



Contribuciones desde Coatepec

ISSN: 1870-0365

rcontribucionesc@uaemex.mx

Universidad Autónoma del Estado de

México

México

Souto, José Luis; Ciaramitaro, Fernando
Cuerpo e historia. El marco referencial de los modelos hispánicos
Contribuciones desde Coatepec, núm. 29, julio-diciembre, 2015, pp. 145-178
Universidad Autónoma del Estado de México
Toluca, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28145453006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Cuerpo e historia. El marco referencial de los modelos hispánicos

...

José Luis Souto*
Fernando Ciaramitaro**

Una primera versión de ese texto se presentó en el seminario de investigación “Cuerpo y subjetividad” de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, el 14 de noviembre de 2014. Los autores manifiestan su agradecimiento a las colegas por sus valiosos comentarios.

Resumen: El proceso de construcción del cuerpo hispánico ha sido objeto de una serie de estudios pluridisciplinarios que pone de relieve rasgos peculiares relacionados con la problemática del hecho diferencial. En la presente investigación seleccionamos un grupo de tipologías sobre las que se ha venido definiendo ese debate en otras áreas culturales: el cuerpo del rey, el héroe desnudo, la significación ideológica de la sangre, el cuerpo del dolor, el tema del cuerpo del demonio, la mujer, el campo del traje y el de la falsificación vestimentaria del cuerpo.

Palabras clave: Historia del cuerpo, Rey de España, Héroe desnudo, Sangre, Demonio, Mujer, Cuerpo fraudulentamente vestido.

Abstract: The construction process of the Hispanic body has been the subject of multidisciplinary studies have highlighted some peculiar features that connect with the problem of distinguishing fact. We have selected a group of typologies on which this debate has been defined in other cultural areas: the body of the king, the naked hero, the ideological significance of blood, the body pain, the demon's body, the woman, the costume, the dress fake body.

Keywords: History of the Body, King of Spain, Naked Hero, Blood, Devil, Woman's Body.

* Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, España, souto.1789@gmail.com

** Universidad Autónoma de la Ciudad de México-Casa de Velázquez, México-España, fernandociaramitaro@hotmail.com

Algunas consideraciones metodológicas

Como la teoría de aceptación y compromiso en psicología o como la geografía, las relativamente nuevas perspectivas metodológicas del cuerpo y de la corte, ambas en el área de la historia, pero la primera orientada hacia una pluralidad de enfoques multidisciplinares, implican esencialmente una distinta visión del material ya acumulado en otros campos de las ciencias del hombre. Pero mientras que el tratamiento académico de la corte tiende a circunscribirse a un ámbito muy concreto en el marco de la historia política, o sea, el de la casa del rey en relación con las más altas instancias de gobierno, el estudio del cuerpo, a partir de la historia cultural, oscila entre horizontes referenciales tan diferentes como los de la antropología, la sociología (y dentro de ella, la sociología de los sentidos), la historia del arte y particularmente la iconografía, la historia de la literatura o la historia de la medicina. Aunque las dos esferas historiográficas en cuestión tienen un importantísimo tema común, el del monarca, este funciona en un caso como pieza institucional o centro de un sistema de poder y en el otro como cuerpo, si bien con continuas proyecciones sobre el terreno de la política convencional.

Por efecto de su difuso perfil, la reconsideración crítica de la fenomenología del cuerpo puede perder toda especificidad propia como cauce de interconexión sobre la construcción cultural de una determinada realidad física. Jean-Jacques Courtine (2006: 23-24), cuando señala que el cuerpo humano ha experimentado grandes transformaciones en el siglo XX, deja claro que habla del “cuerpo material”. Sin esa concreción metodológica, el estudio del cuerpo se identificaría, genéricamente, con el de cualquier actividad humana. Incoherentemente, en algunas ocasiones se aborda el proceso constitutivo del cuerpo bajo ángulos ajenos a las herramientas historiográficas propiamente dichas, pero haciendo puntuales concesiones a los imperativos del desenvolvimiento cultural. Daniel E. Lieberman ha publicado en 2013 una historia del cuerpo humano desde el punto de vista de la biología evolutiva que solo en lo tocante a la era industrial empalma con la problemática interdisciplinaria habitual de las miradas históricas sobre el cuerpo.¹

Pero incluso en la perspectiva de las ciencias del hombre, los planteamientos marcados por la teoría social, antropológica o etnológica del conocimiento escapan muchas veces al concepto de la situación en el tiempo. Bajo la óptica crítica de la “sociología de los sentidos” de Georg Simmel, se pretende “captar” las “imágenes momentáneas *sub specie aeternitatis* de la corporalidad”, en la que se encarnan elementos socio-históricos y estructurales de otros órdenes, pues en la interacción de la “proximidad sensible”,

¹ Véase Daniel E. Lieberman, *La historia del cuerpo humano. Evolución, salud y enfermedad*, 2014.

“aspectos aparentemente imperceptibles y fugaces dan cuenta de la transitoriedad de lo duradero, de la necesidad en la contingencia”, pero, como señala Olga Sabido Ramos (2008: 639-642), el “carácter histórico de la configuración sensible” está ausente en el enfoque simmeliano, cuya teoría de la especificidad y centralidad de la vista y la mirada dirigida al rostro en el ámbito de la modernidad solo cobra la debida relevancia desde las premisas del “marco de referencia epocal”.

