

Semántica del desnudo cristiano*

John Jairo Osorio Arango**

Recibido: 11 de febrero de 2015 – Revisado: 14 de abril de 2015 –

Aprobado: 8 de mayo de 2015

Resumen

Ayudado por las Sagradas Escrituras –fuente primordial–, la Tradición, la literatura apócrifa, la patrística, la hagiografía, la mística y la leyenda, y otras herramientas de la historiografía: la biografía de los artistas y lo que las mismas obras de arte revelan, este trabajo busca componer una gramática que sepa leer sin equívocos, confusiones u ofuscaciones el delicado tema de la desnudez en el pensamiento y enfáticamente en la plástica cristiana, sin prescindir del Magisterio de la Iglesia para que esta hermenéutica no se juzgue como mera especulación, y buscando conclusiones no arbitrarias, amañadas o subjetivas. Se trata de un esfuerzo por estructurar la gramática con que el pensamiento cristiano ha visto la representación de la desnudez a lo largo de su bimilenaria tradición y que abre muchísimas y generosas posibilidades de composición y contemplación artística, útiles tanto para la espiritualidad como para la celebración del misterio de Cristo encarnado.

Palabras clave: desnudo, desnudez, estética-cristiana, plástica-cristiana, historia-del-arte-cristiano, piel, censura.

* Artículo de investigación que recoge los aportes con que obtuvo la Licenciatura en Historia y Bienes Culturales de la Iglesia por la Pontificia Universidad Gregoriana de Roma en el año 2011. DOI: <http://dx.doi.org/10.15332/s0120-8454.2015.0087.04>

** Licenciado en Historia y Bienes Culturales de la Iglesia por la Pontificia Universidad Gregoriana de Roma en Italia, 2011. Profesor asociado a la Escuela de Teología, Filosofía y Humanidades de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín en Colombia, en las cátedras de Arte Cristiano, Historia del Arte y Jesús en el Cine. Dirección postal: Cra. 75DA # 1 sur 140, interior 301, Medellín, Colombia, correo electrónico: osorioarango@gmail.com

Semantics of the Christian nude*

John Jairo Osorio Arango**

Abstract

Aided by the Scriptures –fundamental source–, Tradition, apocryphal literature, patristic, hagiography, mysticism and legend, and other tools of historiography: the biography of artists and what the artworks themselves reveal, this paper seeks to compose a grammar that can read without equivocation, confusions or obfuscations the sensitive issue of nudity in the thinking and emphatically in Christian plastic art, without ignoring the Magisterium of the Church so this hermeneutics is not judged as mere speculation, and seeking conclusions that are not arbitrary, rigged or subjective. It is an effort to structure the grammar with which Christian thinking has seen the representation of nudity throughout its two thousand year tradition and opens many and generous possibilities of artistic composition and contemplation, useful for both spirituality and for the celebration the mystery of Christ incarnate.

Keywords: Nude, nudity, Christian aesthetic, Christian plastic art, Christian art history, skin, censorship.

* Research paper collecting contributions that earned a degree in History and Cultural Heritage of the Church from the Pontifical Gregorian University in Rome in 2011.

** Degree in History and Cultural Heritage of the Church from the Pontifical Gregorian University in Rome in Italy, 2011. Associate Professor at the School of Theology, Philosophy and Humanities at the Universidad Pontificia Bolivariana in Colombia, in the departments of Christian Art, art history and Jesus in the film. Address: Cra. 75DA # 1 sur 140, inside 301, Medellin, Colombia, e-mail: osorioarango@gmail.com

Sémantique de la nudité chrétienne*

John Jairo Osorio Arango**

Résumé

Aidé para les Saintes Écritures –source principale-, la Tradition, la littérature apocryphe, la patristique, l'hagiographie, la mystique et la légende, et autres outils de l'historiographie: la biographie des artistes et ce que les œuvres d'arts elles-mêmes révèlent, cet travail cherche à composer une grammaire qui sache lire sans équivoques, confusions ou contre-vérités le délicat thème de la nudité dans la pensée et surtout dans la plastique chrétienne, sans laisser de côté le Magistère de l'Église pour que cette herméneutique ne soit pas jugée comme une simple spéculation, et cherchant des conclusions qui ne soient pas arbitraires, faussées ou subjectives. Il s'agit d'un effort pour structurer la grammaire avec laquelle la pensée chrétienne a vu la représentation de la nudité tout au long de sa tradition bimillénaire et qui offre de nombreuses et de généreuses possibilités de composition et contemplation artistique, utiles aussi bien pour la spiritualité comme pour la célébration du mystère du Christ incarné.

Mots Clés: Nu, nudité, esthétique-chrétienne, plastique- chrétienne, histoire-de-l'art-chrétien, peau, censure.

* Le document de recherche collecte des contributions qui lui ont valu un diplôme en histoire et le patrimoine culturel de l'Église à l'Université pontificale grégorienne de Rome en 2011.

** Licence en Histoire et patrimoine culturel de l'Église de l'Université pontificale grégorienne à Rome, en Italie, 2011. Professeur associé à la Faculté de Théologie, Philosophie et sciences humaines à l'Université Pontificia Bolivariana en Colombie, dans les départements de l'art chrétien , histoire de l'art et de Jésus dans le film. Adresse: Cra 75DA # 1 sur 140, à l'intérieur 301, Medellin, Colombie, e-mail: osorioarango@gmail.com

EI desnudo cristiano

Hablando de los alcances de la estética del Renacimiento y concretamente del perfeccionamiento del conocimiento anatómico que esta estética retomó de la cultura grecorromana, dice T. Verdon que “el valor del ser humano se expresa mediante la representación del cuerpo”(Verdon, 2009, p. 79), aunque el pensamiento cristiano no tenía que esperar a que ideas como estas las publicara el Humanismo Renacentista apenas en el siglo XV. El cristianismo de todos los tiempos no ha dejado de pensar y profesar, como por ejemplo expresa san Pablo, que “el cuerpo es para el Señor y el Señor para el cuerpo”¹, expresión por la cual el valor y la importancia de la corporalidad no se constituyen de suyo en un mero ropaje, en un contenedor ni mucho menos en una categoría de la existencia física.

Con la expansión del cristianismo, siempre en diálogo con las culturas ajenas a sus convicciones, empieza a cambiar la mentalidad que se tiene sobre el cuerpo, porque mientras la estética grecorromana –de afuera hacia adentro– cuidaba la representación de la figura humana hermoseándola para asimilarla a la belleza, suponiendo que dentro de un cuerpo hermoso habitaba una hermosa alma; el pensamiento cristiano no supone el alma bella, la requiere, para que todo el resto –de adentro hacia afuera– esté completamente armonizado.

En palabras de san Agustín, después de citar la famosa expresión: “desnudo salí del vientre de mi madre y desnudo volveré a él” del libro de Job 1:21, la explica en el *De Cittate Dei* con estos términos:

Por ninguna razón se deben considerar como poca cosa los cuerpos que en realidad nos regalaron en estrecha familiaridad, no como cosas para gestionar. Porque ellos no son únicamente para adornarlos o servirnos de ellos como si se tratara de cualquier objeto ajeno a nosotros mismos, al contrario: pertenecen a la más íntima naturaleza del hombre (S. Agustín, 1844-1855a, I, I, XIII, PL XLI, p. 27).

El obispo de Hipona, que también representa la lucha por la reconciliación entre la dimensión espíritu-cuerpo que el cristianismo heredó del mundo griego, de una parte exalta la dimensión corporal, pero de otro lado la cuestiona cuando dice: “busco a mi Dios en la criatura corporal pero no la encuentro; yo busco su sustancia en mí mismo, como cosa que soy, y tampoco” (S. Agustín, 1844-1855b, 41, 8, PL XXXVI, p. 469).

Reconociendo la distancia de tiempo, mentalidad y cultura con respecto al siglo V, san Pablo, como san Agustín, también había contrapuesto su pensamiento a los usos y las costumbres desesperanzadas de un paganismo que solo le auguraba al cuerpo humano su desintegración resultante de su contingencia:

1 “Corpus autem non fornicationi sed Domino, et Dominus corpori”, 1 Co. 6:13.

“comamos y bebamos que mañana moriremos”², eco omnipresente en la mentalidad grecorromana.

La mentalidad cristiana –sobre todo en este sentido– se ofreció como la antípoda del paganismo (cf. Pucci, 1999, p. 24). Su visión se propuso ser más optimista cuando invitaba a “glorificar a Dios en el cuerpo” (1 Cor. 6:20; Fip. 1:20), así como a “ofrecerlo como hostia viva, santa, agradable a Dios” (Rom. 12:1-2), sin ocultar que en ocasiones se tiñó de oscuro pesimismo³ y en ocasiones fue radicalmente tajante si no recalcitrante o estoica⁴.

Los primeros pensadores de la Iglesia prestaron un imaginario de origen no siempre cristiano salpicado de imágenes un tanto pesimistas como para pensar que el cuerpo era una prisión, tumba del alma que necesitaba arrancarse las cadenas de la carne, lodo en el que el alma no hacía más que ensuciarse y degradarse, túnica molesta de piel y hasta máscara horrible en la que no se podía confiar. A estas alternaron con aforismos optimistas con los que consideraron al cuerpo como “instrumento del espíritu, flauta bajo los dedos del flautista, compañero de trabajos del alma” (cf. Špidlík, 2006, p. 1195).

Extrañamente esa sombra de desconfianza y desengaño que prevaleció, ya se había restaurado con la teología de Juan en su Evangelio, donde presenta al Verbo de Dios abrazando sin desdén la condición humana, “llego de gracia y de verdad” (Jn. 1:14); y en su primera carta, subraya la dimensión corporal del “Verbo hecho vida” (1 Jn. 1:1), cuando confiesa haberlo *oído, visto y tocado* ese misterio con sus propias manos.

El pensamiento cristiano nada tendría para decirle a la cultura grecorromana si le restase trascendencia al acontecimiento salvífico de la Encarnación de Cristo; sería relativizar los alcances de este fundamento antropológico del Nuevo Testamento en el que se funda toda la reflexión sobre la corporeidad y la corporalidad⁵.

Pero para llegar al punto en que el aparato doctrinal reflexione sobre el arte y la representación del cuerpo, con estos principios se necesitará tiempo.

El pensamiento grecorromano se iluminará con el correr de los siglos y con el aporte de los Padres de la Iglesia y de su reflexión teológica, llegando a la

2 “*Manducemus et bibamus, cras enim moriemur*”, 1 Cor. 15:32.

3 Rom. 7:24 “¡Desdichado de mí! ¿Quién me librará del poder de la muerte que está en mi cuerpo?”.

4 Gal. 5:24 “Los que son de Cristo Jesús han crucificado ya la naturaleza del hombre pecador junto con sus pasiones y malos deseos”.

5 Ignorando que la plástica cristiana revaluará la concepción del cuerpo y de su desnudez, el término *tardo-antiguo* que acuñó Alois Riegl hacia 1901, le sirve para acusar a la nueva estética cristiana como alejamiento de las formas naturalistas. Injustamente se califica al cristianismo de haber introducido una concepción de la desnudez totalmente censurada; en esa lógica la belleza del Clasicismo griego se habría visto opacada por la sensible negatividad de la moral cristiana hacia la corporalidad humana, manifestada en la rigidez de las formas anatómicas (cf. Bussagli, 1998, p. 26). En la misma línea, otros estudiosos son amigos de afirmar que la expansión de la fe cristiana fue el declino y la desaparición de la desnudez (cf. Pucci, 1999, p. 37).

madurez de un pensador laico como Marsilio Ficino (1433-1499), quien bajo el influjo de ideas neoplatónicas, explicará el ideal de la belleza corporal –física y espiritual–, como emanación del Divino⁶.

Toda la plástica cristiana, incursionando en el mundo grecorromano, se sentirá siempre en deuda con la corporalidad humana a la que debe reflejar como culmen y centro de la creación, ya que el ser humano es la perfecta *imago et similitudo Dei*.

Por esto mismo el cristianismo de los orígenes no podía haber condenado el arte porque sería condenar la belleza visiva. Como tampoco puede condenarse la belleza de la figura humana, cuando Dios mismo se habría servido de ella, haciéndose visible, para salvarla en toda la amplitud de la corporalidad.

