidad, los límites y la libertad -los mismos dilemas y ambivalencias- que se le presentan al héroe mítico Antonio, sólo que el artista nos propone una forma diferente de trabajarlos.

Inversamente a San Antonio para el cual la búsqueda espiritual está consonancia con la pureza del cuerpo y la mente, Dalí expone un camino contrario para encontrar la verdad del ser humano, el catalán desciende a los infiernos del inconsciente pasando por lo corrupto y lo putrefacto; a partir de la deformación, la metamorfosis, el sueño y la imagen doble elaborará el deseo, desenmascarándolo, descensurándolo, desmoralizándolo y exculpándolo.

En su anhelo espiritual, Dalí, en vez de contravenir lo sexual, convertirá su delirio en el punto de partida de su misticismo, pues como él mismo plantea "El erotismo es un modo regio del alma divina"³⁷.

Lo interesante del pintor es que en muchos aspectos no cruza la línea para pasar acto, tal como Antonio no cede a la tentación –aceptar su homosexualidad, por ejemplo-, su rebeldía consiste en hurgar en su mundo interior, en los conflictos y las significaciones latentes que ahí subsisten e ir más allá: el deseo y la tentación tenían que trabajarse no mediante la ascesis y la represión como Antonio, sino por medio de una rigurosa introspección, del delirio y la transformación, por medio de la catarsis, haciéndolos "palabra y obra", haciéndolos concretos y abarcables.

Es en este aspecto que Dalí se identifica con El Bosco pues a través de la pintura es que pueden trabajarse, enfrentarse a sí mismos, entrar en el terreno de la tentación exorcizándola, o bien, realizándola sólo a través de la fantasía y el sueño, en el Arte.

Con su método paranoico-crítico el catalán conseguirá, a partir de un proceso creativo de cuestionamiento e interpretación, generar imágenes convulsivas, liberadoras, inquietantes y reveladoras que no sólo serán significantes para el autor sino también para el espectador que se enfrenta a la obra, pues –como el mismo argumenta- las grandes constantes vitales: la sexualidad, la muerte, lo escatológico, la crueldad y el placer, son comunes a todos los hombres³⁸.

³⁷ Gilles Néret, *op. cit.*, p. 83.

³⁸ *Apud.*, Salvador Dalí, *El surrealismo*, *op. cit.*

CAPÍTULO 4

LA TENTACIÓN CREADORA



La tentación creadora. A manera de conclusiones

“La obra de arte vive en la medida en que no cesa de generar la emoción”¹

La histórica mítica de San Antonio es un relato concreto que no ha dejado de actualizarse en el tiempo. Su vigencia ha sido posible debido a que encarna un cuestionamiento profundo que sigue produciendo dudas, angustias, fantasías y desazones en los hombres. Este héroe es la representación de un dilema que no sólo se constriñe a lo individual, tiene que ver con la vida del sujeto en conjunto y con las bases que posibilitan su convivencia con el otro. En la historia se ponen en juego los deseos y las prohibiciones, es el espacio donde se verifican y se ponen a prueba los límites, donde se cuestiona el orden y la razón.

Para entender la tentación de San Antonio, y el mito que personifica, es necesario ahondar en el territorio de lo irracional, lo enmascarado, lo no dicho y lo reprimido, restituir el espacio primordial que tiene el cuerpo, la sexualidad y la agresión como motores de acción y conflicto tanto dentro del sujeto como en la sociedad y la cultura.

La historia del monje y sus indagaciones ha sido una importante fuente generadora de imágenes artísticas que plantean siempre las mismas preguntas pero que, contextuadas en un momento social particular, generan posiciones y respuestas muy variadas, incluso contrastantes. Es ahí donde radica la vivacidad y la riqueza de este mito pues da cuenta de las transformaciones en el pensamiento

¹ Irene Herner, *Edward James y Plutarco Gastélum en Xilitla*, op. cit., p. 116

y el actuar de diversas épocas, de la evolución de los conceptos, de las formas particulares de entender el deseo y operar sobre él.

Como consecuencia, me parece muy importante destacar el papel de la obra de arte no sólo como un testimonio sociológico, sino como un verdadero objeto de investigación, un instrumento de conocimiento, pues ésta da cuenta de una historia con valor vivo.

La decisión de centrarme en dos imágenes particulares, *La tentación de San Antonio* de Hieronymus Boch de 1500 y *La tentación de San Antonio* de Salvador Dalí de 1946, fue justamente para comprobar que este mismo dilema sigue presente en el tiempo pero plantea diferentes posturas en cuanto a la represión, la regulación, o la liberación del cuerpo y de la sexualidad, que al final, también son condensaciones y expresiones de los preceptos sociales y religiosos que imperan en un momento histórico-cultural. Asimismo, los cuadros muestran cómo cambia la relación con uno mismo, con nuestros deseos y prohibiciones, con nuestras inhibiciones y desbordamientos.

Es en el terreno del Arte, sobre todo, donde los mitos siguen siendo significativos, donde el ser humano puede elaborar sus emociones, sus angustias e inquietudes, es el territorio donde también se dinamiza la crítica y el cuestionamiento de los modelos políticos, sociales y culturales. Es, asimismo, el lugar privilegiado donde se puede trabajar y consumir la tentación.