Las aportaciones en lengua española al estudio del cuerpo, muy retrasadas frente a los modelos surgidos de los focos anglosajones o franceses, acusan cierta desorientación metodológica tanto respecto a la materialidad física del objeto del análisis como a la contextualización histórica. En otro estudio hemos señalado que:

si en el área hispana la relativa o comparativa pobreza de fuentes, así como su palmaria desigualdad, desdibujan los perfiles del cuerpo colectivo para cuyo estudio se ha tendido a recurrir a la literatura o en general a la escritura —más por la propia especialización académica de quienes trabajan en esta temática que por el menor interés de la documentación gráfica disponible—, en el territorio próximo o lejano del príncipe el panorama es mucho más satisfactorio pese a lagunas informativas como la controvertida carencia memorialística o la escasez de imágenes sobre la vida de corte (Souto y Ciaramitaro, 2011: 160).

Frente al concreto cuerpo del rey, tan ilustrado por la iconografía como por los textos, el cuerpo común se diluye en un amplio abanico de interrelaciones referido a los más variados campos de la acción humana, como, por ejemplo, la policía urbana ilustrada, con lo que el enfoque multidisciplinar del cuerpo físico deja paso a una multiplicidad de explayaciones de historia cultural o social.

Según Rebecca Haidt (1998: 156), el cuerpo masculino, cuyo conocimiento gira en torno al tema central de la legitimidad de apariencia y gestos, está condicionado en el siglo XVIII por el proceso de la construcción de género, labor que complementariamente le asigna una dimensión de indicador de pertenencia nacional, y a tal propósito la literatura española de las Luces lo configura semióticamente como un cauce de información de concreciones culturales, no en balde la corporificación se revela esencial para la realización de los ideales de la Ilustración tanto a nivel individual como colectivo.

Pero lo cierto es que desde estas premisas lo que se delimita es el cuerpo social, el cuerpo político o el cuerpo de la historia del derecho administrativo especial. Arrancando de las reflexiones de Haidt sobre el interés de los ilustrados españoles por las caracte-

rísticas corporales externas como un sistema de signos revelador de valores internos, y asimismo de la conexión de estas disquisiciones con los tipos del hombre de bien y del petimetre, Magali M. Carrera (2005: 25-33) dice que en el México contemporáneo, a partir de un similar modelo para la edificación de los cuerpos sociales tanto de la élite como de la no-élite, cuyos procesos de identificación, ordenación, mantenimiento y control se plasman en numerosos edictos de policía urbana, José Joaquín Fernández de Lizardi, en 1816, vuelve a los paradigmas de hombre de bien y petimetre, y, de otro lado, que las pinturas de castas, en anterior fecha, fijan un discurso de la “calidad” enderezado a una visualización negativa del cuerpo del indio, entendido como un tópico de ridiculez y depravación, hasta que los descubrimientos de piezas arqueológicas aztecas —para defender y justificar las cuales la intelectualidad criolla recurre al interés de Carlos III por las antigüedades de Nápoles— plantean la reconsideración de los naturales del país en línea con la búsqueda de una conciencia nacional. El cuerpo de los españoles americanos no difiere, pues, del de los peninsulares respecto a la definición de esos ejemplares de hombre de bien y petimetre en que cristaliza la corporeización individual y social. Pero el del indio empieza a experimentar un cambio radical desde el hallazgo del pasado azteca, que como en la metrópoli por lo que se refiere al legado islámico —también en tiempos de Carlos III— tras la expedición académica a Andalucía, suscita el problema de una antigüedad pre-nacional distinta de la clásica. Estamos, pues, ante una variante de corporeidad que, respecto al sistema de principios de la Ilustración católica, cuyo ideal personal para la élite aristocrática y la emergente burguesía es el del hombre de bien, expresión de una intersubjetividad pretendidamente culta y filantrópica, introduce cuestiones como la teórica equiparación de los indios con los criollos en relación a un proceso de definición identitario pre-nacionalista.

Dado el vastísimo horizonte material del programa de construcción histórica del cuerpo hispánico desde los parámetros de un análisis multidisciplinar en el contexto de sus más destacadas referencias culturales exteriores, hemos seleccionado una serie de tipologías que, aunque ciertamente convencionales, entrañan una significativa panorámica general de esa fenomenología, a partir de cuyos presupuestos metodológicos cabría abordar otros muchos aspectos quizás no menos relevantes. En la medida de lo posible, hemos instrumentado este texto sobre la base de testimonios gráficos, literarios y documentales inéditos o insuficientemente tratados, y se ha subdividido el artículo en siete epígrafes: el cuerpo del rey, el héroe desnudo, el cuerpo y la sangre, el cuerpo del dolor, el cuerpo del demonio, el cuerpo de la mujer y el cuerpo fraudulentamente vestido.