El arte cristiano “sin buscar voluntariamente el desnudo y sin hacer esfuerzos por evitarlo”, como advierte Henri Leclercq (1907-1953c, p. 1783), con la densidad de este problema a sus espaldas, indudablemente quiso proponer principios y cánones completamente nuevos y diversos de los que encontraba en el entorno cultural grecorromano mientras se iba expandiendo esta fe.

La estética cristiana de los orígenes, prestó del imaginario grecorromano las formas plásticas para hablar de la Divinidad; así es como las figuras míticas de Hermes, Perseo, Hércules (Goffredo, 2000, p. 219), sirvieron para hablar de Cristo. Pero más tarde elaboró sus propias categorías plásticas para que no se confundieran con las paganas, por religiosas que fueran.

Clemente de Alejandría (ca. 150-ca. 213), ejemplifica muy puntualmente esta lucha inicial, cuando denuncia la escultura como un arte “maravilloso pero funesto”⁷, ya no por cuenta de la desnudez idealizada que los griegos supieron usar para conferírsela a sus héroes y divinidades, sino por el riesgo a que tales imágenes, sobre todo las escultóricas, repitieran el error de la idolatría, que de antemano estaba condenada en el Antiguo Testamento: “tienen ojos y no ven, orejas y no oyen [...] sean lo mismo quienes los hacen y cuantos confían en ellos” (Sal. 115 (113b), 6-8).

Haciendo el salto de la prohibición de las imágenes a la representación artística, también hicieron aparición los personajes bíblicos que obligaban indispensablemente la desnudez, como Adán y Eva en el jardín del Edén (Calcagnini, 2000,

6 De muchas maneras y razones pero especialmente en esta se representa la claridad de su pensamiento: “¿En qué modo la pequeña pupila del ojo, tanto espacio del cielo abarcaría, si lo abarcase en modo corporal? Ninguno. Mas el espíritu en un punto toda la amplitud del cuerpo, en modo espiritual y en imagen incorporeal lo recibe” (Ficino, 2003, p. 72).

7 La escultura considerada como imagen –*a tutto tondo*– a diferencia de la pintura pone en una dimensión tan real aquello que representa que por ello mismo se consideraba poco apta para Dios: el irrepresentable (cf. Clemente de Alejandría, 1844-1855, pp. 179-186).

p. 98). Jonás, el profeta de Nínive engullido por el cetáceo⁸. Daniel, condenado por Nabucodonosor al foso de los leones⁹.

Otro recurso que motivó la representación de la desnudez fueron las escenas de bautismo de los neófitos, expuestos con entera libertad sin dejar de observar una piadosa decencia y pudor (cf. Mathews, 2000, p. 397; Leclercq, 1907-1953c, p. 1782; Heinz-Mohr, 1995, p. 244).

Thomas F. Mathews, también sostiene que el arte cristiano de los orígenes, queriendo escapar no solamente al problema idolátrico, buscó a toda costa diferenciarse de los presupuestos del arte pagano imprimiéndole un cambio radical en el modo de tratar con el cuerpo humano, cosa que comportó una total revaluación de su papel en el arte.

Su tesis, que no es muy optimista, también se radica en esa visión cristiana sospechosa y desconfiada de la representación de la desnudez (cf. Mathews, 2000, p. 396); posición que es cierta para el cristianismo del siglo IV pero a la que se llegará ulteriormente, no obstante ya era notable la acentuación moral que exigía a los cristianos un comportamiento modesto y coherente a la hora de acudir a las termas para tomar el baño en público; cosa que empezaba a censurarse en los escritos de los Padres de la Iglesia (Di Bernardino, 2007, 3567).

En verdad, es todavía más cierto que, en los orígenes “la Iglesia tenía otras preocupaciones y otros intereses mayores que los de andar cazando desnudeces [...] poco menos se detenían en lo indecentes o libertinas que puedan resultar las imágenes” (Leclercq, 1907-1953c, p. 1783), tal vez la censura estaba ya hecha como lo explica claramente H. Leclercq:

En cuanto a la desnudez pagana, provocativa y voluptuosa, por sus excesos se hacían menos saludables, y la mayoría eran solo símbolos capaces de emocionar; tuvieron tan poco significado (para los cristianos), que en general, fue cada vez menos comprendido. Estos desnudos ya no representaban a los dioses considerados como personas reales, ya no inspiraban un sentido de culto o de confianza, simplemente, hablaban al pensamiento más que a los sentidos (1907-1953c, p. 1786).

Hecha la predicación y extendida la fe cristiana, todo lo pagano habría caducado; con episodios de destrucciones pero en general conservando su valor artístico (cf. Mathews, 2000, p. 396). La escultura pagana pasaba poco a poco a convertirse meramente en un elemento decorativo o incidental, gracias a que el cristianismo las desplazaba de su objetivo original, aunque no retirara el gusto y la búsqueda de la belleza.

8 Era representado desnudo, como a menudo se representaban los náufragos en la antigüedad (cf. Mazzoleni, 2000, p. 192).

9 Las más primigenias imágenes lo representaron vestido a modo romano con túnica y capa ceñida, las posteriores en completa “desnudez heroica” (cf. Minasi, 2000, p. 163).

Ciertamente la desaparición de la escultura monumental como forma artística a partir del siglo V d. C. tuvo múltiples causas¹⁰, no solo la ocasión que tuvo la autoridad eclesiástica de intervenir las obras, también existía la incomodidad delante de la celebración del hombre y de su cuerpo que eran los temas principales de la escultura antigua (cf. Verdon, 2009, p. 53).

Las mentes más abiertas en el seno de las comunidades cristianas, sin reato moral de conciencia, no tuvieron reparo en admitir que la desnudez –como medio expresivo y comunicativo, como lenguaje que es–, tenía todas las posibilidades expresivas del arte pagano, del que no estaba privado ni tenía por qué privarse el arte cristiano; pero lo que sí lo aventajaba en grandes proporciones –con respecto al judaísmo– era la libertad de inspirarse y de apropiárselas sin obstáculos.

El dios de los judíos es, como el del Islam, un dios del todo intangible (inmaterial) por lo que asignarle un cuerpo y representarlo bajo forma corpórea es casi un insulto. No es lo mismo con el Dios (de los cristianos) que desciende a la tierra y comparte la vida de los mortales y así quiso redimirlos, por eso mismo el arte no solo se siente autorizado –provocado– a representarlo, sino a representar el ser divino accesible a los hombres y más aún: no será representado más que bajo forma humana a la que tratarán de dar toda la nobleza y la belleza que le corresponde al sexo masculino (Leclercq, 1907-1953c, p. 1786).

La novedad y la audacia que destacan los primeros pensadores del cristianismo está en los eventos de la *Encarnación* y de la *Crucifixión* (Nadeau, 2002, pp. 221-228). Es justamente allí en donde lo divino se inscribe en la historia de los hombres; es precisamente ahí que aparece un cuerpo salvador y un cuerpo salvado. Tertuliano no sería el único que soporta esta idea pero –entre tantos pensadores cristianos– nos parece ideal proponer este pasaje tan ilustrativo:

La carne es el eje de la salvación. De modo que, cuando el alma es escogida por Dios para la salvación, es la carne la que hace que el alma pueda ser asumida para esta destinación. La carne es lavada para ser purificada; recibe la unción para ser consagrada; marcada con un signo para ser protegida; cubierta por la imposición de las manos para ser iluminada por el Espíritu [...] No cabe separarla carne y espíritu porque el servicio [de Dios] las reúne (Tertuliano, 1844-1855).

Habíamos olvidado declarar que el problema de la dicotomía –alma-cuerpo– no se habrá resuelto completamente, será siempre una tensión en el centro de la reflexión cristiana implicada por el tiempo, la geografía, la cultura y el lenguaje que lo hace al mismo tiempo rico, dinámico y complejo.

¹⁰ Igual que ha sucedido en la actualidad, hacia la mitad del siglo XV, como lo anota Lorenzo Ghiberti en sus *Comentarios*, muchas de las esculturas de la antigüedad clásica que fueron abandonadas o sepultadas en los primeros tiempos de la era cristiana empezaron a salir a flote a la superficie, lo que fortaleció aún más el espíritu del Renacimiento Humanista al querer recuperar el pasado grecorromano (cf. Fossi, 1999, pp. 73-74).

El cristianismo heredó del Antiguo Testamento y de la mentalidad hebrea, la idea de la unidad del componente humano sin ninguna división. En esta materia, tanto los Escritores Sagrados como los Padres de la Iglesia, partieron del dato revelado pero no únicamente de él. En su pensamiento también concursaba el problema lingüístico que hemos dicho, que no es de menor importancia para la correcta comprensión de esta problemática.

Precisamente en el libro del Génesis, en el momento de la creación, cuando Dios toma la sustancia material del *cuerpo humano* –*la carne*– que el hebreo designa con el término *bāšār* בָּשָׂר¹¹ y que indica en general la condición mortal y caduca de la humanidad, esa materialidad de la que se sirve el Creador sufre tres cambios a partir de tres acciones; así las reporta el texto sagrado, Gen. 1:27: “*creavit Deus hominem ad imaginem suam*”; Gen. 2:7: “*formavit Dominus Deus hominem pulverem de humo et inspiravit in nares eius spiraculum vitae, et factus est homo in animam viventem*”.

La sutileza de estos tres estadios –profundamente complejo– acusa, ya que el elemento humano en la visión cristiana no se agota todo en la sola piel. Como vimos, la expresión: *creavit*, en primer lugar, se refiere al mundo de la *acción*, en hebreo equivale a *néfesh* נֶפֶשׁ y está relacionada con los instintos; en segundo lugar la expresión: *formavit*, se refiere a la fuerza divina, misteriosa y vital que en hebreo equivale a *rúaj* רָעֵא (Dunn y Hahn, 2005, p. 1018), y en tercer lugar la expresión: *factus* designada en hebreo como *neshamá* נֶשֶׁמֶת, conecta la actividad mental, el pensamiento, que podemos asociar con las potencias del alma humana (cf. Nadeau, 2005, pp. 155-160)¹².

En categorías griegas, san Pablo relee estos términos en la primera carta a los Tesalonicenses¹³, y sin encontrar dificultades semánticas los aplica en su predicación hablando de *pnéuma* “πνεῦμα” cuando se refiere al *espíritu*; hablando de *psiqué* “ψυχὴ” cuando se refiere al *alma*, y usando el término *soma* “σῶμα” cuando está aludiendo al *cuerpo*, al que nunca asocia al término griego *sark* “σάρκη”, que se refiere a la *carne* y que podría resultar lo más cercano a la simbología de la desnudez en la mentalidad del Nuevo Testamento. San Pablo –en cambio– descarga sobre este término todo lo que de negativo pueda significar la condición humana: pasiones, sexualidad, vicios y pecado (cf. Rom. 3:20; 1 Cor. 1:29. 15:50; Gal. 2:16. 5:17).

Pero si se reconoce la visión unitaria del hombre en la que el cuerpo no es un revestimiento exterior de un principio espiritual, mucho menos un instrumento o peor aún una prisión; es en sí mismo bueno, tanto, que el mismo Pablo en 1 Cor. 6:8, no habla ya de un pecado del cuerpo sino “contra el propio cuerpo” (cf. Manicardi, 2005, p. 28), las consecuencias de estos contrastes y divergencias,

11 Eufemismo para referirse también a los genitales (cf. Rebell, 2005, p. 176).

12 Los mismos términos vienen usados para explicar la problemática de la desnudez dentro del arte cristiano, por M. Bussagli (1998, p. 36).

13 1 Tes. 5:23: “que Dios mismo, el Dios de paz, os haga perfectamente santos y os conserve todo vuestro ser, espíritu, alma y cuerpo, sin defecto alguno, para el regreso de nuestro Señor Jesucristo”.

se harán notables en la estética y la plástica cristiana de todos los siglos, especialmente cuando se deba representar el tema de la desnudez que, sin carecer de ese amplio lenguaje simbólico, generalmente se la ha visto con el estigma de la suciedad.

Precisando, la tradición bíblica contraria a la mentalidad griega rechazó rotundamente la desnudez vista en algunos casos como deshonrosa¹⁴ y favorecedora de la sensualidad¹⁵.