Frente a la limitación que impone la cultura, frente a la *falta*, la fuerza contenida del deseo busca salidas: el hombre recurre a la imaginación para crear formas simbólicas –sueños, fantasías, producciones artísticas- que transformen el deseo en obra, sin necesidad de violar expresamente las prohibiciones. El Arte, en especial, procura la realización de la tentación desde “la otra escena” pues la recrea, la elabora para hacerla accesible.

La falta y la prohibición hacen al hombre hablar, soñar, crear. El artista así “corporiza” su deseo, hace de su falta un producto, y esta obra engendrada está

destinada a la permanencia, es una producción significativa. De alguna manera, en el Arte se hacen públicas las fantasías privadas.

El psicoanalista austriaco Sigmund Freud sostiene que “sólo en el Arte sucede aún que un hombre atormentado por los deseos cree algo semejante a una satisfacción y que este juego provoque -merced a la ilusión artística- efectos afectivos, como si se tratase de algo real. Con razón se habla de la magia del arte y se compara al artista a un hechicero”². El artista es aquel que en un camino de retorno desde el inconsciente, la fantasía y lo imaginario, a la “realidad”, establece un orden pues constituye con sus obras valiosas imágenes que nos identifican, nos conmueven y nos comprenden. Como sostiene Rainer María Rilke, “Las obras de Arte nacen ... de quien ha ido hasta el extremo de una experiencia, hasta el punto que ningún humano puede rebasar. Cuánto más se ve, más propia, mas personal, mas única se hace una vida”³.

La obra sirve como testimonio tanto para el artista como para el espectador futuro, que se libera junto con él. El espectador realiza también el cumplimiento del deseo, no en la vida cotidiana sino en la escena del teatro, la escena del sueño, en la escena del Arte. Es nuestro objetivo cargar esas obras de nuestra subjetividad y trabajar nuestros propios demonios.

Nuestra obsesión, nuestro deleite y rechazo ante la tentación, está plasmado en cada una de las obras que actualizan a nuestro héroe. La tentación no sólo es una prueba de nuestros límites también su experiencia implica una metamorfosis. En el caso del eremita y las obras seleccionadas, la transformación implica un riguroso trabajo: En la soledad del desierto, su campo de batalla, Antonio apuesta por la renuncia del cuerpo y el deseo a partir de una rigurosa ascesis, en la búsqueda de un alma incorrupta. Desde la sociedad, el Bosco, por

² Sigmund Freud, *Tótem y tabú*, op. cit., p. 109.

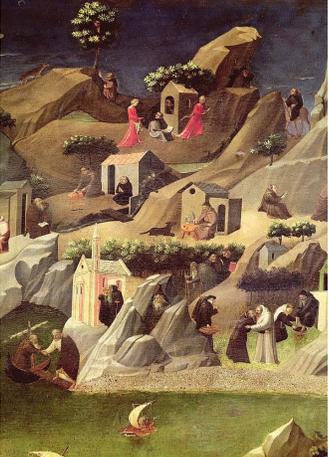
³ Citado en Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2000, p. 191

otro lado, apunta a la metamorfosis de la vida cotidiana por medio de la regulación del deseo, a través del acercamiento personal con lo divino. Dalí, por su parte, propone la metamorfosis del ser humano a partir de una zambullida en el inconsciente -el desierto de la “otra escena”-, para conocerse, vivir y explorar la sexualidad, los deseos insatisfechos, la violencia, y trabajarse uno mismo a partir de la obra de Arte.

La tentación, de esta manera, reivindica su lugar constitutivo en la vida del hombre al proponerse como una rica fuente de creación. Ella no sólo atenta contra el orden establecido sino también lo construye.

LISTA DE IMÁGENES

CAPÍTULO 1

 A portrait of a bearded man in a dark habit, holding a staff and a book, standing in a simple architectural setting.	<p>Vicente Macip <i>San Antonio Abad</i> Segunda década del siglo XVI. Óleo sobre tabla 97 x 41 cm Museo de Bellas Artes de Valencia, España</p>
 A detailed engraving of a man in a habit kneeling in prayer on a rocky outcrop. In the background, a large, fortified city with multiple towers and a prominent cross on a tall pole is visible.	<p>Alberto Durero <i>San Antonio</i> ca. 1519 Grabado 9.8 x 14.1 cm Biblioteca Nacional de España</p>
 A colorful detail of a landscape with rocky terrain, small buildings, and several figures in various poses, including some in prayer and others in conversation.	<p>Fra Angelico <i>La Tebaida</i>, detalle ca. 1410-20 Tempera sobre tabla 73.5 x 208 cm Galleria degli Uffizi, Florencia, Italia</p>



Joos van Craesbeeck
La tentación de San Antonio
1650.
Óleo sobre lienzo,
9.8 x 14.1 cm
Biblioteca Nacional de España, Madrid,
España



David Teniers el joven
La tentación de San Antonio
ca. 1640-1650
Óleo sobre tabla
22 x 16 cm
Museo de Louvre, Francia.



