

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	11
PRÓLOGO	13
CAPÍTULO I. REPRESENTACIONES	23
El dolor y la historia	23
Vírgenes mártires	27
El teatro de la crueldad	35
Las guerras de religión	38
El dolor de Cristo.	44
El teatro anatómico.	49
CAPÍTULO II. IMITACIÓN	55
Sensaciones invisibles	59
Los usos religiosos del dolor	69
CAPÍTULO III. SIMPATÍA	85
Cartografía de la miseria	85
Sensibilidad pública.	91
El dolor contrafáctico	102
CAPÍTULO IV. ADECUACIÓN	117
El siglo del dolor	117
Los signos del dolor.	127
El dolor de parto	141
La medida del dolor	153

CAPÍTULO V. CONFIANZA	163
El drama de la inconsciencia	163
El remedio	172
Alucinación mental inducida	180
Sufrimiento inconsciente	192
CAPÍTULO VI. NARRATIVIDAD	201
De la idea al cuerpo	201
Fetichismo	208
Lo normal y lo patológico	215
Masoquismo y ascetismo	222
El poder de la idea	231
CAPÍTULO VII. COHERENCIA	241
Entidades elusivas	241
La identidad	247
El dolor nervioso	251
Dolor inconsciente	262
Capítulo VIII. REITERACIÓN	277
El Infierno	277
El nombre	283
El relato	290
La medicalización	299
La cultura del dolor	304
POST SCRÍPTUM	309
TABLA DE IMÁGENES	313
NOTAS	321
ÍNDICE ONOMÁSTICO	375

CAPÍTULO I

REPRESENTACIONES

EL DOLOR Y LA HISTORIA

La iglesia de Santa Mayorga de Campos, en Valladolid, mostraba en su altar mayor un retablo dedicado a la patrona de Orense, santa Marina. Doce tablas distribuidas en dos cuerpos daban cuenta de los acontecimientos más ilustres de su vida y de las circunstancias de su muerte, mientras una tercera serie exhibía otros tantos momentos de la Pasión de Cristo¹. El retablo, fechado en torno al año 1500, recorre la vida de Marina desde la confirmación de su fe en el bautismo hasta su muerte en Antioquía, decapitada por orden del prefecto Olibrio. De acuerdo con los escritos hagiográficos de *La leyenda dorada*, la vida de esta noble doncella tomó un rumbo inesperado cuando el prefecto se prendó de ella y la hizo apresar con la intención de seducirla: «Si es libre la desposaré y si es esclava la tomaré como concubina», dijo a sus lacayos². Ante la negativa de la joven a consentir en sus avances, fue enviada a prisión y encadenada con grilletes. El prefecto se dispuso a interrogarla: «Es un contrasentido que una criatura tan hermosa como tú y de origen noble tenga por Dios a un crucificado», le dijo. Al ser rechazado de nuevo, ordenó que la azotaran con varas y que desgarraran sus carnes con garfios de hierro «hasta que la sangre brotara de su cuerpo como fluye el agua de una fuente» (ver fig. 1).

Hay una cierta lógica en comenzar este libro por la representación del sufrimiento físico porque, fuera de la articulación verbal, sabemos del dolor de los otros a través de la observación de sus gestos, actitudes y expresiones corporales, es decir, a través de un

conjunto de signos expresivos que a su vez pueden ser trasladados al mundo de la imagen. Antes de que acudan las palabras, la evaluación de las emociones ajenas depende de los gritos, las muecas y las lágrimas. Al menos desde la fisiognómica del pintor francés Charles Le Brun, en el siglo xvii, hasta *La expresión de las emociones en el hombre y los animales* que el naturalista Charles Darwin publicó en 1872, los gestos de la cara y, por extensión, los signos corporales constituyen la puerta de acceso a los estados emocionales, ya sea que las muecas se interpreten de acuerdo con la teoría de la evolución o con la estética del gusto³.