El vocablo hebreo *'arōm*, designa el término *desnudez*¹⁶ ampliamente tratado a lo largo del Antiguo Testamento con el correspondiente *gymnós* griego también presente en el Nuevo Testamento. En ambos ambientes culturales y religiosos sitos en las Sagradas Escrituras, el término suele estar cargado de una riquísima polivalencia semántica bastante útil de vincular a este cometido (cf. Heinz-Mohr, 1995, p. 244).

En primer lugar, la que reviste mayor importancia por ser el punto de partida, igualmente para el pensamiento cristiano, será la condición original de la desnudez edénica¹⁷, que unía perfectamente al hombre con Dios pero que se fracturó occasionando la vergüenza, precio de una incalculable ruptura cuya consecuencia genera además de temor, la incapacidad de sostenerle la mirada de Dios para dialogar con él cara a cara.

El Antiguo Testamento, en segundo lugar, es consciente que el clima de la oración no es ajeno a la desnudez física, por la que también se desnuda el alma para entablar el diálogo con Dios, como lo hace Saúl¹⁸. En el Cantar de los Cantares –incluso– la amada no sabe preferir entre la desnudez en la intimidad en su cuarto o el encuentro con el amado que se hace esperar fuera mientras es recibido¹⁹.

14 Sería el caso de los sacerdotes cuando suben al altar y pueden exponer a la desnudez alguna parte del cuerpo: Ex. 20:26.

15 Razón por la que algunas expresiones bíblicas acuden a eufemismos para referirse a los órganos sexuales como "desnudarse el muslo", en Is. 47:2 o "destaparse lo pies para ir a la cama" Rt. 3:4.

16 En este vocablo pueden también diferenciarse: la desnudez absoluta, la del que viste pobremente, la del que lleva solo ropa íntima y la del que es expliado a la fuerza; en todas lógicamente las condiciones físicas de la naturaleza humana quedan manifiestas y tanto más cuando son expresión de humillación, de miseria y de abnegación (cf. Brändl, 2007, pp. 714-715).

17 Gn. 2:25; 3:7-11; como también en el caso de la ebriedad de Noé, Gn. 9:21-23.

18 "Además se quitó la ropa, y así, desnudo, permaneció en trance delante de Samuel todo el día y toda la noche. De ahí viene el dicho: "¿también Saúl es uno de los profetas?" 1 Sam. 19:24.

19 "Ya me he quitado la ropa; ¡tendría que volver a vestirme! Ya me he lavado los pies; ¡se me volverían a llenar de polvo!" Ct. 5:3.

La desnudez –en la mentalidad del Antiguo Testamento en todo caso– no deja de ser penitencial²⁰, vergonzosa²¹, violenta (Is. 20:1-4; Ez. 23:10,18, 29)²² o vista como punición, que es la manera como el profeta Oseas denuncia la infidelidad de Israel²³.

Terminemos esta segunda parte diciendo que, solo el recurso del arte ha podido reparar la fisura y restablecer el orden unitivo que impulsaba la intención primigenia de Dios, queriendo mantenerse unido al género humano.

Para ser más específicos, la plástica cristiana –como lo explica Timothy Verdon (2009, p. 67)– ofreció desde sus orígenes, pero sobretodo explícitamente en el Medioevo, las herramientas para implementar la eficacia de los sentimientos, como lo hizo la espiritualidad franciscana.

Esa particular intensidad de la relación interpersonal, esa interioridad compartida y expresada en la gestualidad corporal –lo dice Umberto Galimberti– únicamente es posible en el ser humano, porque “el alma no es una subjetividad en sí misma que usa el cuerpo como un instrumento a su disposición, sino que es la dialéctica que el cuerpo humano instaura con el mundo a fin de darse a través de la acción”²⁴.

Este será el contenido de un nuevo arte que educa la mirada, en lugar de mirar exclusivamente a la piel –al desnudo–. El arte cristiano ha querido direccionar los ojos hacia la interioridad del cuerpo, hacia la contemplación de la desnudez humana, sin vulnerar el alma.

El maestro Buonarroti, en un diálogo con Gherardo Perini, recreado por Marguerite Yourcennar, dice:

Estás vestido (Gherardo) con esas ropas de nuestra época que resultarán horrorosas o simplemente extrañas cuando haya pasado este siglo; los ropajes son caricatura del cuerpo. Yo te veo desnudo. Poseo el don de ver, a través de la ropa, el resplandor del cuerpo y supongo que de esa misma manera verán los santos a las almas. Es un suplicio, cuando los cuerpos son feos: cuando son hermosos también, pero diferente (Yourcenar, 1990, p. 21).

20 “Por eso lloraré con profunda tristeza; por eso andaré descalzo y desnudo, aullando como un chacal y gritando como un pollo de aveSTRUZ” Mq. 1:8.

21 “Ningún hombre debe acercarse a una mujer de su propia familia para tener relaciones sexuales con ella. Yo soy el Señor” Lv. 18:6.

22 Is. 20:1-4; Ez. 23:10,18, 29.

23 Isaías en cambio desnuda a Babilonia por corrupta: Is. 47:3; mientras Ezequiel desnudará a Jerusalén por su degeneración: Ez. 16:7, 22, 35, 37, 39.

24 “L'anima non è una soggettività a sé stante che adopera il corpo come uno strumento a sua disposizione, ma è la dialettica che il corpo umano instaura col mondo al fine di darsi attraverso l'azione” (Galimberti, 2005, p. 164).

La estética y la plástica cristiana, han ilustrado con generosidad la polivalente y plurívoca significación de la desnudez, que aquí resumimos en estos conceptos.

La desnudez edénica

Como quedó insinuado anteriormente, siguiendo la estructura trazada ya desde 1340 por –Petrus Berthorius– Pierre Bersuire, estudio que retoman Erwin Panofsky (2006)²⁵, J. E. Cirlot (2008, p. 171) y F. Revilla (2007, p. 182) con otros estudiosos de las artes escénicas (cf. Trastoy y Zayas, 2006, p. 110; Pellettieri, 1996, p. 32), todos ellos unánimemente sostienen que el simbolismo cristiano diferenció aunque dramáticamente una *nuditas virtualis* –pureza e inocencia– de una *nuditas criminalis* –lujuriosa y vanidosa–, ambas condiciones corresponden tanto al estado original y paradisíaco de Adán y Eva en el Jardín del Edén, como al desenlace final de la historia de la humanidad entera en la que todo sin exclusión alguna será desnudado.

En este tópico particular, como bien dice K. Clark, ni siquiera los temas profanos –ajenos a la temática cristiana– encontraron el más fantástico paralelo, tanto que los artistas del Renacimiento tuvieron que encontrar para el cuerpo posturas y gestos enteramente nuevos, si bien la Venus púdica como la clásica capitolina (K. Clark, 2008, p. 230), se pudo retomar para la representación de Eva (figura 1)²⁶.



Figura 1. Masolino da Panicale, *Tentaciones de Adán y Eva*, capilla Brancacci, Iglesia del Carmine en Florencia, Italia

25 Ampliamente detallada esta obra en la nota No. 83 de la edición de E. Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (2006, pp. 129-133).

26 A este respecto “la estética fue estrategia para evidenciar esta apariencia, propuesta como autorreflexión de la imagen: la inmanencia de esencia y apariencia se ofrecía en lugar de la trascendencia de vida y muerte” (Belting, 2007, p. 251).

Ya en el simbolismo pagano, en los cultos de Mitra, se contemplaba un rito de expoliación para el iniciado a fin de ofrecerse desnudo como un recién nacido, descubriendo justamente sus genitales –normalmente protegidos– en señal de desprotección y abandono (cf. Biedermann, 2009, p. 149).

De todos modos según el relato del libro del Génesis, Adán y Eva estuvieron desnudos de dos modos profundamente diversos entre sí: *desnudos* antes cuando sus ojos no se habían abierto y la desnudez hacia parte del estado *semi-divino* de inocencia y de perfección tal como Dios los había pensado; y *desnudos* luego, cuando ante sus ojos la desnudez apareció cual fuente de vergüenza (cf. Bettini, 1999, p. 21).

Esa figura de la desnudez edénica pura, inocente, desprotegida, abandonada y necesitada, encierra una doble posibilidad expresiva de un modo particular.

Lo edénico sería lo *desvelado* como estado ideal y primigenio de una parte; pero también lo edénico representaría *lo que fue velado*. El efecto del velo, funge también como *mostración*, para concentrar en ello la mirada. Es por eso que dice T. Ariemma que “hay algo en el desnudo que funciona como un velo” (2007, p. 22), porque precisamente²⁷ –por cuenta de la ruptura– no de otra manera el ser humano se hubiera hecho consciente de lo que representa y contiene la desnudez de su cuerpo.

Lo mismo dice E. Haulotte: “en adelante el cuerpo entero (de Adán y Eva) y no solo su sexo, llevará la señal de que algo falta delante de la presencia divina; un cinturón vegetal no bastará para disimularlo” (1993, p. 938). La comunión rota con Dios se llama *desnudez*, en otras palabras.

En la iconografía del arte cristiano Adán y Eva han sido representados ampliamente en todas las posibilidades que inspira y permite el dato bíblico: los hemos visto antes y después del pecado. Pero escasamente y lejos de las censuras que hubiera podido sufrir este tema, la representación de sus genitales expuestos –determinante en esta iconografía– ha sido bastante delicada de tratar y de significar. Tal vez el ejemplo más ilustre sea el de la capilla Brancacci de *Santa María del Carmine*, en Florencia, en donde se presenta un fortísimo contraste entre las versiones pictóricas de Massolino da Panicale y de Masaccio. Entonces no es propiamente la desnudez lo que desvelan Adán y Eva al ser expulsados del Paraíso. El drama de esta desnudez resalta en la vergüenza de Adán, ya sin rostro, y el llanto de Eva (figura 2).

27 El velo ha sido en occidente objeto de conjuro y analizándolo con profundidad esconde el secreto de cada acción auténtica; el velo muestra más de lo que esconde, en efecto no se opone a la desnudez, al contrario: trama con ella (cf. Ariemma, 2007, p. 22).



Figura 2. Masaccio, *La expulsión del Jardín del Edén*, capilla Brancacci, Iglesia del Carmine en Florencia, Italia

La desnudez bautismal

Es a través del Bautismo que la comunidad de los creyentes se reviste de Cristo²⁸, pero este concepto no es un privilegio exclusivo de la tradición judeo-cristiana, en su amplio simbolismo –como firma Mircea Eliade–, la desnudez ritual equivale a la integridad y a la plenitud de la vida humana (1956, p. 172).

La formación espiritual del catecumenado, previa al baño sacramental generaba una visión novedosa acerca del cuerpo y un comportamiento del todo sereno frente a la desnudez luego de una larga, fatigosa y extenuante preparación unida al ayuno (cf. Di Berardino, 2007, p. 3569); la atmósfera de oración colectiva y de intensa participación en preparación al gran re-nacimiento espiritual no cabe duda que generaba una percepción del todo diversa a como se miraba en sentido profano el cuerpo.

Tal vez sea en este feliz caso que la estética y la plástica cristiana respaldan armoniosamente las prácticas de la antigüedad²⁹ y consecuentemente en la visión que se tiene del cuerpo para representarlo transformado, bautizado, *cristianizado* –diríamos– en el mejor sentido de la palabra.

28 “Sed induite Dominum Iesum Christum et carnis curam ne feceritis in concupiscentiis”, Rm. 13:14; cf. Gal. 3:27; Col. 3:9.

29 En un lapso no muy largo de tiempo, los catecúmenos poco antes del rito bautismal pasaban desnudos sin que ello lograra ofender o escandalizar la candidez de la condición natural del ser humano (cf. Leclercq, 1907-1953b, p. 1.805).

La plástica cristiana conoce la representación del bautismo de los neófitos como aparecen inicialmente en las catacumbas romanas³⁰.

El arte bizantino codifica un esquema iconográfico como permanece hasta hoy en las tradiciones orientales casi sin variantes: Cristo completamente desnudo se sumerge en las aguas del Jordán que disimulan sus formas. Todavía Giotto, en la capilla de los Scrovegni no parece alejarse de este modelo.

Haciendo un salto hasta la pintura renacentista, aparece el tema del bautismo administrado por los apóstoles, como el caso en que bautiza Pedro a los neófitos también en la Capilla Brancacci, de Santa María del Carmine en Florencia.