Fra Angelico
San Antonio Abad tentado por un terrón de oro
1436
Tempera sobre tabla
19.7 x 28 cm
Museum of Fine Arts, Houston, Texas,
Estados Unidos

CAPÍTULO 2



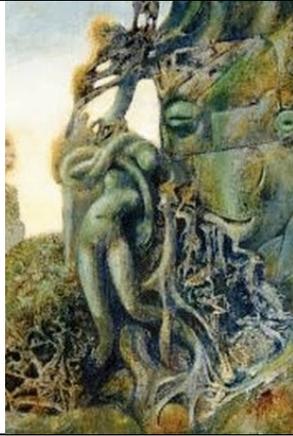
Domenico Morelli
La Tentación de San Antonio
 1878
 Óleo sobre lienzo
 138 x 225 cm
 Galleria Nazionale D'Arte Moderna,
 Roma, Italia



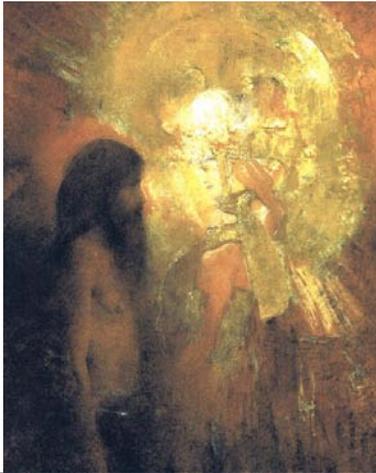
Taller Alsaciano de 1418
San Antonio tentado por el diablo
 1418
 Acuarela y pluma de color
 15.5 x 25.5
 Dibujo realizado en la versión
 alsaciana de la *Leyenda Dorada* de
 Santiago de la Vorágine.
 Universitätsbibliothek Heidelberg,
 Alemania



Meister Bertram von Minden
Altar de Petri (interior del ala
 izquierda) Detalle: La caída. La
 reprimenda del padre
 ca. 1375-1383
 Tempera sobre tabla
 73.5 x 208 cm
 Hamburger Kunsthalle, Hamburgo,
 Alemania



Max Ernst
La tentación de San Antonio, detalle
1945
Óleo sobre lienzo
108 x 128 cm
Wilhelm Lehmbruck Museum,
Duisberg, Alemania



Fernand Khnopff
La tentación de San Antonio, detalle
1883
Óleo sobre lienzo
83 x 83 cm
Colección privada



Joachim Patinir
La tentación de San Antonio, detalle
ca. 1520-24
Óleo sobre tabla
155 x 173 cm
Museo del Prado, Madrid, España



Lucas Van Leyden
La tentación de San Antonio, detalle
1509
Grabado
18.2 x 14.4 cm
Museum Boijmans van Beuningen,
Rotterdam, Holanda

	<p>Sassetta <i>Tentación de San Antonio Abad</i> ca.1435-40 Tempera sobre tabla 31.5 x 38.1 cm Yale University, Estados Unidos</p>
	<p>Maestro de Rubió <i>Retablo de San Antonio Abad</i>, detalle. ca.1360-1375 173.5 x 176.3 x 11.5 cm Temple y dorado con pan de oro sobre tabla Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, España</p>
	<p>José Guadalupe Posada <i>Corrido: Ejemplo las Tentaciones de San Antonio</i> 1910 Grabado en Madera 9.9 x 14.7 cm Colección Andrés Blaisten</p>
	<p>Hieronimus Bosch Tríptico <i>Las Tentaciones de San Antonio</i>, detalle, panel interior derecho. Óleo sobre tabla 131 x 282 cm Museo Nacional de Arte Antigua, Lisboa, Portugal</p>



Paolo Veronese
La Tentación de San Antonio, detalle
ca.1552-53
Óleo sobre lienzo
198 x 151 cm
Musée des Beaux-Arts de Caen,
Caen, Francia



Johann Liss
La Tentación de San Antonio, detalle
ca.1620
Óleo sobre cobre
Colección particular



Jean-François Millet
La Tentación de San Antonio, detalle
1846
Óleo sobre lienzo
Musée d'Art Thomas Henry,
Cherbourg, Francia



Giovanni Battista Tiepolo
Las Tentaciones de San Antonio,
detalle
1725
Óleo sobre lienzo
40 x 47 cm
Pinacoteca di Brera, Milán, Italia



Jan Wallens de Cock
La Tentación de San Antonio,
detalle
1520
Óleo sobre tabla
60 x 46 cm
Museo Thyssen-Bornemisza,
Madrid, España



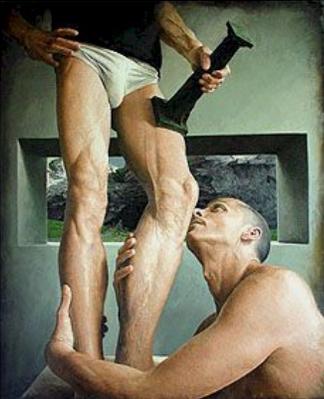
Oskar Kokoschka
La Tentación de San Antonio
1906
Óleo sobre lienzo
Historisches Museum der Stadt
Wien, Viena



Louis Corinth
*La Tentación de San Antonio
después de Gustave Flaubert*
1908
Óleo sobre lienzo
135.3 x 200.3
Tate Britain, Londres, Inglaterra