Contrariamente a los planteamientos universalistas de Darwin o Le Brun —quienes por motivos distintos consideraban que las mismas emociones desencadenaban los mismos gestos—, la antropología del siglo xx estudió cómo en diferentes contextos sociales se producían variaciones en las formas, la intensidad y la aceptabilidad de los signos expresivos. Uno de los libros pioneros en esta dirección argumentaba que diferentes grupos étnicos de la cultura norteamericana contemporánea respondían de manera distinta al dolor⁴. Aun cuando la metodología de este estudio haya sido repetidamente cuestionada, la idea de que las respuestas corporales se aprenden como códigos pautados dentro de la herencia cultural ya no se discute: no siempre al mismo gesto corresponde el mismo estímulo, ni las mismas señas o actitudes se derivan en todos los casos del mismo estado emocional⁵. La historia de las lágrimas constituye un buen ejemplo de los usos diversos que cabe asociar a este acto al mismo tiempo cultural y fisiológico⁶. Dónde, cuánto y en qué circunstancias está permitido llorar, bien sea para expresar felicidad o en señal de dolor o de duelo, depende de contextos sociales que transforman los sollozos en actos comprensibles. También en el caso del dolor, las imágenes e iconos que han llegado hasta nosotros pueden servirnos como indicador de las pautas o reglas que permitieron que las conductas y los signos del cuerpo fueran culturalmente reveladores. Sin embargo, tanto en el retablo de santa Marina como en la mayoría de las representaciones de violencia extrema relacionadas con las vidas de santos que fueron realizadas hacia el fin de la Edad Media, el rostro de las víctimas permanece inalterado, sin que la expresión facial ni ningún otro elemento permita inferir, más allá de la visualización del

castigo, la magnitud del daño. La expresión tal vez constituya la primera y más básica forma de conocimiento de los estados anímicos, pero esos rasgos visuales, o la ausencia de ellos, deben reubicarse en la matriz cultural que los conforma y los hace al mismo tiempo posibles y significativos. Si nos atuviéramos exclusivamente a los rasgos expresivos, la representación visual de las vírgenes mártires no podría formar parte de la historia del dolor. Después de todo, nada permite inferir la presencia del daño a partir de la tranquilidad de sus rostros o la parsimonia de sus gestos.

El retablo de santa Marina forma parte de la pléyade de imágenes relacionadas con el sufrimiento físico producidas al final de la Edad Media. Desde la meseta castellana hasta los Cárpatos, y desde el sur del Mediterráneo hasta el mar del Norte, no fueron pocos los maestros que dedicaron algunas de sus mejores obras a la representación de la crueldad o la violencia extremas ya fuera en relación con los mártires de la Cristiandad, con la vida y la muerte del Salvador, o con los tormentos y penitencias que esperaban a los condenados en los círculos del Purgatorio o del Infierno⁷. El espectáculo del sufrimiento en el ámbito de la doctrina judicial, del imperativo político, de la lucha religiosa o de la danza de la muerte se expresaba, de manera reiterativa, a través de un conjunto finito de elementos iconográficos relacionados con la mutilación, la violación o la disección del cuerpo. No han sido pocos los historiadores que han supuesto que esas representaciones surgían como un reflejo de la violencia vivida en las prácticas punitivas, las guerras de religión, las revueltas populares o las ejecuciones públicas. Para el historiador del arte Lionello Puppi, por ejemplo, la mayor parte de los artistas tenían conocimiento directo sobre procedimientos de ejecución o de tortura⁸. La violencia representada sería así una expresión de la barbarie religiosa o de las artes punitivas, desarrollada al socaire de las angustias apocalípticas, la eclosión del satanismo, las hambrunas endémicas o la pobreza y los brotes de peste que asolaron con frecuencia el continente. Los hombres y mujeres de finales de la Edad Media encontraban estas imágenes sobre todo en las iglesias, pero también en otros muchos lugares ligados de una manera u otra al mundo del espectáculo⁹. Para Mitchell Merback, por el contrario, el realismo de estas imágenes no puede considerarse un mero reflejo de la justi-

cia criminal. Más bien al contrario, la pintura se presentaba como un modelo ideal en el que parecía posible fundir el pasado y el presente, el antes y el ahora. Lejos de ser un reflejo, la representación construía un modelo icónico de alto contenido pedagógico¹⁰.