El cuerpo del rey

El tema del cuerpo del rey tiene una dimensión central en el discurso del cuerpo histórico a partir de un modelo preferentemente europeo occidental codificado sobre tres fases, medieval, renacentista y barroca, aunque proyectado también sobre conformaciones posteriores del máximo jerarca político y sin perjuicio de los insoslayables antecedentes clásicos. Como señala Georges Vigarello (2005: 376-382), en la Francia medieval y renacentista se perfecciona la teoría de los dos cuerpos del rey, uno físico y perecedero y otro inmortal superpuesto a aquel como una entidad eterna o perpetua, expresión de una voluntad de figurar lo inamovible, de dar una apariencia material a lo que no cambia, con el resultado de una bipersonalidad calcada sobre la de Cristo que si tiene su máxima cristalización en la consagración, en la tumba y en la efigie funeraria, también se plasma en la presencia pública del soberano, prenda de fidelidad. Se quiere decir, en suma, que paralelamente al cuerpo físico surge la ficción de una corporificación institucional del supremo jerarca entre cuyas principales manifestaciones se encuentra la aparición en público como fórmula más idónea para la fidelización del súbdito.

En relación al mito medieval del poder taumatúrgico de los reyes, el elemento de sacralidad que más diferenciaba las monarquías ibéricas de las de Francia, Inglaterra e incluso el Sacro Imperio, se plantea el problema del exacto alcance de la cantiga 321, en que Alfonso X, habiéndole implorado una niña el ejercicio de esa facultad, no solo niega tenerla, sino que reconduce a la peticionaria hacia la Virgen, respuesta interpretada como ridiculización de sus augustos colegas, cuando no como muestra de un escepticismo de hombre muy culto (Kleine, 2014: 6-8). Lo cierto es, por una parte, que Alfonso califica tajantemente esa creencia de “necedad”, lo que va más allá del mero escepticismo, y, por otra, que los soberanos implicados no carecían del asesoramiento de personas sabias. Difícilmente puede sustraerse el estudioso a la tentación de contemplar el episodio como uno de los datos de esa construcción mental que, sobre la base de la desacralización no solo de la institución monárquica, sino también, coherentemente, del cuerpo que la materializa, forja la teoría del rey caudillo frente a la del rey taumaturgo, consagrado además de coronado.²

En el barroco, la teoría del doble cuerpo del rey se desvía hacia el concepto del monarca como encarnación o personificación del estado, con la consecuencia de su extrema ritualización protocolaria en una omnipotente imagen congelada (Vigarello, 2005: 382-384). La individualización inherente al soberano como persona física en la esfera

² Sobre la cuestión de las facultades curativas de los monarcas véase el clásico de Marc Bloch, *Los reyes taumaturgos*, 2006.

del discurso moderno de la subjetividad parece sucumbir a una institucionalización casi alegórica de su cuerpo, pese a que Luis XV se consideraba el primero de los caballeros de su reino. Según Antonio Carreira (1998: 170), en contra del tópico del menosprecio de corte, “a Góngora el ceremonial de palacio, con su etiqueta, su fasto, su distribución de funciones y jerarquías, lo atraía como si fuera un ballet, aunque a veces lamentaba las molestias que le ocasionaba, y los emolumentos simbólicos que no le daban para vivir”. Sin embargo, el código ritual de los Habsburgo españoles más destacaba por su simplicidad desdoblada de mensajes en clave —a la manera de su pintura realista con significado oculto— que por su explicitación representativa áulica. Despojado de sacralidad aparental, el rey de la monarquía hispánica se perfila como un cuerpo convencionalmente oculto frente a las exigencias ceremoniales del renovado absolutismo.

La vestimenta a la romana constituye el procedimiento más utilizado en el repertorio formal para la mitificación de Luis XIV, pese a que ya en las postrimerías del siglo XVII la ideología plástica de representación no propugnaba el retrato de identificación, pues la figura no es el monarca, ni el *imperator* clásico, sino una abstracta alegoría del poder político expresada a través de la inmovilidad y una gestualidad restrictiva (Sabatier, 2004: 183, 192-193). Bajo el despotismo o absolutismo ilustrado, este distanciamiento rigorista se suaviza en dirección al rey filósofo. En 1770 Pompeo Batoni pinta el doble retrato de Pedro Leopoldo y José II de Alemania (Kunsthistorisches Museum, Viena) dándose la mano, con fondo de la basílica de San Pedro y el castillo de San Ángel, y a la derecha, en alto, una estatua de Minerva como Roma triunfante; explicita la ideología del lienzo la presencia del *Esprit des lois*, de Montesquieu, que el emperador señala con la mano izquierda.³

Por el contrario, el absolutismo reaccionario legitimista triunfante contra los valores de la revolución francesa retoma la imagen sacral del cuerpo del monarca que se había mantenido bajo el despotismo o absolutismo ilustrado y el bonapartismo solo como código formal. El lienzo de Fernando VII como gran maestre de la orden del Toisón de Oro, pintado por Vicente López en 1831 para la embajada española en Roma, donde continúa, cuyo excepcional dimensión representativo-simbólica destaca José Luis Díez,⁴ no es sino el producto de una deconstrucción de otro retrato francés, el de Carlos X llevado a cabo por François Gérard en 1825 (Musée national de château de Versailles)

³ Véase Fernando Mazzocca, Enrico Colle, Alessandro Morandotti y Stefano Susinno (eds.), *Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, 2002, pp. 39, 412-413, núm. I-21 (ficha de Serenella Rolfi).

⁴ Véase José Luis Díez, *Vicente López (1772-1850)*, 1999, pp. 93-94 (P-368 a P-371), 363-364 (D-367 a D-374), láminas 210-213.