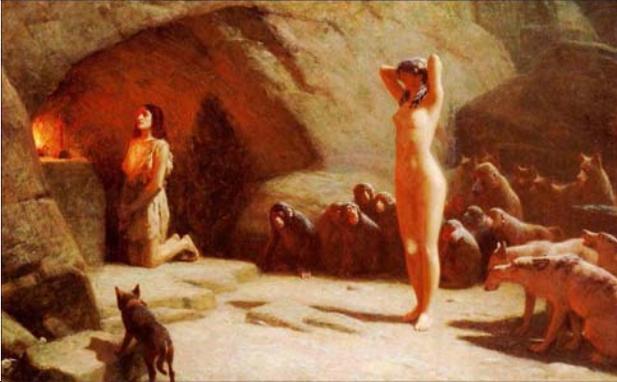


Félicien Rops
Las Tentaciones de San Antonio,
detalle
1878
Óleo sobre lienzo
73.7 x 54.4 cm
Cabinet des Estampes,
Bibliothèque Royale de Belgique,
Bruselas, Bélgica

	<p>Paul Quinsac <i>La Tentación</i> 1889 Óleo sobre tabla 360 x 225 cm Musée des Beaux-Arts de Marseille, Marsella, Francia</p>
	<p>George Méliès, director Fotograma de <i>La Tentación de San Antonio</i> 1898 Producción: Star Film Blanco y Negro 56 segundos</p>
	<p>Dorotea Tanning <i>La Tentación de San Antonio</i> 1945 Óleo sobre lienzo 119.4 x 89 cm La Salle University Art Museum, Filadelfia, Estados Unidos</p>
	<p>Roberto González Fernández <i>Las Tentaciones de (San) Antonio</i> 2000 Óleo sobre lienzo 100 x 81 cm Colección Antonio Pérez Martín, España</p>



Matthias Grünewald
La Tentación de San Antonio
Panel interior izquierdo del Retablo
de Insenheim
1512-1516
Óleo sobre tabla
265 x 141 cm
Musée d'Unterlinden, Colmar,
Francia



John Charles Dollman
La Tentación de San Antonio
1987
Óleo sobre lienzo
111.8 x 174 cm
Colección privada



Annibale Carracci
La Tentación de San Antonio
1598
Óleo sobre cobre
50 x 34 cm
National Gallery, Londres,
Inglaterra



Antonio de Bellis
San Antonio Abad y el centauro
1642
Óleo sobre lienzo
44.5 x 66 cm
Colección particular

CAPÍTULO 3



Jacques Le Boucq, atribuido
Retrato de Hieronymus Bosch
ca. 1550
Carboncillo y sanguina sobre papel
41 x 28 cm
Manuscrito *Recueil d'Arras*,
Bibliothèque Municipale d'Arras,
Arras, Francia



Hieronymus Bosch
El Jardín de las Delicias, detalle del
panel derecho
ca. 1500-1505
Óleo sobre tabla
200 x 389 cm
Museo del Prado, Madrid, España



Hieronymus Bosch
El Jardín de las Delicias, detalle del
panel derecho
ca. 1500-1505
Óleo sobre tabla
200 x 389 cm
Museo del Prado, Madrid, España



Master E. S.
La tentación del Orgullo, (L.181)
ca. 1450
Grabado
8.7 x 6.5 cm
Ashmolean Museum of Art and
Archaeology, Oxford, Inglaterra



Matthias Grünewald
La Tentación de San Antonio
Detalle del panel interior izquierdo
del Retablo de Insenheim
1512-1516
Óleo sobre tabla
265 x 141 cm
Musée d'Unterlinden, Colmar,
Francia



Hieronymus Bosch
Las tentaciones de San Antonio,
tríptico
ca. 1500-1505
Óleo sobre tabla
131 x 238 cm
Museo de Arte Antiga, Lisboa,
Portugal



Hieronymus Bosch
Las tentaciones de San Antonio,
detalle del panel interior central
ca. 1500-1505
Óleo sobre tabla
131 x 238 cm
Museo de Arte Antiga, Lisboa,
Portugal



Hieronymus Bosch
Las tentaciones de San Antonio,
detalle del panel interior izquierdo
ca. 1500-1505
Óleo sobre tabla
131 x 238 cm
Museo de Arte Antiga, Lisboa,
Portugal



Hieronymus Bosch
Las tentaciones de San Antonio,
detalle del panel interior izquierdo
ca. 1500-1505
Óleo sobre tabla
131 x 238 cm
Museo de Arte Antiga, Lisboa,
Portugal



Hieronymus Bosch
Las tentaciones de San Antonio,
detalle del panel interior central
ca. 1500-1505
Óleo sobre tabla
131 x 238 cm
Museo de Arte Antiga, Lisboa,
Portugal



Hieronymus Bosch
Las tentaciones de San Antonio,
detalle del panel interior derecho
ca. 1500-1505
Óleo sobre tabla
131 x 238 cm
Museo de Arte Antiga, Lisboa,
Portugal



Hieronymus Bosch
Las tentaciones de San Antonio,
detalle del panel interior derecho
ca. 1500-1505
Óleo sobre tabla
131 x 238 cm
Museo de Arte Antiga, Lisboa,
Portugal