A mi juicio, la figuración del sufrimiento medieval se encuentra a medio camino entre ambas posiciones. Por un lado, el dolor representado forma parte de lo vivido; de ahí su carácter significativo. En un sentido casi trivial, se pinta lo que se ve. Por el otro, sin embargo, las imágenes de violencia extrema no reflejan exactamente el mundo, sino que lo construyen o, por utilizar una expresión más adecuada: lo dramatizan. La violencia representada se parece a la violencia ejecutada no en que la primera imite a la segunda, sino en que ambas están gobernadas por las mismas reglas. El dolor del mártir se expresa en un contexto teatralizado en el que las escenas dependen de normas, convenciones y actos ritualizados¹¹. Como en las prácticas punitivas, el castigo se ubica en una comedia de gestos, ligada en ocasiones al uso dramático de máscaras¹². A la manera del conocidísimo cuadro *El camino del Calvario*, de Pieter Brueghel *El viejo*, nada permite distinguir lo religioso de lo profano, lo festivo de lo luctuoso, la experiencia bíblica de la experiencia vivida. Entre el comienzo y el fin del proceso, los protagonistas de los retablos medievales, como los inculpados de los juicios penales, transitan por un mundo liminar en donde sus gestos y palabras, tanto como sus decorados y atuendos, se encuentran regulados. Llegado el momento de la ejecución, la celebración de la sangre se asemeja a la liturgia. O al contrario, la eucaristía se erige en recreación colectiva de una ejecución pública. Ya sea que hablemos de la violencia representada o de la representación de la violencia, la sangre y el dolor gobiernan las reglas de la memoria.

Esta correspondencia entre el ámbito de la violencia representada y la violencia real no es inmediata. Las imágenes que decoran los muros de las iglesias medievales no reflejan la realidad histórica —¿cómo podrían hacerlo?—; no constituyen por sí solas un espejo de la violencia punitiva o de la pedagogía de las armas; no representan estados de cosas, sino estados de ánimo. Su referente no es exactamente la realidad, sino la experiencia. No señalan a la historia, sino a las emociones. Su función no consiste en traslucir el drama de la existencia, sino en abrir las puertas a una acción colectiva

y participativa de naturaleza dramática, que configura y constituye la experiencia. El espectador del siglo XXI, que no puede remitir estas imágenes a ninguno de los elementos tradicional y erróneamente asociados a las artes, como la belleza o la proporción, las reubica en un lugar inclasificable y lejano. No las quiere ver bajo el pretexto de no entenderlas, o, por el contrario, las usa como instrumento de conocimiento, de consumo o de lascivia. Al menos desde finales del siglo XIX, la violencia que se juzga gratuita se presenta bajo la forma de la obscenidad. En el Mundo Moderno, sin embargo, la reiteración abusiva de los tormentos del cuerpo tiene un significado muy distinto. Las vírgenes mártires, los Cristos de la Pasión, los masacrados en las guerras de religión o, en el extremo, los cuerpos anatomizados, se conforman a un patrón iconográfico que no expone simplemente la violencia, sino que la interpreta en un marco evaluativo que transforma a los protagonistas en seres ilógicos e imposibles. En la frontera entre la vida y la muerte, entre lo uno y lo múltiple, entre lo concreto y lo ideal, sus gestos no han sido fijados como testimonio de lo vivido, sino como parte de una urdimbre, de naturaleza teatral, que alienta el recuerdo, manteniendo viva la memoria de la fe, de la pasión o del conocimiento.

VÍRGENES MÁRTIRES

El retablo de santa Marina, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Asturias, se asemeja a otros muchos que, con temas y motivos similares, se realizaron en Europa a finales de la Edad Media. Esta obra atribuida al Maestro de Palanquinos comparte con el *Martirio de santa Bárbara* del monje dominico Master Francke la representación de la victoria de la fe a través de los castigos del cuerpo¹³. En ambos conjuntos pictóricos se atormenta la carne con el propósito de vulnerar la castidad. En sintonía con el culto a las vírgenes mártires de finales de la Edad Media, la tortura introduce un elemento de lascivia. Puesto que la fe y la virginidad se protegen mutuamente —perder la fe implicaría perder la virginidad, tanto como perder la virginidad significaría perder la fe—, el martirio quebranta la primera para corromper la segunda¹⁴. El prefecto estaba obsesionado con ambas. De ahí que la tortura se

configure de acuerdo con las pautas de la violencia sexual. La deshonra se insinúa a través de la humillación de la carne; un motivo recurrente en la iconografía religiosa de la época que encuentra una de sus expresiones más emblemáticas en *La Flagelación* del pintor catalán Lluís Borrassà (c. 1360 - c. 1425) (ver fig. 2).