(fig. 1), del que se remitió copia a la corte española (Museo del Prado, Madrid), modelo que reaparece literalmente en el primer trabajo preparatorio del valenciano (BNM, dibujo núm. 4.143, hacia 1829) (fig. 2), quien aunque tanteó varias reinterpretaciones en busca de una solución personal, acabó adoptando una bastante próxima a la de Gérard, pero con un significativo cambio iconográfico-político, el de sustituir la pequeña mesa para los atributos reales del primer término por uno de los leones habsbúrgicos del trono del palacio madrileño, signo muy a tono con la ideología neoaustriaca y absolutista del cuadro, así erigido en imagen parlante de la restauración.

El héroe desnudo

Con el asunto del cuerpo del rey enlaza el del monarca desnudo o héroe desnudo, pues excede del territorio del príncipe, como corresponde a su origen en el *imperator* clásico. El grupo escultórico de *Carlos V y el Furor*, de 1549, realizado por Leone Leoni (Museo del Prado, Madrid) (fig. 3), una extraordinaria manifestación del tema preferentemente religioso de personaje hollando al enemigo, aquí resuelto con una brillante monumentalidad cuyo realismo descriptivo cobra visos alegóricos, y ya raro en el ámbito de la retratística española como composición metafórica, ofrece una particularidad radicalmente inadmisibles desde ese marco político-cultural, la de que la figura armada del emperador se desdobra como desnudo cesáreo clásico según unos principios de virtud heroica que elevan al efigiado a categorías divinas, en sentido romano, por supuesto, pero difíciles de entender para el pacato humanismo renacentista hispano, no en balde calificado de “cristiano” al objeto de diferenciarlo del italiano o europeo en general, de igual modo que la Ilustración borbónica pasa a llamarse “católica”, precisiones indicativas de la marginalidad provincial de unos destinatarios lastrados por un fanatismo ideológico solo abierto a una expresividad artística formalista. La corte madrileña obedecía a un orden de valores morales y plásticos apenas conciliables —salvo en el efímero— con la efigie escultórica profana, no en balde Felipe II, un “príncipe renacentista” no interesado por la estatuaria clásica, se desentendió no solo de dicho grupo, sino también del resto de los retratos habsbúrgicos llevados a cabo por los Leoni —todos en el Museo del Prado—, incluido el suyo, donde, acabado el proceso de ejecución, aparece finalmente como rey de Inglaterra.

En el contexto histórico del desarrollo contemporáneo de la medicina hispana, el cuerpo masculino heroico desnudo encuentra difícil acomodo tras la involución ideológico-cultural de Felipe II. Juan Riera, en su estudio introductorio sobre la *Historia de la composición del cuerpo humano*, de Juan Valverde de Amusco, aparecida en la Roma de 1554, pero en lengua castellana, se pregunta por las razones del hecho de que hacia 1560 se

hunda la anatomía en España —donde, significativamente, según el propio tratadista, se consideraba cosa “fea”—, o dejen de trabajar en ese campo artistas como Gaspar Becerra o Pedro de Rubiales, posibles autores de las ilustraciones del libro, quiebra cuya brusca aparición más apunta al carácter minoritario y elitista que hasta entonces tenía tal disciplina en el país que a una fulminante consecuencia del cierre cultural decretado por la pragmática de 22 de noviembre de 1559, aunque se constate a partir de entonces el triunfo de una ideología médica neomedieval.⁵

Muy distinto era el panorama del héroe despojado de ropa en la Italia renacentista, de donde no debió haber salido el grupo de Carlos V. Hacia 1540-1550, Agnolo di Cosimo, el Bronzino, pinta para una convencional galería de personajes ilustres —un tipo de ciclo no precisamente novedoso— el retrato del almirante Andrea Doria como Neptuno (Pinacoteca di Brera, Milán), que marca la recuperación del desnudo heroico clásico, con su carga de divinidad —conceptualmente tan distinta de la cristiana, y por ende aceptable desde un punto de vista dogmático—, para diversas clases de personajes europeos, y no solo reyes, como indica este episodio auroral, tras cuyo lenguaje poético se trasluce la plena consolidación del individualismo emanado del antropocentrismo y subjetivismo renacentistas, aquí refrendados por la legitimación ideológica grecorromana. Desde el sistema de valores hoy vigente, no puede sorprender que, partiendo de los parámetros psicológicos habituales, se establezca una equiparación entre el poder político y el sexual supuestamente ínsito en la pieza, entre otras razones, sin rebasar los límites de un descriptivismo pretendidamente directo, por la baja posición de lo que cabría entender —en términos de representación religiosa— como paño de pureza. Una vez más caemos en el problema de la intencionalidad de la obra y, por tanto, contrariamente, en el de la legitimidad y aún objetividad de nuestra perspectiva, consciente o inconscientemente formulada en línea con el complejo ideológico del llamado “fin de la historia”. Como las sucesivas lecturas del *Quijote*, esa visión político-sexual del Andrea Doria del Bronzino es un producto histórico legítimo en su concreto espacio normativo referencial, pues cuenta a su favor no solo con la conciencia de su teórica relatividad, sino también con el conocimiento y manejo crítico de las anteriores interpretaciones. A la luz de cuanto sabemos de la mirada renacentista, esa vertiente sexual del poder del almirante divinizado resulta sin duda plausible desde las coordenadas mentales de su momento tal como hoy las analizamos a partir de un enfoque historiográfico crítico del ambiguo mensaje.