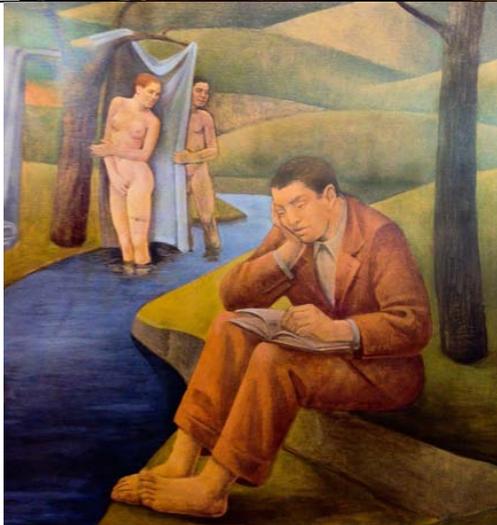
Hieronymus Bosch
El carro de Heno
ca. 1515
Óleo sobre tabla
135 x 100 cm
Museo del Prado, Madrid, España



Hieronymus Bosch
El Jardín de las Delicias, detalle del panel central
ca. 1500-1505
Óleo sobre tabla
200 x 389 cm
Museo del Prado, Madrid, España



Hieronymus Bosch
Las tentaciones de San Antonio, detalle del panel interior derecho
ca. 1500-1505
Óleo sobre tabla
131 x 238 cm
Museo de Arte Antiga, Lisboa, Portugal



Alberto Gálvez
Las tentaciones de San Antonio
2001
Técnica mixta sobre lienzo
138 x 97 cm
Colección Antonio Pérez Martín, España



Ira Bartell
Anthony, Temptations of Sainthood
1998
Impresión digital sobre lienzo
110 x 73 cm
Colección Antonio Pérez Martín,
España



S/a
Salvador Dalí pintando *La tentación de San Antonio*
1946
Bromuro de plata sobre gelatina
Tomada de:
<http://fotonahistoria.blogspot.mx>



Salvador Dalí
La Tentación de San Antonio
1946
Óleo sobre lienzo
90 x 119.5 cm
Musée Royaux des Beaux-Arts,
Bruselas, Bélgica



Salvador Dalí
El vuelo, la tentación, el amor, las alas rotas
1945
Óleo sobre madera
22.9 x 50.8 cm
Colección privada



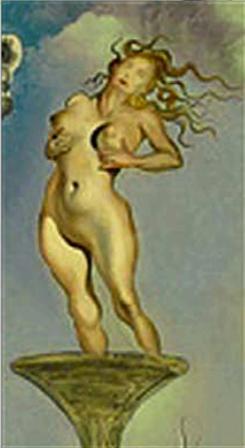
Salvador Dalí
La Tentación de San Antonio,
detalle
1946
Óleo sobre lienzo
90 x 119.5 cm
Musée Royaux des Beaux-Arts,
Bruselas, Bélgica



Salvador Rosa
Las tentaciones de San Antonio
1645
Óleo sobre lienzo
125.5 x 93.3 cm
Palazzo Pitti, Florencia, Italia

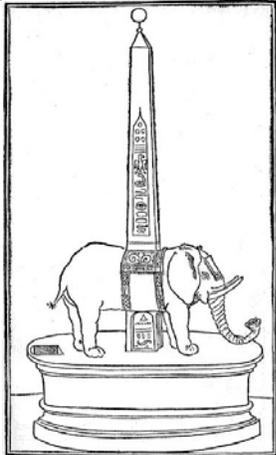


Salvador Dalí
Durmiente caballo león, detalle
1930
Óleo sobre lienzo
60.6 x 70.4 cm
Pola Museum of Art, Kanawaga,
Japón

	<p>Salvador Dalí <i>Guillermo Tell</i> 1930 Óleo y collage sobre lienzo 113 x 87 cm Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris, Francia</p>
	<p>Salvador Dalí <i>La Tentación de San Antonio</i>, detalle 1946 Óleo sobre lienzo 90 x 119.5 cm Musée Royaux des Beaux-Arts, Bruselas, Bélgica</p>
	<p>Salvador Dalí <i>La Tentación de San Antonio</i>, detalle 1946 Óleo sobre lienzo 90 x 119.5 cm Musée Royaux des Beaux-Arts, Bruselas, Bélgica</p>
	<p>Salvador Dalí <i>Guillermo Tell y la Gradiva</i>, detalle 1930 Óleo sobre lienzo 90 x 119.5 cm Musée Royaux des Beaux-Arts, Bruselas, Bélgica</p>



Salvador Dalí
La Tentación de San Antonio,
detalle
1946
Óleo sobre lienzo
90 x 119.5 cm
Musée Royaux des Beaux-Arts,
Bruselas, Bélgica



S/a
Elefante obeliscoforo
1946
Xilografía
Publicada en Francesco Colonna,
Hypnerotomachia Poliphili, Aldus
Manutius, 1499



S/a
Ángel con trompeta
1946
Xilografía
Publicada en Francesco Colonna,
Hypnerotomachia Poliphili, Aldus
Manutius, 1499



S/a
Elefante con edificio
1946
Xilografía
Publicada en Francesco Colonna,
Hypnerotomachia Poliphili, Aldus
Manutius, 1499



Salvador Dalí
La Tentación de San Antonio,
detalle
1946
Óleo sobre lienzo
90 x 119.5 cm
Musée Royaux des Beaux-Arts,
Bruselas, Bélgica

CAPÍTULO 4



Joan Castejón
La Tentación de San Antonio
1978
tinta sobre papel
70 x 50 cm
Colección Antonio Pérez Martín,
España

BIBLIOGRAFÍA

BATAILLE, George, *El Erotismo*, trad. Antoni Vicens, Tusquets, 5 edición, España, 1998