Los modelos desde el Renacimiento hasta el arte Barroco varían en número infinito, sugiriendo siempre el perizoma de Cristo, pero permitiéndose todas las posibilidades de la expresividad anatómica, a los límites del manierismo, en donde el agua del bautismo es más transparente de lo normal: la centralidad está en la anatomía de Cristo.

Pero la administración de este sacramento también requerirá la desnudez cuando se representa el bautismo del emperador Constantino, subrayando este acontecimiento, ante la dudosa veracidad histórica del evento y, junto a este tema, –aunque excesivamente escasa– la representación del bautismo de Saulo, como aparece en el mosaico de la capilla palatina de Palermo, en Sicilia.

El tema adquiere toda su fuerza cuando se trata de exponer la espléndida desnudez de la naturaleza humana de Cristo como enseñan los Padres de la Iglesia, especialmente en la Epifanía de la frescura de su carne revelada a los hombres en el Jordán³¹ (figura 3), ¿de qué otra manera sino con el lenguaje de la desnudez de Cristo, se podrían hacer manifiestas todas las afirmaciones teológicas de la humana-divinidad y la divina-humanidad de Cristo?

En las representaciones de los *pueri* o *infantes*³² de las catacumbas paleocristianas de Roma, ya puede asociarse la figura de Cristo, haciendo caso omiso del anacronismo que resulta si se confrontan estas imágenes con los relatos evangélicos de la escena. De cualquier manera el joven Cristo, poco menor que un adolescente en el mosaico de la bóveda del bautisterio de los arrianos en Rávena del siglo VI³³, y el varón maduro y anatómicamente perfecto como se lo representó en el *Quattrocento* italiano, le corresponden perfectamente al carácter teológico de la escena.

30 Las pocas representaciones pictóricas dejan ver a una figura pequeña, sumergida en el agua a quien un personaje masculino, más grande que esta, le impone las manos sobre la cabeza (cf. Di Berardino, 2007, p. 3.569).

31 Cristo ha sido representado desnudo, se ha vestido con la desnudez adánica y así da a la humanidad su vestido paradisiaco de gloria (cf. Evdokimov, 1991, p. 35; Passarelli, 1990, p. 15).

32 Durante la fase del catecumenado dicha instrucción solía llamar así a los candidatos al Bautismo a fin de resaltar la inocuidad de las pasiones de la carne (cf. Réau, 2000, p. 309).

33 Al menos así se lo representará el arte cristiano hasta finales del siglo VI (cf. Réau, 2000, p. 309).

Piero della Francesca –para tomar otro ejemplo bastante representativo de ello–, en la cándida figura del Cristo, es como si propusiese: “Dios es belleza y el cuerpo desnudo y armónico de Cristo su palpable muestra” (cf. Bussagli, 1999, p. 79).

Siendo tan variadas y válidas las demás formas del arte cristiano de todos tiempos, sin embargo la centralidad y el protagonismo que el Renacimiento Humanista le dio al cuerpo y a la desnudez, en este tema del Bautismo en el Jordán, permitió al mismo tiempo elaborar el discurso estético más completo que se pueda esperar de la corporalidad: su más perfecta síntesis de armonía y de belleza.



Figura 3. Jelsi, *Bautismo de Cristo*, Iglesia de la Annunziata

La desnudez como pobreza o la pobreza como desnudez

C. Ripa en su *Iconología* sugiere la representación de la *Humildad* como una mujer pobemente vestida pero con el pecho y con los pies desnudos; no habría otra manera mejor para representarla pues pudiéndose vestir ricamente, se presenta desposeída (cf. Ripa, 1603, pp. 214-215).

Pero el tema de la desnudez como pobreza o de la pobreza entendida como desnudez, era ya uno de los contenidos capitales que estaba influyendo fuertemente en toda la espiritualidad del Medioevo gracias a esa locura que se le adeuda al franciscanismo y que impactará más directa y ampliamente en la iconografía del Crucificado desnudo durante todo el *Trecento* italiano.

Cierto que el concepto de pobreza en principio se inspira en el Evangelio, la idea de su desnudez puede ser una consecuencia, pero es el franciscanismo que la insertará en todas las expresiones estéticas y por ende en la plástica cristiana.

El *topos* de la desnudez es de tal magnitud que los exponentes más radicales del franciscanismo harían libremente la elección de expoliarse para vivir o morir en la más loca y estricta desnudez, así lo hicieron Tommasuccio y Ángela de Foligno, y la dominica Gio(Vanna) de Orvieto, entre otros más.

La experiencia que Francisco de Asís hace y enseña es una expoliación que va desde el interior al exterior (cf. Verdon, 2009, p. 70), “desnudo de las cosas del mundo”³⁴, “ebrio de espíritu”³⁵ ante el obispo y su propio padre se despoja de todo, con la certeza de saber que –como él mismo lo declara–: “así podrá ir desnudo al Señor”³⁶.

Tanto es así que al momento de su muerte: “se hizo extender desnudo sobre la desnuda tierra [...] después de haber luchado desnudo con un enemigo desnudo”³⁷; su resuelta locura por la desnudez³⁸ (figura 4) le otorgará en herencia al pensamiento cristiano un concepto del cuerpo bastante feliz, novedoso y tanto más optimista, sin el desprecio ni el peso enfermo de la carnalidad³⁹, asignándole además un razonable puesto, muy por encima de toda vanagloria humana⁴⁰.



Figura 4. Miniatura del s. XIV, *Muerte de Francisco*, ilustración de la Legenda Maior

34 “Nudatus ab omnibus quae sunt mundi” (Buenaventura de Bagnoreggio, 1995b, VII, p. 21).

35 “Ut ebrius spiritu” (Buenaventura de Bagnoreggio, 1995a, I, p. 7).

36 “Nudus igitur ad Dominum pergam” (Tomás de Celano, 1246-1247, VII, p. 12).

37 “Super nudam humum se nudum fecit deponi [...] nudus luctaretur cum nudo” (Tomás de Celano, 1246-1247, CLXII, p. 214).

38 “Sicut me nudius tertius nudum vidisti, sic me super humum exponite” (Tomás de Celano, 1246-1247, CLXIII, p. 217).

39 Viéndose tentado por la carne se lanzó desnudo en la nieve alta y con ella hizo siete figurillas declarando que eran su mujer, hijos y siervos, *si te cuesta servirlos entonces sirve al Señor con mayor diligencia*: “Si autem eorum multiplex sollicitudo molestia, uni Domino sollicitus servi” (Tomás de Celano, 1246-1247, LXXXII, p. 117).

40 Si eventualmente un hombre culto quisiera seguirle: *debe renunciar a toda cosa para ofrecerse desnudo a los brazos del crucificado*, “expropriatus possessione, nudum se offerret brachii Crucifixi” (Tomás de Celano, 1246-1247, CXLVI, 194).

Estos criterios estéticos empaparon tanto la estética medieval que contagieron también la pintura del norte de Europa, creando un fenómeno que sin duda se propagaría todavía en los artistas del *Seicento*, más concretamente del *Manierismo* italiano como es probable pensar de un pintor como Ferraù Fenzoni (1562-1645, figura 5) (cf. Scavizzi y Schwed, 2006, p. 127).



Figura 5. Ferraù Fenzoni, *La crucifixión*. Colección particular de Cesare Naldi, 1596-1600

De cualquier modo no es posible hallar en las fuentes franciscanas ninguna referencia que haga serias y contrarias indicaciones a este principio indisoluble entre pobreza y desnudez y viceversa, sin el cual la espiritualidad del Medioevo y la estética que resulta de ello, un tanto esquiva a la representación del cuerpo desnudo, no serían comprendidas por entero y en su justa proporción.

Una vez más vale decirlo con palabras de Tomás de Celano, todo ello se debe a Francisco nuestro atleta, “que lucha desnudo contra un enemigo desnudo [...] y solo el velo de la carne lo separa ya de la visión divina”⁴¹.

La desnudez como virtud

La plástica cristiana, dinamizó con el desnudo otros contrarios que le permitió relacionar con el recurso iconográfico del velo, con el juego de lo velado-desvelado.

⁴¹ “Ecce iam nudus cum nudo luctator [...] et solus carnis paries ipsum a divina visione interim separaret”, Tomás de Celano, 1228-1229, I, VI, p. 15.

Sobre esta línea –por ejemplo– antepuso la representación de un hombre joven desnudo y la de un anciano vestido expresando con ello la integridad moral, en uno; y la vetustez de la condición humana, en el otro. Ante una imagen tal se podía concluir que la virtud, aunque arropada, resulta incapaz de alcanzar la Bondad y la Belleza –como categorías trascendentales– que no son ajenas al lenguaje corporal (cf. Heinz-Mohr, 1995, p. 244)⁴².

Por lo anterior no resulta sorprendente que en el arte cristiano se use el lenguaje de la desnudez para hacer referencia también a algunas virtudes, conceptos abstractos como el de la Belleza o la Verdad. Sandro Botticelli en el cuadro de *La Calumnia* la representa así *bella y llena de pasión*⁴³.

C. Ripa –además– en la Iconología de la *Verdad*⁴⁴ insiste, en las cinco acepciones de esta representación, que ella es una “giovane fanciulla ignuda” (Ripa, 1603, pp. 499-501), comparándola también a la *Belleza*⁴⁵, a la *industria*, a la *fática*, a la *chiarezza* y a otras virtudes más.

Bastante valioso que, a partir del desnudo la estética cristiana pueda expresar con tanta elocuencia sus virtudes en la misma medida como lo hace el arte profano; Tiziano en –*amor casto, amor profano*– sobresalta la virtud de la sacralidad de un amor puro, contrastando el atavío de una esposa engalanada con la cándida desnudez de una joven pura y bella⁴⁶.

Pero cuando se trata de la representación de los santos penitentes, como Job, las Marías: Magdalena, la *Apostola Apostolorum*⁴⁷ y la Egipciaca, san Jerónimo, y algunos monjes ermitaños. Dicha desnudez adquiere nuevos matices de la virtud, que difícilmente podrían ser expresados de otra manera, aunque ya las fuentes hagiográficas concedan el tratamiento de la desnudez y la permitan representar en estos personajes. ¿Cómo figurar la renuncia de una mujer como Magdalena?, ¿cómo hablar de la indefensión y abandono de Job? (figura 6), ¿cómo insinuar la radicalidad de la opción que hizo san Jerónimo?

42 Mientras el anciano es representado vestido y bien puesto, el joven como signo de sus pasiones y desenfreno está dominado por su sexo de enormes proporciones que no logra controlar (cf. Beigbeder, 1995, p. 287).

43 Referida la trama por L. B. Alberti –*De Pictura, III*–, el escritor griego Luciano de Samosata ya la citaba como una pintura de Apeles en respuesta a una calumniosa acusación por haber conspirado contra Tolomeo Filopator; el mismo Botticelli la interpretará elegantemente vestida (cf. Bussagli, 1999, pp. 80-82).

44 Desnuda se la representa para indicar que la simplicidad le es natural; una verdad vestida sería inadmisible, solo parcial, contrario al desvelamiento que presupone toda verdad, por lo tanto *mentira* (cf. Bettini, 1999, p. 16).

45 Solo oculta el rostro, todo su cuerpo está completamente desvelado (cf. Ripa, 1603, pp. 40-43).

46 Aunque en realidad no hay tal en la misma obra, trascendiendo el plano de la virtud alcanza a retratar la realidad al tiempo que la ideología del amor matrimonial (cf. Gentili, 1999, pp. 127-128).

47 La *Apóstol de los Apóstoles* de Hipólito de Roma es María Magdalena –en el comentario al *Cantar de los Cantares*– pero hoy se estudia y discute esta relación. Recientemente se afirma: “The notion of the Magdalene as *Apostola Apostolorum* has become so firmly entrenched that scholars have found it difficult to conceive that it's not Mary Magdalene, but Martha and Mary who receive that designation here” (Ernst, 2009, p. 95).