⁵ Véase Juan Riera, *Valverde y la anatomía del Renacimiento*, 1981, pp. 15, 20, 50-51 (publicado conjuntamente con *Historia de la composición del cuerpo humano de Juan Valverde de Amusco*, facsímil).

En cualquier caso, la peculiar opción seleccionada para individualizar al almirante dentro de un ciclo que, conforme a lo habitual en esta clase de series, no perseguía preferentemente ni novedad iconográfica ni gran nivel artístico —antes, al contrario, su valor suele radicar más en el conjunto, como tal, que en la suma de cuadros intrínsecamente notables—, expresa contundentemente la subjetividad renacentista tanto desde la posición del pintor como desde la del retratado, cuya rupturista efigie ofrece un nuevo modelo de oficialidad metafórica.

Según Maurice Brook (2003: 50, 52-53), carece de consistencia la filiación tantas veces establecida entre la gigantesca estatua marmórea de Andrea Doria como Neptuno dejada sin terminar por Baccio Bandinelli en 1538 (*Il Gigante*, Carrara, plaza de la catedral), la historia de cuyo proyecto se inicia diez años antes, y la versión pictórica de Bronzino, referida simultáneamente a dos distintos niveles de representación, el retrato cortesano y el alegórico. Pero ambas realizaciones suponen una síntesis de esas dos tipologías, una realista y la otra poética, en tantas ocasiones solapadas durante el renacimiento, aunque paradójicamente el entonces principal poder político, la monarquía católica o hispánica, desdeñara ese subgénero de retrato —al tiempo que el desnudo mitológico, salvo en la poco accesible cúpula jerárquica— fuera del efímero.

El palacio del Viso del Marqués, gran empresa artística del almirante Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz, que constituye todo un programa italiano de importación, conserva una estatua de Neptuno fechable a comienzos del último tercio del siglo XVI que ya a fines del XVIII el viajero Antonio Ponz (1791: 58) sugería identificar con Andrea Doria.⁶ Pues bien, la pieza ofrece directas relaciones con la no finalizada escultura del marino genovés obra de Bandinelli y de la que hay dibujo en Londres (BML, dibujo núm. 1895,0915.553) (fig. 4). Estamos ante una copia del bulto de Bandinelli a cuya intrínseca importancia documental se añade su dimensión estético-ideológica en un marco tan reactivo a este género de hibridaciones como el de la corte de Felipe II, quien no solo miraba con suspicacia la estatuaria clásica, sino también el retrato escultórico contemporáneo, aunque paradójicamente —una vez más— permitía su utilización en el efímero, y con todas las adherencias simbólicas, alegóricas y mitológicas que censuraba en el arte estable, salvo en las “poesías” de Tiziano, cuyos desnudos femeninos, supuestamente no pecaminosos, se reservaban a un pequeño número de privilegiados, exentos de culpa por su elevada jerarquía.

⁶ Véase también Eduardo Blázquez Mateos, *El arte del Renacimiento en la provincia de Ciudad Real*, 1999, p. 165.

La España del desencanto barroco, donde Velázquez humanizaba, ridiculizándoles, a los dioses paganos, dio lugar a algún episodio que patentizaba un grosero sentido anti-heroico y sucio del desnudo masculino, incluso en términos tan sacrílegos que sorprende no ver como final moralizador del relato la intervención de la Inquisición. En un “aviso” de 1642, José Pellicer (2002: 343-344), sin escandalizarse, cuenta que un caballero, molesto con la duquesa de Mantua, para burlarse de ella, montó ante sus ventanas del alcázar de Madrid una parodia del viático, con “vn Mulato en cueros”, de lo que se enojó mucho su alteza, que dio cuenta del incidente al rey.

El neoclasicismo vuelve al mito grecolatino de la divinidad del desnudo heroico. Según Martin Myrone (2005: 4), las pautas conceptuales y formales del *Grand Manner*, el *Grand Style* o, simplemente, el “Ideal”, normalizadas en el ámbito académico francés del siglo XVIII como la más alta manifestación de arte narrativo a imagen y semejanza de los antiguos, y centradas en una corporeización de la masculinidad desde la que poder generar modelos sacados tanto de la historia como de la literatura conforme a los principios de la inteligencia y del ingenio, se mostraron en dicha centuria cauce idóneo para la expresión del discurso de la virtud cívica y la ejemplaridad heroica adoptado por la élite social británica en el proceso constitutivo de su identidad política. El hombre despojado de ropa deviene signo tanto de virtud como de moralidad.