BAUDELAIRE, Charles, “Mujeres condenadas”, *Las Flores del Mal*, Editora Edicomunicación, España, 1998

BAUMAN, Zigmund, “De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad”, Paul Du Gay, Stuart Hall (coord.), *Cuestiones de identidad Cultural*, Amorroutu Editores, España, 2003

Biblia, Ediciones Paulinas, E. Verbo Divino, primera edición, España, 1994

BLANCH, Martha Nuet, “San Antonio tentado por la lujuria. Dos formas de representación en la pintura de los siglos XIV y XV”, *Locus Amoenus*, número 2, España, 1996, pp. 111-129

BLÁZQUEZ Martínez, José María, “Las tentaciones de San Antonio en el Arte contemporáneo”, *NORBA-ARTE*, vol. XXIV, España, 2004, pp. 165-187.

BROWN, Peter, *El cuerpo y la sociedad Los hombres, las mujeres y la renuncia sexual en el cristianismo primitivo*, trad. Antonio Juan Desmots, Editorial Muchnik (1ª ed. USA 1988), 1ª ed. España, 1993, 597 pp.

BURTON Russell, Jeffrey, *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, primera edición, Laertes, Barcelona, 1995.

CABALLERO, Juncal, "Tensiones: el cuerpo de la mujer en el surrealismo", en *Dossiers Feministes 5. La construcció del Cos: una perspectiva de gènere*, Universitat Jaume I, España, 1998, pp. 85-91

CALAS, Elena, "D for Deus and Diabolus The Iconography of Hieronymous Bosch", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 27, No. 4, 1969, pp. 445-454

CAMPBELL, JOSEPH, *El Héroe de las Mil Máscaras. Psicoanálisis del Mito*, Fondo de Cultura Económica, 1 reimp. 1972 (1 ed. Español 1959), México, 1972, 241 pp.

CASSIRER, Ernst, *El Mito del Estado*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997

CASTELLAR-GASOLL, Joan, *Dalí una vida perversa*, Edicions de 1984, Barcelona, 2002, 144 pp.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, A., 1986, *Diccionario de símbolos*, Editorial Herder, Barcelona.

CHADWICK, Whitney, "Masson's Gaadiva: The metamorphosis of a Surrealist Myth", *The Art Bulletin*, vol. 52, no. 4 (Dic. , 1970), pp. 415-422

CIANOTI, Mia, *La obra pictórica completa de El Bosco* trad. Francisco J. Alcántara, Clásicos del Arte, Editorial Noguer (1ª edición en italiano 1966), 1ª edición, Barcelona, 1968, 119 pp.

CUTTLE, Charles D., "The Lisbon Temptation of St. Anthony by Jerome Bosch", *The Art Bulletin*, Vol. 39, No. 2 (Jun., 1957), pp. 109-126

DALÍ, Salvador, "El Surrealismo", *Revista Hispánica Moderna*, año 1, no. 3, abril 1935, pp. 233-234.

_____, *Sí*, Editorial Ariel, México, 1977, 192 pp.

DIXON, Laurinda S., "Bosch's "St. Anthony Triptych"—An Apothecary's Apotheosis", *Art Journal*, Vol. 44, No.2, Art and Science: Part 1, Life Sciences, 1984, pp. 119-131

DURÁN, Norma, *Retórica de la Santidad: Renuncia, Culpa y Subjetividad en un caso novohispano*, Universidad Iberoamericana, México, 2008

DURKHEIM, Émile, *Sociología y filosofía*, Miño y Dávila Editores, Madrid, 2000

EHRMAN, Bart D., *Cristianismos perdidos. Los credos proscritos del Nuevo Testamento*, Ares y Mares, segunda edición, España, 2009

ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Alianza Editorial, Buenos Aires, 2004

_____, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. De la prehistoria a los misterios de Eleusis*, tomo 1, Ediciones Cristiandad, Maris, 1978

_____, *Lo Sagrado y lo Profano*, traducción Luis Gil, Ediciones Guadarrama, (1 ed. 1967) segunda edición, España, 1973

_____, *Mito y Realidad*, Guadarrama, Punto Omega, (1ª ed. 1963) 3ª edición, México, 1978

ELIAS, Norbert, *El proceso de la civilización*, Fondo de Cultura Económica, tercera edición, primera reimpresión, México, 2011

FERNÁNDEZ Urresti, *Felipe II y el secreto del Escorial: Una biografía Maldita*, EDAF, España, 2007, 408 pp.

FLAUBERT, Gustave, *Las Tentaciones de San Antonio*, trad. Ma. Lourdes Ortiz, Ediciones Akal, primera edición, Madrid, 1974

FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad, 1. La inquietud de sí*, trad. Tomás Segovia, Editorial Siglo XXI, (1ª ed. en francés 1984), 1ª ed. México, 1987, 2ª ed. México, 2010, 269 pp.

_____, *Historia de la sexualidad, 2. El uso de los placeres*, trad. Martí Soler, Editorial Siglo XXI, (1ª ed. en francés 1984), 1ª ed. México, 1986, 2ª ed. México, 2011, 279 pp.