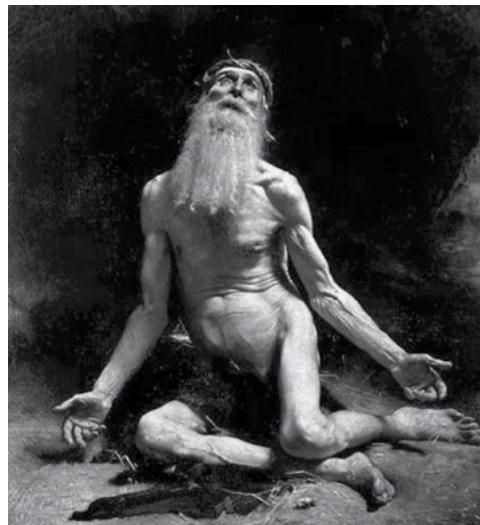


Figura 6. León Bonnat, *Lamento de Job*, 1880, Museo metropolitano de Nueva York

Tal vez como lo logró magistralmente en la *Pietà Rondanini* Miguel Ángel en la humildad de sus últimos años cuando limó “todo lo que pudiera sugerir el orgullo del cuerpo hasta alcanzar las apretadas raíces de una talla gótica al punto de conferirle a esta obra un *pathos* incomparable” (Clark, 2008, pp. 247-248).

La desnudez de los condenados

En la iconografía cristiana este tipo de desnudez no solo viene aplicada a los ajusticiados a derecha e izquierda de Jesús en el Calvario, como suelen representarlo no pocas de las escenas de la crucifixión (figuras 7 y 8).

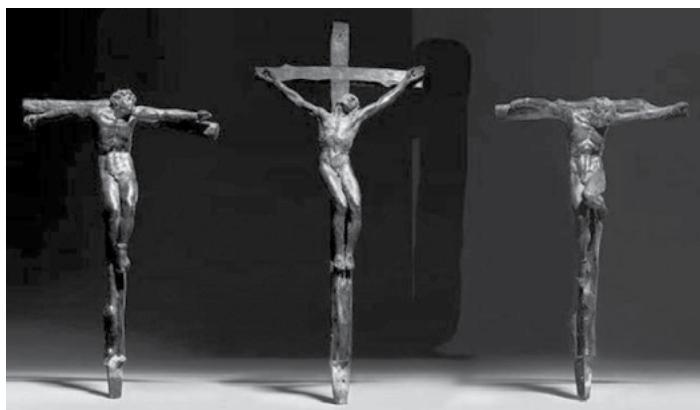


Figura 7. Modelos de terracota y madera tribuidos a un círculo de Miguel Ángel Buonarroti, siglo XVI



Figura 8. Modelos en bronce de la escuela de Miguelángel. *Cristo en medio de los Ladrones*. Museo Metropolitano de Nueva York

Con ella también se ha querido identificar a todos aquellos que en el tema del Juicio Final descrito en Mateo (25:31-46) y algunos pasajes del Apocalipsis (20:10-15) –sobre todo allí– se desnuda la condición humana: “dices que eres rico, que te ha ido muy bien y que nada te hace falta; y no te das cuenta de que eres un desdichado, miserable, pobre, ciego y desnudo”⁴⁸.

Todas estas imágenes bíblicas y de la literatura cristiana se ajustan perfectamente a las condiciones dramáticas del despojamiento total, como se espera será la conclusión de la historia en la concepción cristiana del fin (figura 9).

Pero de otro lado y para estos efectos no podríamos descontar otro tipo de desnudez con un contenido altamente positivo, optimista, glorificador de la vida y el desenlace final de las víctimas del martirio. Estas escenas inspiraron y sirvieron igualmente para la representación plástica –así como literaria– del despojamiento violento y de la entrega total de la vida como una ofrenda, significado en este tipo de desnudez.

H. Leclercq las describe detalladamente haciendo referencia a las actas martiriales en las que muchos cristianos se hicieron dignos de exponerse al verdugo y lucir el majestuoso atuendo de la desnudez (1907-1953a, p. 1806): san Efrén, san Lorenzo, santa Águeda, san Adrián, santa Tecla, las santas Perpetua y Felicidad, Aquilina y Tatiana, inclusive la misma crucifixión de Pedro la contempla.

48 Quia dicis: "Dives sum et locupletatus et nullius egeo", et nescis quia tu es miser et miserabilis et pauper et caecus et nudus" Ap. 3:17.



Figura 9. Hans Memling. Detalle del tríptico del *Juicio final*, 1467-1471, Museo Narodowe

Eusebio de Cesarea, hablando de los mártires cristianos de Tebaida, relata la tortura en la que la desnudez representaba uno de los principales espectáculos: “ataban a las mujeres por un pie y las suspendían en el aire mediante unas máquinas, con la cabeza para abajo y el cuerpo enteramente desnudo y al descubierto, ofreciendo a todos los mirones el espectáculo más vergonzoso, el más cruel e inhumano de todos”⁴⁹.

Este tipo de desnudez expresa a la vez las mismas condiciones de inocencia, de ausencia de culpabilidad, de serenidad a la vista del verdugo que los conduce victoriosos a una muerte de gloria, nunca de escándalo y mucho menos de vergüenza.

La desnudez negativa

No es que el desnudo sea radicalmente negativo, hay una negatividad implicada en la desnudez, como sucede en el molesto caso en que la embriaguez de Noé –Gn. 9:19-23– provoca nuevamente un episodio de vergüenza en sus hijos.

49 “Mulieres vero altero pede religatae sublimes capite deorsum vergente, machinis quibusdam inaltum sublatæ, nudisque ac prorsus inectis corporibus [γυμοῖς τε παντελῶς καὶ μηδὲ ἐπικεκαλυμμένοις τοῖς σώμασι], fœdissimum simul atque inhumanissimum spectaculum cunctis intuentibus præbuerunt” (Eusebio de Cesarea, 2001, 8, 9, 1, PG XX, p. 760).

Miguel Ángel alteró el orden de las escenas en la bóveda de la Sixtina, poniendo esta primero que la escena del diluvio y del sacrificio posterior a este. El orden, que no es lógico, como aparece en la Biblia, tiene un sentido espiritual. Por tanto, la lectura que se propone de ello cambia intencionalmente, gracias al sentido que le da el tratamiento del tema de la desnudez: la representación Encarnación-embriaguez, Bautismo-diluvio y Eucaristía-sacrificio; en otras palabras: el drama de las pasiones de la vida, la posibilidad de iluminarlas con la conducta cristiana, a fin de divinizarlo y glorificarlo, en el ritual eucarístico sacrificial (cf. Pfeiffer, 2010, pp. 166-168).

Decíamos antes que los malhechores desnudos crucificados con Jesús podrían agruparse en el esquema que representa la desnudez de los condenados, pero ese concepto explica muy bien la representación de los vicios, contrapuestos a la virtud; el mal como antagonismo del bien. La iconografía de los malhechores –a Gestas en particular– como lo nombran algunas fuentes apócrifas⁵⁰, lo posicionan a la izquierda de Jesús, o de espaldas a él; retirando el rostro de su mirada. De hecho su fisonomía generalmente es brusca y maldiciente. Casi siempre lleva una posición esforzadamente incómoda, desesperada o angustiosa, con el *perizoma* oscuro, rojo o completamente desnudo, en otros casos⁵¹.



Figura 10. Giovanni Pisano. Lateral del púlpito de la Catedral de Pisa, 1302-10.

De otra parte, cuando el Evangelio representa el pasaje del endemoniado de Gerasa (cf. Lc. 8:27; Mc. 5:3-5), solo Lucas describe su lamentable situación, condicionada por una larga y penosa desnudez: “tempore multo vestimento non induebatur”; que gracias a la intervención de Jesús se transforma: lo encuentran vestido y en su sano juicio; lo que indica que, para el autor sagrado, la desnudez

50 El evangelio copto de los Egipcios o *Acta Pilati IX*, 5; la *Declaración de José de Arimatea I*, 2; III, 1 (cf. De Santos 1991, 415-495).

51 Los hay que Cristo es representado con perizoma y los malhechores desnudos, signo de su condenación: lo hace Giovanni Pisano en el púlpito del Duomo de Siena (figura 10), también Albrecht Altdorfer en 1526, o los tres aparecen desnudos como lo hace en 1550 Pieter kempeneer llamado también *Pedro de la Campaña* (figura 11).

es demoníaca (Beigbeder, 1995, p. 161). Lo mismo se constata en el otro pasaje del libro de los Hechos de los Apóstoles del cual Lucas también es el autor⁵².

Así las cosas, la desnudez sería la responsable de limitar la libertad y la pureza de la carne, imprimiéndole una suerte de esclavitud y de dominio incontrolable. Imágenes representativas del apetito sexual, volubitudes muy comunes por ejemplo en los portales románicos y góticos⁵³, apuntan a este tipo de idea, como igualmente lo representa Giotto en el tema del Juicio Final de la capilla de Enrico Scrovegni.



Figura 11. Pieter Kempeneer o Pedro de la Campaña. *Crucifixión*, 1550

El mismo Beato Angélico en el grupo de los siete pecados capitales representados en el infierno, utiliza la desnudez de forma grotesca y desfigurada. En el tema de la caída de los ángeles rebeldes de Luca Signorelli o Luca Giordano ocurre lo mismo. C. Ripa codificó el *pecado* entre los vicios y con las mismas circunstancias de la desnudez (Ripa, 1603, p. 383).

Miguel Ángel en el Juicio Final de la Sixtina representa al demonio empujando con su espalda la bóveda de la caverna, como anhelando ascender con los bienaventurados. Sin embargo, tanto él como el resto de los demonios, en la esquina izquierda inferior de la composición, están condenados a su encierro definitivo en los confines de la caverna. A ellos tan solo les permite el descenso a los infiernos (Mancinelli, Colalucci, y Okamura, 2000, p. 35). Y ninguno de ellos se salva de estar cubierto ni siquiera. El clásico ejemplo es Biagio de Cesena (figura 12), quien era maestro de ceremonias del Papa Pablo III y denunció delante del

52 Se trata del endemoniado que descubre un par de falsos exorcistas que los desnuda poniéndoles en evidencia: "et insiliens homo in eos, in quo erat spiritus malus, dominatus amborum invaluit contra eos, ita ut nudi et vulnerati effugerent de domo illa", Act. 19, p. 16.

53 Los genitales sobredimensionados alteran la armonía y belleza de la anatomía asemejando las figuras a demonios (cf. Beigbeder, 1995, p. 163).

maestro el despropósito de todas las desnudeces de la obra, es representando como la bestia Minos⁵⁴.

Cabe anotar una sutil dificultad que puede encontrarse al interno de este tipo de representación. Esta visión particular de la desnudez negativa se hace compleja cuando no en todas las ocasiones una figura vestida representa el bien y otra desnuda representa el mal. El vestido también puede representar el orgullo; un personaje desnudo puede ser la imagen del vicio o una representación de los pecados de la carne, como la lujuria. “Satán mismo se muestra bajo el doble aspecto de una máscara demoníaca monstruosa y de un joven amor o eros” (Beigbeder, 1995, p. 162). Lo que hace más clara y comprensible esta iconografía es el recurso de la gestualidad y de los colores en compañía del lenguaje de la desnudez.

Se haría necesario incluir aquí la desnudez negativa de lo *erótico* como “exuberancia de la vida” –muy distinta y distante de lo *obsceno*–, al menos como lo entiende Georges Bataille (2010, p. 15). Estos postulados no le sirven a las necesidades comunicativas del misterio cristiano.

La responsabilidad inherente al arte cristiano, al arte sacro, le compete con mayor gravedad y delicadeza ponerlo todo en comunión con lo divino. Ciento que lo *erótico* tiene ingredientes de experiencia religiosa, para citar de nuevo a G. Bataille, pero esos son otros recursos, inútiles a este tipo de estética.



Figura 12. Miguelángel. Detalle del cardenal Biagio de Cesena como Minos, *Juicio Final* de la Sixtina, Roma

54 “Il pittore aggiunse alla invenzione di Dante [en el canto V,4, del infierno: “Stavvi Minòs orribilmente e ringhia”] un serpe effettivo invece di coda. Oltre le orecchie d’asino dette anche al suo critico un aria di stupido, e dietro lui rappresentò la Stupidità medesima personificata che gli pone la mano sul capo; ed un demonio al lato che fingendo d’interrogarlo che debba farsi di quella gente sbarcata, egli non sà che rispondere” (Guattani, 1816, p. 275).

El desnudo de la infancia de Cristo

Esta desnudez no se disculpa solamente en el pretexto de afirmar una correspondencia perfecta entre el arte y el dogma de la Encarnación del Hijo de Dios.