Como en los juicios medievales relacionados con la pureza sexual, en los que la inocencia quedaba demostrada cuando los tormentos no producían el efecto natural, la recomposición del cuerpo, que reaparece indemne después de cada prueba e inalterado después de cada golpe, sugiere una victoria extrema de la fe¹⁵. Cuando el gentío increpa a Marina para que se rinda y se someta, de modo que no pierda ni la belleza ni la vida por permanecer fiel a la religión, la virgen acepta el castigo con humildad. La violencia amenaza su integridad, pero la fealdad no le concierne. Al contrario que el prefecto, a quien considera un «perro desvergonzado» o un «león insaciable», su hermosura depende de la fortaleza de su espíritu y no de la configuración de su cuerpo. Su tranquilidad contrasta con el rostro encolerizado y deforme de los sayones que administran el castigo. Los justos y los condenados se distribuyen a ambos lados del látigo. A un lado queda la paz; al otro, la violencia. La desfiguración, signo de la bajeza moral, solo afecta a los lacayos que la azotan o al prefecto que la desea. Por el contrario, el retablo realza la belleza espiritual de la joven a través de un cuerpo que reaparece intacto e inalterado al término de cada suplicio y que retorna a su estado natural después de cada golpe. Su hermosura, una referencia constante en la caracterización literaria y en la representación pictórica, convierte su cuerpo en testigo de la verdad y tabernáculo de salvación. Su pureza encarna la dignidad de una Iglesia que se sirve del martirio como instrumento de evangelización. Ni la desnudez de la piel ni el desgarramiento de la carne consiguen corromper su espíritu. Ni siquiera al ser devorada por un gigantesco dragón, en una fabulación que incluso Santiago de la Vorágine considera «poco seria», se ensucia su dignidad o se perturba su cuerpo. Antes al contrario, la joven consigue salir ilesa de la bestia, haciéndola reventar por el estómago después de santiguarse (ver fig. 3).

Aun cuando el martirio de las vírgenes incluye un claro elemento sexual, el género no es el factor determinante. El retablo

no persigue la excitación, sino la representación de un estado emocional¹⁶. La estructura narrativa sobrepasa los límites de la libido para crear un espacio lesivo, al mismo tiempo real e imaginario, en el que las heridas se dramatizan e interpretan. Tampoco atañe en exclusiva a las mujeres. Dentro de la pintura gótica catalana, por ejemplo, Bernat Martorell (c. 1400-1452), un discípulo de Borrassà, realizó un retablo sobre los acontecimientos que rodearon la muerte de Jorge de Capadocia. La historia de este joven cristiano, decapitado el 23 de abril del año 303 por orden del rey Daciano al no querer renunciar a su fe y abrazar el paganismo, constituye uno de los grandes iconos de la cultura mediterránea. Como en el caso de santa Marina y santa Bárbara, el gobernador ordenó que le ataran a un potro, que le rasgaran las carnes, que le aplicaran teas encendidas, que le quemaran las entrañas y le restregaran sal por el cuerpo. Como ellas, el caballero aceptó el castigo sin lágrimas ni quejas. Su rostro hierático no reflejaba más que determinación y confianza. Ante la ausencia de signos de sufrimiento o de gestos de abdicación, el juez ordenó que lo frieran en una descomunal sartén llena de plomo derretido. Martorell lo representó en distintos paneles: flagelado, maniatado, arrastrado por un caballo y, por fin, decapitado, sin que en la expresión de su cara pudiera entreverse un solo gesto de miedo, de dolor o incertidumbre (ver fig. 4). Su impassibilidad constituye una prueba de su resistencia sobrenatural: ni las espadas le cortan ni el licor emponzoñado le envenena. Como en el caso de la evisceración de san Erasmo, una obra del pintor flamenco Dieric Bouts (c. 1410-1475), que cuelga de la catedral de Lovaina, Jorge acepta el tormento con serenidad, incluso con agrado. Lejos de sentir el más mínimo dolor, se encontró tan a gusto en la sartén, «como si estuviera tomando un baño» (ver fig. 5).

Los paneles del retablo de san Jorge, como los del de santa Marina, describen la victoria de la fe a través de la destrucción de la carne. Ya sea en el contexto de la devoción o del culto, sus historias contienen la forma en las que deben memorizarse y el modo en que deben ser interpretadas. No importa que carezcan de verosimilitud o que contradigan las fuentes literarias. Su función no es meramente representativa. Por eso resulta indiferente que los rasgos atribuidos a la joven gallega Marina, que vendría a convertirse