Víctor Mínguez (2014: 141-143, 155-156), tratando de la estatua monumental de Napoleón desnudo como Marte pacificador realizada en clave de heroicidad sublime por Antonio Canova de 1803 a 1806, pero encargada cuando el comitente aún era primer cónsul (Apsley House, Londres), afirma que la obra le fue indiferente al retratado no por la posible imagen de impudor, sino porque estando el emperador en el ápice de su gloria no necesitaba esa clase de discurso de la grandilocuencia, y porque no respondía a su particular gusto, no obstante lo cual sugiere el citado autor que una escultura de tales características quizás halagara la vanidad de Bonaparte como amante compulsivo. Pero ni Napoleón, como emperador, se caracterizó precisamente por la discreción de su parafernalia simbólica, ni sus gustos artísticos derivaron hacia una mayor sencillez representativa tras su exaltación al trono. Antes al contrario, la divinización cesárea orquestada por Canova concordaba brillantemente con la desviación napoleónica a unos interiores palaciales áureos donde el tardoneoclasicismo devenía un recetario de ostentoso lujo oficial. En cuanto a la significación de la estatua como expresión de la potencia sexual del retratado, volvemos al problema de la interpretación psicológica retroactiva, que más parte de una voluntarista continuidad de presupuestos mentales por encima de las contingencias históricas que de un análisis riguroso del imaginario del momento. Como

reacción contra el cuerpo rococó, cristalización de la depravación monárquica absolutista y su corolario libertino, el cuerpo neoclásico, más en el imperio que en la revolución, es púdico pese a la desnudez artística masculina, signo de virtud para los contemporáneos. Difícilmente puede conciliarse la sublimidad heroica de la estatua canoviana con su lectura psicoanalítica retrospectiva.

El cuerpo y la sangre

Respecto a la teoría del doble cuerpo del rey, el modelo francés se diferencia del inglés en la importancia otorgada a la sangre, a lo orgánico, como indican a partir del siglo xv las expresiones de “príncipes de la sangre”, “honra de nuestra sangre”, “sangre o linaje real”, y la afirmación de que la sangre real es “sagrada”, lo que lleva a impregnar a esa “mejor sangre del mundo” de cierta aureola mesiánica (Vigarello, 2005: 380-381). La sangre adscribe al cuerpo significaciones definidas y coadyuva a transformarlo en un campo de análisis histórico e historiográfico. El “peso de la sangre” se presta así a una pluralidad de cruces interpretativos, desde miradas y métodos tanto sociales como antropológicos, ideológicos, artísticos o literarios. La sangre expresa uno de los factores cardinales a través del cual se construye “el mundo como casa del hombre” y su principal caracterización en el *Ancien Régime* es su ambivalencia: de la sangre cabe predicar cualquier cosa y su contrario. En cuanto radicalmente polifacética, cada oposición puede dotarle de una nueva connotación. Y la más radical disyunción destacable a esos efectos es la que existe entre vida y muerte. La sangre constituye, por esencia, el elemento sagrado de la vida: es *principium vitae* y *principium mortis* (Lombardi, 2005: 18). En esta fenomenología de sacralización del flujo vital, la monarquía católica, defensora de la fe por excelencia o antonomasia e institucionalmente amalgamada con el dogma eucarístico, había de llegar muy lejos.

El catafalco instalado en la catedral de Lima en 1701 para los funerales de Carlos II reflejaba el misterio o milagro que rodeaba la muerte del último Habsburgo en el contexto general del proceso de “santificación” de los reyes hispanos por identificación con Cristo, los santos o algunos personajes bíblicos, pues el difunto no había presentado ni una gota de sangre, como si la hubiera sacrificado enteramente en beneficio de sus vasallos, a semejanza del pelícano con sus polluelos (Périssat, 2002: 167-170). Aquí el líquido vital brilla paradójicamente por su falta, que no impide, sin embargo, la glorificación del soberano; antes al contrario, el retoricismo neoestoico tardobarroco español, en uno de sus habituales juegos de ingenio, hace de ese vacío un triunfo. Según Georg Kugler (2001: 132-133), el énfasis habsbúrgico en los valores de la herencia familiar y dinástica lleva a considerar la sangre como la verdadera “esencia de la vida”. Pero esta adaptación

regia de un tema que, como hemos visto, era patrimonio común no quita que, dentro de la fenomenología hispánica de la muerte, el atípico episodio del desangramiento más bien apunte, conforme a la metáfora del pelícano, hacia una cierta equiparación con el misterio de la transustanciación. Por otra parte, esa particularidad del cadáver de Carlos II alcanzaba cotas de grandeza trágica como ilustración del final de la dinastía. Ahora bien, aunque el monarca se elevase, por el cauce poético del pelícano, a tales alturas de fusión con la imagen divina que se convirtiera en cuerpo eucarístico, el milagro traía aparejado un fracaso así personal como dinástico. Metonímicamente, la carencia de sangre equivalía a la falta de descendencia. En abierto contraste con ese milagro que comportaba la extinción de la estirpe, la vida de Carlos ofrecía otro de contenido diametralmente opuesto, el de su nacimiento, pues si las condiciones de su padre no eran las más idóneas para la reproducción, las del hijo no auguraban que llegase a reinar. No obstante, aunque ilustrase una catástrofe de signo muy contrario a las esperanzas puestas en Carlos, ese último portento venía a hacer más grande el milagro de su existencia. El monarca se revelaba un ser para la muerte en muy peculiar sentido. Desde los presupuestos de la retórica ascética, había devenido, como suprema *vanitas*, un cadáver emblemáticamente viviente que ejemplificaba la insustancialidad y mentira de las glorias del mundo.