La aparición de la desnudez en la infancia de Cristo tiene otras razones como la de establecer –además– la representación de su sexualidad. Cosa que el arte Bizantino jamás se permitió explorar. En este aspecto la sagrada Teología y la Tradición se han fatigado inútilmente, porque prevalecieron las noticias legendarias y apócrifas para documentar este tema, como desde el comienzo de su libro, dice L. Steinberg:

En efecto, el arte del Renacimiento, tanto del norte como del sur de los Alpes, produjo un considerable volumen de imágenes sagradas –realidad suprimida desde hace tiempo– en que se destacan los genitales de Cristo infante o de Cristo muerto, lo que puede considerarse una verdadera *ostentatio genitalium* comparable con la *ostentatio vulnerum*⁵⁵.

En efecto, el tema –visto en detenimiento– no pretendía proporcionar ternura, piedad o devoción en la infancia del Hijo de Dios. Tampoco se lo debe considerar –ingenuamente– como una invitación a la infancia espiritual, gracias a que este tipo de representaciones a menudo se las ha querido sobre cargar de sentimentalismo.

Es por cuenta de la reliquia del santo prepucio de Jesús⁵⁶, que ya circulaba en el Medioevo, que el tema codificó un buen número de gestualidades⁵⁷ (figura 13) permeando tanto la cultura, la espiritualidad y consecuentemente la iconografía de los siglos XV y XVI; consecuencias que llegaron a determinar la posición de la Reforma Protestante:

Arrebatado por la maravilla de la naturaleza humana asumida por Dios, el arte del Renacimiento plasmó unas obras cuyo naturalismo seductor con el tiempo habría de volverse contra ellas mismas. Al humanizar a Cristo, nada los detuvo y ahora nosotros no vemos en él nada de extraordinario, como si el Cristo infante o su cuerpo muerto no fueran otra cosa que pretextos para exhibir su humanaidad (Steinberg, 1989, p. 16).

⁵⁵ "Todo ello ha sido cuidadosamente suprimido durante medio milenio, y me pregunto si no será demasiado tarde, ya que a fines del siglo XX se debe admitir que el tema existe" (Steinberg, 1989, p. 11).

⁵⁶ *Evangelio del pseudo-Mateo*, XV, p. 1; *Evangelio árabe de la infancia*, p. 5; *Evangelio Armenio de la infancia*, XII, p. 2 (cf. De Santos, 1991, p. 305).

⁵⁷ María y el infante Jesús juegan a acariciarse el mentón, acercarse las mejillas, María cubre con su mano o un paño los genitales del niño, también toma el talón del niño porque si la divinidad del Verbo no requiere ser demostrada si su completa corporeidad incluyendo obligadamente su sexo (cf. Steinberg, 1989, p. 27).

La sacramentalidad de los genitales de Cristo infante, llegó a equipararse a la exposición de las *sagradas llagas* del Cristo resucitado. Si estas fueron mostradas a sus discípulos, las otras no habría razón para ocultarlas. A partir del pontificado de Sixto IV, los predicadores de la curia pontificia pondrán el acento en el valor salvífico de la encarnación más que en la pasión⁵⁸.

En concordancia con L. Steinberg, también Daniel Arasse afirma que el tema de la adoración de los magos se convierte, para esta época, en un argumento sensible y recurrente como se evidencia en el juego de gestualidades: mientras uno de los magos se postra para adorar al Niño observando curiosamente entre sus piernitas; María las separa, se las cubre con un paño, o a veces, sostiene la mano del Niño para facilitar esta visión (Arasse, 2005, pp. 42-43).



Figura 13. Hans Baldung Grien. *La Sagrada Familia*, 1511

El desnudo heroico de la pasión de Cristo

Era imposible que hubiera prescindido de su cuerpo para sufrir la pasión, como al contrario pensaban algunas herejías cristológicas de los primeros siglos del cristianismo que pretendían negar la corporalidad de Jesús (cf. Schönborn, 1999, p. 209).

El ejemplo de la crucifixión de la puerta de Santa Sabina y del marfil del Museo Británico –que más adelante trataremos– son tardíos respecto de los orígenes del arte cristiano. Recuérdese que la crucifixión como pena de muerte fue abolida

⁵⁸ Una clarísima *teología encarnacionista* bastante ligada a la representación figurativa de Cristo humanado; un sermón de Michael Ferno en 1495, decía por ejemplo: "Alter alterum diligimus, etiam incognitum. Unde nomen nobis vindicamus ut homines diceremur, non ab "humo" ut parum erudití quidam arbitrantur [...] sed ab humanitate ipsa, quæ tota in amore, in benevolentia, in caritate versatur" (cf. O'Malley, 1979, p. 165).

luego de la paz constantiniana; por lo que el dramatismo de estas escenas regresará o florecerá con todo su realismo con la Contrarreforma del siglo XVI. En los demás casos es mucho más común encontrar representada una idealización de la Pasión y de la muerte de Jesús en la Cruz.

De cualquier forma Cristo asumió en su cuerpo todo lo inherente a la condición de quien se somete a la voluntad de los hombres. De ninguna manera no quiso evitarse la pasión, —como lo representa san Pablo— “presentándose como hombre, se humilló al punto de acabar en la muerte, la muerte de cruz”⁵⁹.

El paso de la corporalidad a la desnudez de estas escenas está dado por los testimonios de las actas de los mártires y las fuentes de carácter histórico de los procesos que le seguían a los que eran procesados como criminales en cualquiera de los tribunales donde se hubiera extendido el imperio romano (lo comentábamos en la nota 49).

Las noticias —envueltas o no en relatos legendarios— ofrecen datos minuciosos del preludio a la ejecución, ya que en su mayoría los ajusticiados eran expoliados (figura 14) a excepción de los que eran vestidos de la *túnica molesta*, una piel embebida en cera para arder como una antorcha humana.



Figura 14. San Pellegrino, *Flagelación de Cristo*. Abadía de Bominaco s. XI

En lo tocante a la pasión de Cristo, Louis Réau distingue dos procesos que le siguen a la acusación: el judío y el romano, el religioso y el político respectivamente (cf. Réau, 2000, pp. 462-463).

⁵⁹ “Habitu inventus ut homo, humiliavit semetipsum factus obœdiens usque ad mortem, mortem autem crucis”, Philp. 2:7-8.

Los impropios, el maltrato verbal o burlas y los escupitajos a los primeros interrogatorios; son más propios de un tribunal judío, puesto que jamás se hubiera permitido desnudar a un hombre para escarnecerlo. En el segundo proceso en cambio habría tenido lugar el expolio, la flagelación, la coronación de espinas y el resto de los maltratos.

Así que en todas las escenas vinculadas a estos momentos, los artistas jugaron con todas las posibilidades de la fantasía, ayudados de las fuentes e incluyendo los manuales de la Contrarreforma, posteriores al Concilio de Trento. Ningún tema tan rico de oportunidades para representar, decentemente, el desnudo de la Pasión de Jesús.

Hay que subrayar que estas escenas fueron todavía más dramáticas y cargadas de estupor a partir del *Cinquecento* y con los postulados estéticos del arte Barroco –contrarreformista– para el cual, el tema del martirio fue indispensable⁶⁰, difundiéndose como lenguaje espiritual por toda Europa. Una estatuilla de mármol atribuida al Buonarroti (figura 15) nos lo puede confirmar⁶¹.



Figura 15. Miguelángel, *Cristo a la Columna*, Museo Arqueológico de Madrid

60 Pese a la dudosa autoridad de las actas de los mártires, "el clero de Roma tan respetuoso del pasado, que continuó leyéndolas y proponiendo estos episodios a los artistas" (Mâle, 2001, p. 134).

61 "El Cristo a la columna en mármol que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, se clasificó como obra miguelangelesca por su descripción en sucesivos documentos del siglo XVIII y posteriores, singularmente el inventario de los bienes de Carlos III, como obra atribuida al escultor italiano. La escultura se corresponde con toda probabilidad con la legada por el Cardenal Belluga que nombró heredera de sus bienes a la Corona española, por carta fechada en 1738. También parece que el cardenal adquirió la pieza en Roma con la clasificación que le atribuyen los inventarios reales según consta en la documentación de palacio que lo describe a su llegada como un S(anto) X(ris)to a la columna hechura de Miguel Angel Bonarota" (Estella, 2008, p. 17).

En todos estos temas los artistas para lograr el fruto del estupor glosan los evangelios y se hacen a las nuevas fuentes con escritos místicos, como son las *Revelationes* de santa Brígida de Suecia (1303-1373), donde la madre de Jesús revela así las condiciones en que padece su Hijo antes de ser llevado a la cruz:

Él mismo [para ser flagelado] se desvistió de sus vestidos, [...] no tenía nada que lo cubriese, [...] estaba así como había nacido, sufriendo la vergüenza de la desnudez [...] Estando allí [en el calvario] como había nacido en cuerpo desnudo, alguien corrió a llevarle un velo, y él, enteramente contento se cubrió sus intimidades (S. Brigida di Svezia, 1982)⁶².

En todas estas escenas de la Pasión de Jesús desde el interrogatorio hasta la crucifixión, su desnudez respalda el cumplimiento pleno de las Escrituras: “oblaciones y holocaustos no quisiste y en cambio me diste un cuerpo, entonces aquí estoy para hacer tu voluntad”⁶³.

Seguramente inspirados en este texto, es como los artistas recrean nuevos temas, con escenas previas a la crucifixión, en los que ya hay indicios del tratamiento de este tema del desnudo, como cuando Jesús mismo se expolia, cuando se sienta a esperar la flagelación y después de ella recogiendo sus ropas. Estas creaciones se explotaron con frecuencia durante la evangelización del Nuevo Mundo, en el arte barroco hispanoamericano de fines del siglo XVII e inicios del XVIII, es muy común encontrar la desnudez en la crucifixión, como la representa Ferraù Fenzoni (figura 5), recrea el resto de las posibilidades de este tema, con las escenas del *descendimiento* de la cruz, como la representa G. Vasari en la Iglesia de Donato e Ilariano en Camaldoli, y sin excluir las escenas del lamento ante la muerte de Cristo, como las representa Rosso Fiorentino (figura 16), que es el equivalente al grupo del *compianto*, la *sepultura* o del *santo entierro* como se lo conoce en España.

En todos estos temas es indudable el tratamiento heroico del desnudo de Jesús, salvo en los casos en que se pierde o pretende ocultarse. Nos referimos a los temas en la que la imagen de Cristo ha perdido toda su belleza, –hasta su propia piel– al punto de hacer cumplir también el texto del salmo, en que se advierte que, hasta los huesos se le podían contar al Mesías⁶⁴.

62 “Rex gloriæ et angelorum, pannis vilibus indutus fui, ad columpnam nudus stabam, omnia obprobria et derisiones audiui auribus meis”, I, 10; “Aliigatus autem nichil omnino operimenti habebat sed, sicut natus est, sic stabat et paciebatur erubescenciam nuditatis sue”, X, 16; “Stante autem filio meo, sicut natus erat, nudo corpore, unus tunc accurrens apportauit sibi velamen, quo ipse exultans intime velabat verecundiora sua”, X, 22; “Ego non erubui illam contemptibilem mortem pro eis. Ego, sicut natus fui, nudus stabam ante oculos inimicorum meorum”, LIX, 37 (S. Brigida di Svezia, 1982).

63 “Hostiam et oblationem noluisti, corpus autem aptasti mihi”, Heb. 10:5.

64 “Foderunt manus meas et pedes meos, et dinumeravi omnia ossa mea”, Ps. 22 (21): 17-18.



Figura 16. Rosso Fiorentino, *Cristo muerto entre ángeles*, 1525-26,
Museo de Bellas artes de Boston

La desnudez de la resurrección (de Cristo)

Incluso en las representaciones medievales, en donde era poco frecuente este tema, el cuerpo humano en la iconografía cristiana se expresa notablemente en relación a la carne, la vergüenza, el pecado, pero también acerca de la redención (cf. Donadieu-Rigaut, 2009, p. 669).

La iconografía general de este tema tiene lugar en el esquema tradicional como se representa el Juicio Final: desde el extremo inferior derecho del campo hasta el extremo superior de la gloria, donde es posible apreciar los cuerpos ya glorificados. Cualquier ejemplo de este tema lo puede ilustrar así.