_____, *Seguridad, Territorio, Población: Curso del Collège de France (1977-1978)*, Akal, Madrid, 2008, 412 pp.

FRANCASTEL, Pierre, *Sociología del Arte*, Alianza Editorial, España, 1990,

FRAZER, James, *The Golden Bough. A study in magic and religion*, Penguin Books, (primera ed. 1922), Londres, 1996

FREUD, Sigmund, *Obras completas*, Trad. Luis López Ballesteros, Biblioteca Nueva, tercera edición, tres tomos, España, 1973

_____, “El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen” (1907) *Obras completas*, Tomo 9, Trad. José L. Etcheverry, Argentina, 1992, pp. 1-80

_____, “Los dos principios del funcionamiento mental” (1911), en Silvia, Tubert, *Sigmund Freud: fundamentos del psicoanálisis*, EDAF, Buenos aires, 2000, pp. 209-216

_____, *Tótem y Tabú*, col. Libro de Bolsillo, Alianza Editorial, Quinta edición, Madrid, 1972, 96 pp.

FRIEDLÄNDER, Max, *From Van Eyck to Brueghel*, Phaidon Press, tercera edición, Reino Unido, 1969, 423 pp.

GADAMER, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Paidós, Barcelona, 1991

GAUFFRETEAU-SÉVY, M., *Hieronymous Bosch "El Bosco"*, Editorial Nueva Colección Labor, Barcelona, 1967, 251 pp.

GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, *Dalí*, Rizzoli, Nueva York, 1984.

GRUN, Anselm, *La sabiduría de los padres del desierto. El cielo comienza en ti*, trad. Pablo García, Editorial Sígueme, (1ª ed. en alemán 1994), 3ª ed. Salamanca, 2001, 131 pp.

GUILLEBAUD, Jean-Claude *La tiranía del placer* trad. Oscar Luis Molina, Editorial Andrés Bello, (1ª ed. en francés, 1998), 1ª ed. España, 2000, 427 pp.

HAUSER, Arnold, 1961, *Introducción a la historia del Arte*, Guadarrama, Madrid.

HECKSCHER, William S., "Bernini's Elephant and Obelisk", *The Art Bulletin*, vol. 29, no. 3 (Sep. 1947), pp. 155-182.

HERNER, Irene, *Edward James y Plutarco Gastélum en Xilitla, El regreso de Robinson*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, CONACULTA,

Fundación Pedro y Elena Hernández, Secretaría de Cultura, Gobierno de San Luis Potosí, México, 2011

_____, *Siqueiros, del paraíso a la utopía*, Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, Cámara de Diputados, Cámara de Senadores, Asamblea Legislativa del Distrito Federal, Segunda edición, México, 2010

_____, *Tarzán el hombre mito*, Secretaría de Educación Pública, Colección SEPSetentas, México, 1979

_____, “Venus y Odaliscas”, texto de la *Colección de arte digital y Comunicación Artística*, colección de discursos curatoriales en forma de power points, textos y productos audiovisuales, 2012

HIDALGO DE LA VEGA, Ma. José, “Mujeres, carisma y castidad en el cristianismo primitivo”, *Gerión*, Vol. 11, 1993, pp. 230-244

HIPONA, Agustín, *Confesiones*, Colihue, Argentina, 2006.

IBÁÑEZ LÓPEZ, Nohemí, “Paranoia y Creación: sobre las relaciones entre la Paranoia de autocastigo según Lacan y la Paranoia-crítica daliniana”, tesis de doctorado en Fundamentos y desarrollos psicoanalíticos, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2006, 296 pp.

JUANES, Jorge, “Dalí y la pintura surrealista”, en Leopoldo La Rubia de Prado (coord.), *Dalí excéntrico concéntrico*, Universidad de Granada, España, 2006, pp. 15-55

KANT, Emmanuel, 1994, *Filosofía de la Historia*, Fondo de Cultura Económica, México.

KAZANTZAKIS Nikos, 2008, *La Última Tentación de Cristo*, Editorial Lumen, primera edición (edición original 1951), Argentina.

LACARRIERE, Jacques, *Los hombres ebrios de dios*, Ayma, Barcelona, 1984

Las Tentaciones de San Antonio, catálogo de la exposición del 21 enero-23 marzo 2003, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, España.

LE GOFF J., *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2005, 165 pp.

LE GOFF, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, trad. Alberto L. Bixio, Editorial Gedisa, 2ª ed. Barcelona, 1986, 179 pp.

NAUGHTON, Virginia, *Historia del deseo en la época medieval*, Editorial Quadrata, Buenos Aires, 2005, 121 pp.

NEFF, Terry A. R. (editora), *In the mind's eye: Dada and Surrealism*, Editorial Abbeville Press, 1985, Japan, 240 pp.

NELSON, R. J., "Hieronymus Bosch y el Otoño de la Edad Media", *Hispania*, Vol. 70, No. 3, 1987, pp. 422-430

NÉRET, Gilles *Dalí* Trad. Carlos Caramés Colonia, trad. Carlos Caramés, Taschen, (edición original, 1994), Alemania, 2013, 96 pp.

OISTEIN, Dag, *Primordial Landscapes, Incorruptible Bodies: Desert Ascetism and the Christian Appropriation of Greek Ideas on Geography, Bodies and Immortality*, Peter Lang, New York, 2008.

PAGLIA, Camille, *Sexual Personae: art and decadente from Nefertiti to Emily Dickinson*, Vintage, New York, 1991.