en patrona de Orense, correspondan en realidad a Margarita de Antioquía. La una puede usurpar la vida de la otra. Hubo en efecto una Marina en Galicia, pero los acontecimientos que marcaron su existencia poco tuvieron que ver con los representados por el Maestro de Palanquinos. Esta santa gallega, forzada a hacerse pasar por un varón durante la mayor parte de su vida, fue acusada de haber dejado embarazada a la hija de un labrador. Expulsada del monasterio, arrastró con entereza la mancha de su supuesto pecado, malvivió de la caridad y de las sobras hasta que, en el momento de su muerte, los monjes descubrieron que el joven a quien habían tomado por un protervo varón era en realidad una santa mujer¹⁷. Otro tanto sucede con algunas de las hazañas atribuidas a Jorge de Capadocia. La forma en la que derrotó al dragón que con la hediondez de su aliento causaba la muerte a los habitantes de Silca, una localidad inexistente, no formó parte de la leyenda hasta bien entrado el siglo IX. En ambos casos, la falta de coherencia histórica no afecta ni al propósito ni a la intención del relato. El retablo no transcribe hechos, sino que articula experiencias que se manifiestan a través de una historia. La sucesión de escenas invierte el orden lógico que sugiere que el significado de un relato es posterior al relato mismo, una conclusión o lección moral que se extrae de una enseñanza histórica, a la manera de una parábola. Por el contrario, el retablo se centra en la constitución de una experiencia colectiva a través de relatos que pueden ser muy similares, e incluso intercambiables.

Las historias de Margarita de Antioquía y Jorge de Capadocia se parecen. Ambos se convirtieron al cristianismo abandonando sus privilegios de cuna. Los dos perderán la vida enfrentados a autoridades locales. Aunque no son los únicos de todos los mártires que derrotaron a un dragón, esta gesta pasará a convertirse en el principal de sus motivos iconográficos. La señal de la cruz determinó en los dos casos el signo de la lucha. Desde el punto de vista martiriológico, sufrieron tormentos similares que aceptaron con igual determinación. Acabaron sus días decapitados, después de que sus milagros provocaran conversiones en masa. Por fin, en ambas historias se produce una intervención sobrenatural que da castigo y muerte a los injustos. Como en otros muchos casos afines, la sucesión de escenas obedece a los parámetros de lo que la antropo-

logía de la experiencia denominó en su momento un «drama social»: un proceso pautado de ruptura y reconciliación colectiva¹⁸. Las escenas reflejan una historia de separación y encuentro, dejan constancia de un ritual, y más específicamente de un ritual de paso. Al igual que en las ceremonias propias del nacimiento, del matrimonio o de la muerte, las tablas describen un viaje iniciático que comienza por una separación física y moral de los referentes familiares y de los vínculos comunitarios. Una vez atravesada la frontera del desarraigo, los santos avanzan hacia un lugar entre lo sagrado y lo profano; habitan un límite entre lo mundano y lo sobrenatural; mutilados, desmembrados, fragmentados, flotan, por así decir, entre dos mundos. Ese lugar intermedio, que se presenta a modo de enorme vestíbulo, de umbral o de límite —un lugar en el que todavía no existe ni historia ni comunidad—, está caracterizado por el desorden y la desproporción. Lo verdadero convive con lo falso, lo real con lo inmaterial, lo natural con lo sobrenatural y lo muerto con lo vivo¹⁹. Ni siquiera las atribuciones sexuales se mantienen estables o inalteradas. Como en el caso de la joven gallega que vivió sus días como un hombre, el drama también permite la ocultación, el disfraz o la transposición de los géneros. El mundo en el que transcurre la historia está poblado de especies intermedias, lugares imaginarios y espacios imposibles. El Maestro de Palanquinos, por ejemplo, no duda en representar al diablo atribuyéndole rasgos de distintas bestias, enfatizando su fealdad a través de una gran protuberancia córnea que le brota de la frente, o por medio de fauces que vomitan fuego y que le surgen de las rodillas, los genitales y de una larga cola de aspecto dendriforme. También la cabeza de los mártires aparece siempre rodeada de una aureola de santidad. Son jóvenes, pero parecen viejos. La tortura no los destruye y el dolor no los afecta. Antes al contrario, la mutilación de sus cuerpos concluye siempre con la reunificación de sus miembros y la cura milagrosa de sus heridas. En el espacio imposible por el que deambulan, el dolor se manifiesta en su expresión más cruel y sanguinaria. Cada tormento se añade al siguiente en una sucesión vehemente de heridas, golpes, desgarros, fracturas y maceraciones. La única relación posible entre el delito y la pena consiste en que los torturados son absolutamente inocentes y los castigos absolutamente desproporcionados.