Una excepcional variante que anticipará otras grandes obras ya la encontramos en la capilla de san Brizio, donde se encuentra una apretada síntesis de algunas tipologías que contempla el desnudo, en el alfabeto iconográfico del arte cristiano: "L. Signorelli no intenta convertir sus desnudos en vehículos de belleza, [...] son calidades táctiles [...] pasión por lo sólidamente comprensible, por aquello que puede captarse tanto con la mente como con la mano" (Clark, 2008, p. 194). M. Buonarroti abundará este vocabulario.

La iconografía particular de la resurrección de Cristo se expresa muy distinto en el oriente y el occidente cristiano; ambas tradiciones establecen sendas vertientes que se separan y al mismo tiempo confluyen: de una parte el descenso-subida de Cristo –*Anástasis*– y de otro lado está el tema propiamente dicho de la *resurrección*, en el que toma parte la centralidad de la figura humana y juega un papel más protagónico la perfección anatómica, casi atlética de Cristo.

Ambos temas, que no parecen armonizarse sino contraponerse, como explica L. Réau (2000, p. 555), en muy pocas ocasiones se corresponden o posiblemente se funden como lo hace la pintura de Bartolomé Bermejo (figura 17).



Figura 17. Bartolomé Bermejo, *Retablo del descenso de Cristo al limbo*, 1475,
Museo Nacional de Arte Catalán, Barcelona

Puede resultar tan drástica la divergencia iconográfica de este tema que –por ejemplo– ante la escultura del Cristo resucitado de Santa María Sopra Minerva de Miguel Ángel, un cristiano de tradición oriental no vería más que el regreso de los imperativos estéticos del paganismo grecorromano. Allí Cristo más parecería un Hércules o un Apolo vencedor, que el Hijo de Dios derrotado en la cruz que viene victorioso de lo profundo del sepulcro.

El tema (de la resurrección), empezó a preocuparlo en un periodo de su vida en donde la belleza física del mundo antiguo hacía sentir su máxima influencia sobre él, y parecía haber renacido (poco después) en la persona de Tommaso Cavalieri. Lo que aceleró su reflexión cristiana y [...] ninguno más apto para la interpretación pagana del Dios muerto surgiendo de la tumba. La tradición cristiana lo había mostrado medio despierto del trance de la muerte pero Miguel Ángel lo imaginó como encarnación de la vitalidad liberada (Clark, 2008, pp. 292-293)⁶⁵.

En los orígenes, esta representación de la resurrección de Cristo inicia tímidamente como ocurre con el tema de la cruz y de la crucifixión. No se propone directamente la idea figurativa de la escena sino por vía simbólica⁶⁶: una cruz

65 G. Vasari (1928), en la primera edición (1550) de *Le Vite* habla de "uno Christo ignudo di figura 'miracolosissima'"; en la segunda edición (1568) cambia el adjetivo por "mirabilissima" (cf. Pope-Hennessy, 1966, p. 329). De todas formas el Resucitado de la Minerva comisionado y firmado en 1514 y terminado en segunda versión hacia 1522, aunque es anterior al inicio de la amistad con el joven Cavalieri, en torno al año 1532, indica ya una idea madura pero creciente para ese momento de la vida del Buonarroti y del siglo XVI.

66 Fue a partir del siglo XI cuando se representó la resurrección como un hecho: Cristo saliendo de la tumba (cf. Réau, 2000, p. 566).

nimbada, el monograma de Cristo en griego coronado de laurel o la cruz tachonada de piedras preciosas, entre las más populares.

Indudablemente en el desarrollo del tema, la literatura pagana jugó un importante papel en la popularización de las figuras míticas de Orfeo y Eurídice⁶⁷. La literatura apócrifa del Nuevo Testamento hizo su parte documentando el tema del descenso de Cristo al limbo⁶⁸ con muy poco soporte en los datos revelados⁶⁹.

Todo este material iconográfico vehiculó perfectamente el primer mensaje del arte cristiano de salvación y redención. Pero lo que nos importa en realidad es cómo se llega a la representación de Cristo desnudo en el tema de su resurrección, y cómo se recrean en las escenas los otros temas que requieren la representación de su desnudez, como las apariciones en las que tiene lugar la *ostentatio vulnerum* ostensión de sus llagas (figura 18).



Figura 18. Anónimo, Escuela caravaggista italiana, sugiere una desnudez así como enseña su costado

En el evangelio de Nicodemo el descenso de Cristo ocurre primero que su resurrección, entonces solo su cuerpo permanecería en el sepulcro mientras su alma escapa a liberar a los justos, pero “el teatro de los misterios y las artes plásticas no podían seguir a la teología, era fácticamente imposible representar

67 El personaje de Orfeo ya lo citaba Platón en el Simposio en un discurso de Fedro (cf. Platón, 1871, p. 307).

68 El recuento tiene su origen específico en el relato de dos resucitados: Carino y Leucio, que fueron liberados del infierno por Jesucristo (*Evangelio apócrifo de Nicodemo*, XVII, p. 6 ss).

69 Solo Pablo refiere la *Catábasis seguida de la Anábasis*: “El que bajó [ó καταβὰς] es el mismo que también subió [ó ἀναβὰς] a lo más alto del cielo para llenarlo todo con su presencia”, Eph. 4:10.

en pintura o en escultura, un alma desencarnada”, como lo explica el padre L. Réau (2000, p. 554).

Lo más lógico es pensar que Cristo –desnudo– resucite desnudo.

Sin embargo, es más común que los Padres de la Iglesia, apoyados unánimemente en la doctrina del Nuevo Testamento, asimilaran la resurrección de Cristo a un segundo nacimiento, lo que hace más factible y razonable que el motivo de inspiración, ofrezca como resultado todas aquellas variantes que se conocen del tema, comprendida la representación de Cristo desnudo, arropado en un manto de triunfo, casi siempre dorado, blanco o rojo.

Para el desarrollo de este tema, en la tradición iconográfica de occidente, a diferencia del oriente cristiano, fueron decisivos los tratados iconográficos. Muchas de las escenas de la *Passio Christi* se reconstruyeron –después de los manuales de la Contrarreforma– inspirados en sermones, relatos místicos y legendas. En todos estos casos la teología del cuerpo glorificado, espléndido y lleno de vida, marcó la pauta a la hora de representar la apariencia física de Jesús resucitado. Cualquiera de los cuerpos corpulentos con los que P. P. Rubens representó el crucificado, estaba lo suficientemente lleno de vida como para que lo retuviera la muerte.

El aporte del *pintor erudito christiano* de Juan Interián de Ayala (1782)⁷⁰, confirma que estaban abiertas todas las posibilidades a la inspiración. Las fuentes tradicionales para documentar los temas –a finales del siglo XVIII– empiezan a perder vigencia.

Lo que no perderá nunca vigencia –en la representación de este tema– es la gloria del cuerpo del resucitado, único garante que certifica la certeza de la fe y la posible experiencia de la materialidad de su cuerpo. Así que lo que declara san Pablo, lo representa por entero el arte cristiano, “nuestra naturaleza corruptible se revestirá de lo incorruptible y nuestro cuerpo mortal se revestirá de inmortalidad”⁷¹.

La desnudez escatológica

En la *Parusía*, lo corporal –contingente– se transformará no con un nuevo cuerpo, sino en orden a otro cuerpo escatológico, como lo citábamos anteriormente.

70 “El Cuerpo de Christo después de unido otra vez a su santísima alma, y después de su resurrección de entre los muertos, salió hermosísimo, y más resplandeciente, y admirable de lo que se puede comprender. Debe, pues, pintarse de este modo, y despidiendo muchos rayos de luz por todas partes; pero no debe pintarse enteramente desnudo, por no permitirlo frágil y débil, condición de nuestra mortalidad y flaqueza. Por lo que, es muy conforme a razón, y a la modestia, el pintarlo cubierto, singularmente por la cintura, con un lienzo encarnado, y sobremanera reluciente” (Interián 1782, p. 1).

71 Ni la versión latina ni la griega de 1 Cor. 15:53-54, hablan de *corporalidad*: “Oportet enim corruptibile [φθαρτός] hoc induere incorruptelam [ἀφθαρτόν], et mortale induere immortalitatem”.

A san Pablo se adeuda la idea de la incorporeidad del ser humano luego de la muerte (cf. Brändl, 2007, p. 714). En este tema la fe cristiana contrastaba la mentalidad gnóstica, posiblemente presente –aunque no muy evidente– en la comunidad de Corinto, que Pablo evangelizó.

Por su parte, cuando en el libro del Apocalipsis se habla de los que *lavan sus vestidos en la sangre del Cordero*⁷², se alude a una metáfora de la expoliación de toda apariencia. Ser lavado, aquí implica ser desnudado; poner de manifiesto la verdad de la vida interior. Va enfatizado que esta desnudez no es física, ni material; es interior, es fruto de tener delante de la conciencia a Cristo Juez; es incluso una “desnudez de esponsales”, como la llama T. Verdón (2006, pp. 233-235).

En la desnudez escatológica –por tanto– no se hablará de ningún modo de una nueva piel, sino de una nueva condición que será “revestida de un cuerpo espiritual”⁷³.

Sin embargo, la iconografía cristiana bizantina habría traducido estos conceptos vistiendo a Cristo de oro o de blanco en el tema de la *Anástasis*, y cuando va acompañando el tema del Juicio Final (cf. Christe, 2000, p. 30). La idea se mantiene con mayor énfasis plástico en la pintura gótica⁷⁴ y, en el tardo Renacimiento –en la pintura allende de Italia– como es el caso de Bartolomé Bermejo que en su excepcional obra pictórica deja muy clara esta idea de la glorificación de la carne (figura 17).

Nótese cómo en el descenso de Cristo al limbo, su anatomía se arropa y engalana de un velo que nunca vela del todo su cuerpo. Sigue siendo muy evidente incluso su sexualidad. Su cuerpo traslucce sin perder esplendor. Eso es lo que aguardan Adán, Eva y los patriarcas de Israel allí representados.

De igual forma habrá pensado en su momento Miguel Ángel, no solo en los grupos de desnudos del purgatorio y de los resucitados que suben a la gloria, en el Juicio Final de la Sixtina. En el detalle de la piel de san Bartolomé –que representa su autorretrato–, es imposible no pensar en lo provisional y perecedero de la corporalidad humana.

Ese particular, sin embargo representa un signo de esperanza, por el que la aguarda ser sobrevestida de su definitiva condición, tal como el relieve central del sarcófago de doña Sancha, una de las mejores obras escultóricas funerarias del románico aragonés, de fines del siglo XI. Nótese el alma de la soberana retratada completamente desnuda, dentro de un aura en forma de almendra sujetada por dos ángeles (figura 19).

72 “Beati, qui lavant stolas suas, ut sit potestas eorum super lignum vitæ, et per portas intrent in civitatem”, Ap. 22:14; “Hi sunt qui veniunt de tribulatione magna et laverunt stolas suas et dealbaverunt eas in sanguine Agni”, Ap. 7:14.

73 “Si tamen et expoliati, non nudi inveniamur”, 2 Cor. 5:3.

74 A partir del siglo XII se insistirá más en la realidad de la resurrección corporal, por ende en la desnudez; Cristo, juez justo, juzgará según la carne *in natura humana*, como dice Tomás de Aquino (cf. Christe, 2000, p. 12).



Figura 19. Maestro de Doña Sancha. Frontal central del sarcófago de Doña Sancha posterior al 1093.

El desnudo de la santidad

“En la gloria de la resurrección final, nuestros cuerpos no tendrán necesidad de vestido alguno”, afirma Julián de Toledo a finales del siglo VII⁷⁵.

La desnudez de la santidad no será solo entonces la de un cuerpo impecable e inmaculado, sin defecto o perfecto, porque este tipo de santidad implica otras categorías en las que el pensamiento cristiano se distancia diametralmente de la estética grecorromana.

La fe cristiana no rechaza la idea según la cual el cuerpo sea el lugar para el alma y que el rostro más inmediato de esta alma sea su desnudez, la carne, la materialidad de la persona humana, que tampoco la agota, siendo muy cierto que “nada de cuanto sea espiritual acontece fuera del cuerpo” (cf. Manicardi, 2005, p. 49).

Muy seguramente es aquí donde el discurso de la desnudez, inscrita en la estética cristiana, encuentra toda dificultad para localizar los presupuestos que la soporten y que la logren representar en un modelo concreto que no la traicione aun sabiendo que entre interioridad y exterioridad no hay oposición sino intercambio e interacción (cf. Manicardi, 2005, p. 47).