PEQUIGNOT, Bruno, 1993, *Pour une sociologie esthétique*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1993.

PEQUIGNOT, Bruno, *La question des oeuvres en sociologie des arts et de la culture*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.

PÉREZ, Sergio, "Sueños eróticos y ejercicios espirituales entre los hombres del desierto. Los sueños de san Jerónimo", en *Revista Sociológica*, Universidad Autónoma Metropolitana, año 24, número 69, enero-abril de 2009, pp.14-42

PIMENTEL Chacón, Jonathan "Teología y dominación: la biografía de San Antonio de Atanasio y la regulación del deseo", *Praxis* 62, Julio-Diciembre, 2008, pp. 163-187.

PITTS Rembert, Virginia, *Hieronymus Bosch and the Lisboan Temptation: a view from the third millennium* Editorial Parkstone International, 2012, Italia, 199 pp.

RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2007.

RICOEUR, Paul, *The Symbolism of Evil*, Beacon Press, Estados Unidos, 1967.

RODRÍGUEZ, Enrique, "La mística del desierto como antesala de la mítica medieval", conferencia dictada en el Primer Coloquio Nacional de Filosofía,

Cultura y Hermenéutica Medieval, llevado a cabo el 20 de septiembre de 2011, en el Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

ROUGEMONT, Denis de, 1997, *El Amor y occidente*, Editorial Kairós, México.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *El Contrato Social*, Porrúa, México, 2010.

ROUSSELLE, Aline, *Porneia: Del dominio del cuerpo a la privación sensorial del siglo II al siglo IV de la era cristiana*, trad. Jorge Vigil Rubio, Ediciones Península, (1ª ed. en francés 1983), 1ª ed. Barcelona, 1989, 187 pp.

SÁNCHEZ, B., "Arte y Paranoia", en Leopoldo La Rubia de Prado (coord.), *Dalí: excéntrico concéntrico*, Universidad de Granada, España, 2006, pp. 57-73

SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo, *Antología de textos de estética y teoría del arte*, UNAM, México, 1978.

SARAMAGO, José, *El evangelio según Jesucristo*, Alfaguara, primera edición (ed. Original 1991), México, 2010.

TEJA, Ramón, *El Cristianismo primitivo en la Sociedad Romana*, Akal, España, 1990.

TORVISO, Bango, Marías, Fernando, *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*, Sílex, Madrid, 1982.

TURNER, Bryan S., *El cuerpo y la sociedad Exploraciones en teoría social*, trad. Eric Herrán Salvatti, Editorial Fondo de Cultura Económica, (1ª ed. en inglés 1984), 1ª ed, México, 1989

VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, Trad. José Manuel Macías, Alianza Editorial, Madrid, 1996

VYTAUTAS, K. "Art Content and Social Involvement" *Social Forces*, Vol. 42, No. 4 (May, 1964), pp. 467-472

WEBER, Max, *Ensayos sobre sociología de la religión*, tomo 1, Taurus, México, 1983

WALLACE, Richard W., "Salvator Rosa's Democritus and L'Umana Fragilità", *The Art Bulletin*, vol. 50, no. 1, (Mar., 1968), pp. 21-32.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Antropología del imaginario*, Ediciones del Sol, Argentina, 2008.

_____ "Hermenéutica del Mito", conferencia dictada en el marco del Seminario de Hermenéutica del Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, el 5 de noviembre de 2012.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS:

BAUDELAIRE, Charles, *Poemas*,
<http://www.bmlisieux.com/archives/coeuranu.htm>

Catálogo Razonado de Salvador Dalí (1910-1951), Dirección URL:
http://www.salvador-dali.org/cataleg_raonat/

CASTELL, Ana M., *Flaubert y el síntoma*. Dirección url:
<http://www.lacanian.net/Ornicar%20online/Archive%20OD/ornicar/articles/ct10144.htm>

PÓNTICO, Evagrio, *Sobre los ocho vicios malvados*. Dirección URL:
consultado http://mercaba.org/Desierto/sobre_los_ocho_vicios_malvados.htm

RODRÍGUEZ-ESCUADERO, Paloma, “Idea y Representación de la mujer en el surrealismo” en *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo II-4, 1989. Dirección URL: <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0457.html>

SAN ANTONIO, LOUF, André (introducción), *Cartas*, Monasterio de Las Huelgas, Burgos. Dirección URL:
<http://parrhesiamonastica.blogspot.mx/2011/04/apotegmas-de-san-antonio-abad.html>

SAN ATANASIO, *Vita Antonii*, traducción en inglés de Philip Scharff and Henry Wace, Dirección URL: <http://www.fordham.edu/halsall/basis/vita-antony.asp>

SAN ATANASIO, *Vita Antonii*, versión española traducida por los Monjes de la Isla de Iquña, Chile, publicada en *Cuadernos Monásticos* 10, (1975), p. 179-234
webs.advance.com.ar/pfernando/DocslglAnt/vitaAntonii.html#n1

The Temptation of St. Anthony: Bel Ami international art competition, American Federation of Arts, Estados Unidos, 1947. Citado en dirección URL:
<http://de.wikipedia.org/wiki/Bel-Ami-Wettbewerb>

WATT, Katleen, “New York City Opera”, texto sobre la Sobre la Ópera *Salomé*, en línea, dirección URL <http://www.kewatt.com/Salome.html>