Al margen del cuerpo real, la sangre tiene otra dimensión capital en la cultura habsbúrgica española como cristalización de la pureza biológica y religiosa del linaje. El proceso por el que el estatuto de limpieza de sangre se extendió a los más diversos institutos del imperio supuso dotar de una base rígidamente ortodoxa tanto en lo étnico como en lo ideológico al mito de una sociedad señorial orientada hacia el absurdo de la nobleza universal.⁷

En relación a esa confusión de la sangre regia con una de las especies eucarísticas, las titulaciones informales pero no por ello menos efectivas que, en el plano religioso, se asignan a los reyes españoles en las Indias manifiestan explícitamente una identificación del monarca con la divinidad que excede de los márgenes que la ortodoxia católica podía conceder a la retórica política. Como indica Daisy Rípodas (2006: 249-251), la

⁷ Como recuerda Fernando Ciaramitaro, “Reseña a Nikolaus Böttcher, Bernd Hausberger y Max S. Hering Torres (coords.), *El peso de la sangre. Limpios, mestizos y nobles en el mundo hispánico*, México, El Colegio de México, 2011”, 2012, p. 744: “La limpieza de sangre fue en el mundo hispánico un mecanismo de diferenciación genealógica y una categoría que se articuló con el color de la piel y la calidad de los vasallos del soberano”. En efecto, la compilación de Böttcher, Hausberger y Hering (2011) constituye el más actual y completo resumen crítico-descriptivo publicado sobre el fenómeno a través de tres ejes temáticos: limpieza, mestizaje y nobleza; analiza, por otra parte, el carácter distintivo de la sangre y su peso social.

circunstancia de que los soberanos españoles carezcan de la ceremonia de la consagración no quita que, de hecho, se glorifique su sacralidad a niveles inconcebiblemente ajenos a los valores en que se basa la ideología sistémica tanto bajo el orden autoritario de los Austria como bajo el absolutismo borbónico; a los reyes se les llama “Cristos o Ungidos”, “espejos de Dios”, “semidioses”, “lugartenientes de Dios”, “retrato de Dios” o “imágenes de Dios en la tierra”. No podemos por menos de señalar que esta última titulación ritual tiene claros resabios islámicos.

El cuerpo del dolor

Particularmente descriptivo resulta el material tanto gráfico como escrito que refleja el cuerpo del dolor, un subgénero que no siempre excita la compasión y por consiguiente la comunión con la víctima, resortes psicológicos del imaginario martirial y penitencial hispano. Según Carlos Reyero (1996: 172), la fascinación con que la iconografía religiosa barroca enfocó el cuerpo masculino indolentemente derrotado por el sufrimiento, es decir, el tema del hombre vencido, humillado, herido o muerto, respondió a un mecanismo expresivo propio, distinto del que animaba sus transposiciones o reinterpretaciones decimonónicas, reveladoras de cierta feminización y tras las que parecen asomar oscuras pulsiones sexuales. Pero bajo el ángulo del análisis retrospectivo de los móviles psicológicos que impulsan esa santidad penitencial o martirial a la hispana, enfoque metodológicamente autorizado por el número y calidad de los materiales alegables, el fenómeno esconde una sensibilidad morbosa de matices incompatibles con sus teóricos asideros teológicos. Según Ana Martínez (1987: 249-251), para el predicador español del seiscientos, el redescubrimiento barroco de la sensualidad se proyecta sobre la construcción ideal del cielo, que sustituyendo los sublimes e inefables placeres de la posesión divina por otros más fáciles y concretos, se presenta como la apoteosis de los sentidos, en relación a los hermosos cuerpos resucitados, y a su cabeza el del propio Cristo, y ello a título de premio por las mortificaciones físicas sufridas en vida; el maltratado cuerpo terrenal pasa así a cuerpo glorioso en la plenitud de unos gozos supuestamente sobrenaturales cuya inevitable humanidad no solo se mantiene bajo esa ambigua retórica, sino que se agudiza.

Cuerpos de dolor se titulaba en 2012 una exposición sobre imágenes sacras españolas en madera policromada (Arias, Marcos y Pimentel, 2012). Pero la ambigua fenomenología del cuerpo masculino barroco derrotado no se circunscribe al asunto devoto. Máxime a la luz del desencanto seicentista, una variante profana de esa morbosa expresión de sensibilidad es la del héroe o antihéroe caído, de la que constituye significativo ejemplo el soldado herido paradójicamente puesto por Juan Bautista Maíno en 1634-1635 como

principal protagonista de su propagandístico lienzo *La recuperación de Babía* (Museo del Prado, Madrid), uno de los acontecimientos indianos escogidos para el ciclo victorioso del salón de Reinos, en el madrileño palacio del Buen Retiro, última serie triunfal posible de los Austria, pues marca precisamente el brusco salto de la hegemonía a la decadencia (fig. 5).