Es aquí que tiene lugar en la estética cristiana, aquello de “más vale la gracia de la imperfección, que la perfección sin gracia” (cf. Von Wuthenau, 1985, p. 38; Street-Porter, 1996, p. 7), que acuñó Alexander von Wuthenau con el propósito de *canonizar* a todas las expresiones culturales hispanoamericanas de los siglos

75 “In resurrectionis illius ultimæ non sint corporibus necessaria tegumenta” (De Toledo, 668, p. 508).

XVI al XVIII, y cuyos criterios derrotan y desnudan la validez de los cánones clásicos de belleza. Se hablará más de la *de-formitas* como la *dei-formitas*, puesto que lo feo también tiene su sentido.

¿Será esta desnudez como la del rey David delante del Arca de la alianza que no teme el desprecio ni la burla de quienes se fastidian porque resulta estridente su danza?⁷⁶; ¿o será aquella desnudez de *Les corps glorieux* de 1937, sugerida en la composición musical de Olivier Messiaen (1908-1992) en la que predomina una fuerte inspiración religiosa y sugiere la desnudez como luz, “todo lo descubierto es luz”?⁷⁷.

¿No habrá pensado precisamente eso Miguel Ángel cuando representó en la luneta izquierda del Juicio Final de la Sixtina, el ángel más alto de toda la composición y completamente desnudo, asido a la cruz, en absoluta disposición para ella, como dice el padre Pfeiffer? (Pfeiffer, 2010, p. 218) (figura 20).



Figura 20. M. Buonarroti, Ángeles de la luneta izquierda del *Juicio Final* de la Sixtina, Abril de 1536

76 "Et David saltabat totis viribus ante Dominum. Porro David erat accinctus ephod lineo [...] Quam gloriosus fuit hodie rex Israel discooperiens se ante ancillas servorum suorum, quasi si nudetur unus de scurris!" 2 Sam. 6:4-20.

77 "Omne enim, quod manifestatur, lumen est" Eph. 5:14.

Referencias

- Agustín (San). (1844-1855a versión). «De Civitate Dei», en J. P. Migne (ed.), *Patrologia Latina*, XLI.
- Agustín (San). (1844-1855b versión). «Enarratio in Psalmum», en J. P. Migne (ed.), *Patrologia Latina*, XXXVI.
- Arasse, D. (2005). *Non si vede niente: Descrizioni*. Roma: Artemide.
- Ariemma, T. (2007). *Il senso del nudo*. Milano: Mimesis.
- Bataille, G. (2010) *El erotismo*. (2a ed.). Barcelona: Fábula.
- Beigbeder, O. (1995). *Léxico de los símbolos*. Madrid: Encuentro.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz.
- Bettini, M. (1999) «Le contraddizioni della nudità», en G. Fossi (ed.). *Il nudo nell'arte: eros, natura, artificio* (pp. 10-21). Firenze: Giunti.
- Biedermann, H. (2009). «Desnudez», en *Diccionario de símbolos* (pp. 573 s.). Barcelona: Paidós.
- Brändl, M. A. (2007). «Nudo». En A. Di Bernardino (ed.), *Nuovo Dizionario Patristico e di Antichità cristiane*, T. II. (2a ed.). (pp. 714 ss.). Genova: Marietti.
- Buenaventura de Bagnoreggio (1995a versión). «Legenda Minor». En Menestò, E. *Et al.* (ed.). *Fontes Francescani*. Assisi: Porziuncula.
- Buenaventura de Bagnoreggio (1995b versión). «Legenda trium sociorum». En Menestò, E. *Et al.* (ed.). *Fontes Francescani*. Assisi: Porziuncula.
- Bussagli, M. (1998). *Il nudo nell'arte*. Firenze: Giunti.
- Bussagli, M. (1999). «Centralità del nudo: Dal Quattrocento al Manierismo», en G. Fossi (ed.), *Il nudo nell'arte: eros, natura, artificio* (pp. 78-99). Firenze: Giunti.
- Calcagnini, D. (2000). «Adamò ed Eva», en F. Bisconti (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana* (pp. 96-101). Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.
- Christe, Y. (2000). *Il giudizio universale nell'arte del Medioevo*. Milano: Jaca Book.
- Cirlot, J. E. (2008) *Diccionario de Símbolos*. (13a ed.). Barcelona: Siruela.
- Clark, K. (2008). *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. Madrid: Alianza forma.

Clemente de Alejandría (1844-1855 versión). «Pædagogi», en J. P. Migne (ed.), *Patrologia Græca*, VIII, 555.

De Santos Otero, A. (1991). *Los Evangelios apócrifos*. Madrid: BAC.

De Toledo, Julián (668). *Prognosticon futuri sæculi*, liber III, XXVI; PL XCVI.

Di Berardino, A. (2007). Nudità Battesimal. En A. Di Bernardino (ed.), *Nuovo Dizionario Patristico e di Antichità cristiane*, T. II. (2a ed.). (pp. 3568 ss.). Genova: Marietti.

Donadieu-Rigaut, D. (2009). «Nu», en P. Charron y J. Guillouët (eds.), *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental* (pp. 669-670), París: Robert Laffront.

Dunn, J.D.G. y Hahn, E. (2005). «Spirito», en *Nuovo dizionario encicopedico illustrato della bibbia* (pp. 1017-1021). Casale Monferrato: Piemme.

Eliade, M. (1956). *Imágenes y símbolos: ensayo sobre el simbolismo mágico religioso*. Madrid: Taurus.

Ernst, A. M. (2009). *Martha from the margins: The authority of Martha in early christian tradition*. Danvers: Brill.

Estella, M. M. (2008) «Adiciones y rectificaciones a noticias sobre esculturas italianas en España». *Archivo español de arte*, 321, pp. 17-30.

Eusebio de Cesarea (2001 versión). *Historiæ Ecclesiasticæ*. Madrid: BAC.

Evdokimov, P. (1991). *El arte del icono*. Madrid: Claretianas.

Ficino, M. (2003). *Sopra lo amore ovvero convito di Platone*. (G. Rensi, ed.). Milano: SE.

Fossi, G. (1999). «Fra il cielo e la terra: Armonie celesti e “mirabili difformità” del corpo medievale», en G. Fossi (ed.), *Il nudo nell'arte: eros, natura, artificio* (pp. 42-76). Firenze: Giunti.

Galimberti, U. (2005). *Il corpo*. (14a ed.). Milano: Giangiacomo Feltrinelli.

Gentili, A. (1999). Corpo femminile e sguardo maschile: la pittura veneziana del Cinquecento. En G. Fossi (Ed.), *Il nudo nell'arte: eros, natura, artificio* (pp. 126-147). Florencia: Giunti.

Goffredo, D. (2000). «Miti classici», en F. Bisconti (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana* (pp. 219-220). Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.

- Guattani, G. A. (1816). *La pittura comparata nelle opere principali di tutte le scuole*. Roma: Francesco Bourlie.
- Haulotte, E. (1993). «Vestido», en *Vocabulario de Teología Bíblica* (pp. 936-940). Barcelona: Herder, 1993.
- Heinz-Mohr, G. (1995). *Lessico di iconografia cristiana*. Milano: Istituto di Propaganda Libraria.
- Interián de Ayala, J. (1782). *El Pintor Christiano, y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*, I. Madrid: D. Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M.
- Leclercq, H. (1907-1953a) «Nudité des condamnés», en F. Cabrol y H. Leclercq (eds.), *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie*, III (1806-1808). Paris: Letouzey.
- Leclercq, H. (1907-1953b), «Nudité baptismale», en F. Cabrol y H. Leclercq (eds.), *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie*, III (pp. 1801-1805). Paris: Letouzey.
- Leclercq, H. (1907-1953c). «Nu dans l'art chrétien», en F. Cabrol y H. Leclercq (eds.), *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie*, III (pp. 1782-1801). París: Letouzey.
- Mâle, É. (2001). *El arte religioso de la Contrarreforma: Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVI y XVIII*. Madrid: Encuentro.
- Mancinelli, F.; Colalucci, G. y Okamura, T. (2000). *El Juicio Final: la obra y su restauración*. Guipuzcua: Nerea.
- Manicardi, L. (2005). *Il corpo: via di Dio verso l'uomo, via dell'uomo verso Dio*. Magnano: Qiqajon.
- Mathews, T. F. (2000). «La nudità nel cristianesimo», en S. Ensoli y E. La Rocca (eds.), *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana* (pp. 396-397). Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Mazzoleni, D. (2000). «Giona», en F. Bisconti (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana* (pp. 191-193). Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.
- Minasi, M. (2000). «Daniele», en F. Bisconti (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana* (pp. 162-164). Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.
- Nadeau, J.-G. (2002). «¿Dicotomía o unión del alma y el cuerpo?: Los orígenes de la ambivalencia del cristianismo respecto al cuerpo». *Concilium: Revista internacional de teología*, 295, pp. 219-228.

- Nadeau, J-G. (2005). «El cristianismo nunca ha separado el alma del cuerpo». *Concilium: Revista internacional de teología*, 174, pp. 155-160.
- O'Malley, J. W. (1979). *Praise and Blame in Renaissance Rome: Rethoric, doctrine, and reform in the sacred orators of the Papal court, c. 1450-1521*. North Carolina: Duke University Press.
- Panofsky, E. (2006). *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. (3a ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- Passarelli, G. (1990). *L'icona della Teofania*. Milano: Casa della Matriona.
- Pellettieri, O. (ed.). (1996). *El teatro y sus claves: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*. Buenos Aires: Galerna.
- Pfeiffer, H. W. (2010). *La Sistina svelata: iconografia di un capolavoro*. Milano: Jaka Book.
- Platón (1871 versión). *Obras completas*, V. Madrid: Medina y Navarro.
- Pope-Hennessy, J. (1966). *La scultura italiana: il cinquecento e il barocco*, Vol. III, T. I. Milano: Feltrinelli.
- Pucci, G. (1999). «Il nudo e il vivo: la nudità nell'arte e nella società del mondo classico», en G. Fossi (ed.), *Il nudo nell'arte: eros, natura, artificio* (24-39). Firenze: Giunti.
- Réau, L. (2000) *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de la Biblia, Nuevo testamento*, T. I, II. (2a ed.). Barcelona: Serbal.
- Rebell, W. (2005). «Carne», en *Nuovo dizionario enciclopedico illustrato della bibbia*. (pp. 1776-1777). Casale Monferrato: Piemme.
- Revilla, F. (2007) *Diccionario de Iconografía y simbología*. (5a ed.). Madrid: Cátedra.
- Ripa, C. (1603). *Iconologia*. Roma: Lepido Faeij.
- S. Brigida di Svezia (1982 versión). «Relevationes» en *Scelta antologica da Le Revelationi*. Roma: Tipografia Poliglotta Vaticana.
- Scavizzi, G. y Schwed, N. (eds.) (2006). *Ferraiù Fenzoni: pittore, disegnatore*. Todi: Ediart.
- Schönborn, C. (1999). *El icono de Cristo*. Madrid: Encuentro.
- Špidlík, Th. (2006). «Corpo», en A. Di Bernardino (ed.), *Nuovo Dizionario Patristico e di Antichità cristiane*, T. I. (pp. 1194-1195). Genova: Marietti.

- Steinberg, L. (1989). *La sexualidad de Cristo: en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno*, traducción de Jesús Valiente Maya (2a ed.). Madrid: Hermann Blume.
- Street-Porter, T. (1996). *Casa Mexicana*. Stewart: Tabori & Chang.
- Tertuliano. (1844-1855 versión). «De carne Christi», en J. P. Migne (ed.), *Patrologia Latina, II*, pp. 770-773.
- Tomás De Celano, T. (1246-1247 versión). *Vita secunda S. Francisci*.
- Tomás De Celano, T. (1228-1229 versión). *Vita prima S. Francisci*.
- Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Vasari, G. (1928 versión). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, I-III. Milano: Sonzogno.
- Verdon, T. (2006). *Cristo nell'arte europea*. Milano: Mondadori Electa.
- Verdon, T. (2009). *Il catechismo della carne: corporeità e arte cristiana*. Siena: Cantagalli.
- Von Wuthenau, A. (1985). *América: Crisol de las Razas del Mundo*. México: Diana.
- Yourcenar, M. (1990). *El tiempo gran escultor*. Barcelona: Gama.