A similares categorías mentales se remite, desde las balbucientes posiciones del patriotismo criollo novohispano, pero superponiendo al hombre vencido una anterior imagen de gloria, o sea, presentándolo en la plenitud de su fuerza y dignidad, cuando aún no se vislumbraba su fracaso, el retrato retrospectivo de Moctezuma atribuido a Antonio Rodríguez, de hacia 1680-1691, curiosa adaptación de un modelo de efigie historicista muy acreditado en la metrópoli que al describir al emperador semidesnudo apunta objetivamente a una fórmula de heroicidad clásica, referencia ideológica de la que implícita o tácitamente se reclama el promotor de la pintura, Carlos de Sigüenza y Góngora, que la envía a la biblioteca del duque de Florencia en un contexto de equiparación entre la parafernalia imperial romana y la azteca (palacio Pitti, Florencia) (fig. 6).⁸

En 1690 se encargó al escultor Miguel de Rubiales para la semana santa de Madrid un grupo del Descendimiento que se da por perdido en la última guerra civil (fig. 7). Margarita Estella (1978) lo estudia sin percatarse de que es una transcripción tridimensional parcial de *El descendimiento de la cruz* pintado por Peter Paul Rubens de 1611 a 1614, de la catedral de Amberes, a través de la estampa de Lucas Vorstermann. Se conservan en la catedral de Madrid dos imágenes de María y san Juan que por su diseño y factura resultan muy similares a las correspondientes piezas del desaparecido paso, lo que plantea la cuestión de si proceden del mismo o indican la existencia de otro conjunto de esas características. En Guatemala se explotó el tema del Descendimiento según Rubens tanto en pintura como en escultura durante los siglos XVIII y XIX.⁹ En Aragón, en las décadas de 1830 y 1840, José Alegre llevó a cabo dos pasos conforme a la mencionada composición.¹⁰ Fuera del ámbito estrictamente hispánico, se repite el caso en la semana santa siciliana. Pues bien, parece que este curioso fenómeno de transcripción escultórica de una pintura tuvo su principio a mediados del siglo XVII en el Perú, donde como en

⁸ Véanse Joseph J. Rishel y Suzanne Stratton-Pruitt (comps.), *The Arts in Latin America. 1492-1820*, 2006, p. 376 (núm. VI-25); Anna More, *Baroque Sovereignty. Carlos de Sigüenza y Góngora and the Creole Archive of Colonial Mexico*, 2013, pp. 256, 258 (figura 25).

⁹ Véanse Joseph J. Rishel y Suzanne Stratton-Pruitt (comps.), *The Arts in Latin America. 1492-1820*, 2006, p. 281 (núm. V-18, ficha de Haroldo Rodas); José Guadalupe Victoria, "Présence de l'art flamand en Nouvelle-Espagne", 1993, pp. 165-166.

¹⁰ Véase Wifredo Rincón García, *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*, 1984, pp. 71-72 (núm. 18).

todas las Indias se accedía directamente a las estampas extranjeras en busca de inspiración al margen de los filtros peninsulares. Un lienzo anónimo peruano de hacia 1660-1665 muestra una procesión de viernes santo en la respectiva capital virreinal (cofradía de la Soledad, iglesia de San Francisco, Lima)¹¹ que a su interés como testimonio gráfico de esa especialidad ceremonial, asunto del que hay escasísimos ejemplos en la propia España, une la circunstancia de que presenta un paso del Descendimiento según el prototipo rubeniano (fig. 8 y fig. 9).

Se trataría, pues, de la primera manifestación de ese extraño trasvase por el que, a partir de una producción bidimensional cosmopolita de intenso dinamismo barroco, se llega, insólita y contradictoriamente, a un grupo escultórico cuya compleja estructuración no solo no tiene antecedentes ni destacados consecuentes en el mundo hispano, sino que, por rara paradoja, no se refleja en su pintura. El aparatosísimo despliegue de posiciones corporales a la búsqueda de una vibrante síntesis en movimiento congelado, que no deja de recordar la figura retórica de la aposiopesis, se revela tan válido para la escultura como para la pintura. Pero resulta un material argumentalmente falso. Como señala Robert Hughes (2004: 8) a propósito de la forja de Goya, las almas condenadas de Rubens son unos actores cuyo dolor deviene lección dogmática. En el Descendimiento del flamenco, figurantes, contorsionistas, atletas interpretan una escena de estudiado dramatismo postural en la que el cuerpo divino y los de sus allegados, lejos de comunicar muerte y sufrimiento respectivamente, cantan en clave litúrgico-teológica solemne, lejos del sombrío patetismo realista hispano, la espléndida belleza de su espectáculo metafórico. Aunque desgraciadamente para la escultura española e indiana, marcada por el punto de vista único, o sea, por la incompreensión de ese arte, el modelo rubeniano no le proporcionaba más que una imagen frontal, surgió a través de este cauce una idea de conjunción teatral barroca de los cuerpos que supuso un paréntesis dinámico en el tradicional concepto aditivo de los pasos procesionales, expresión de una cultura postural estática.

Por su alto interés iconográfico, al margen de sus modestas calidades pictóricas, Enrique Valdivieso (2002: 124) da a conocer una *Alegoría de la buena muerte*, anónimo madrileño del siglo XVII (colección privada, Madrid), sin advertir que es una ingenua derivación de otro lienzo publicado por Manuel Sánchez-Camargo (1954: lámina 5) y atribuido a Bartolomé Román (Museo Cerralbo, Madrid). Este original no solo ofrece una técnica muy superior, sino que, en coherencia con su carácter de obra culta, justifica

¹¹ Véanse Joaquín Bérchez (comp.), *Los siglos de oro en los virreinos de América (1550-1700)*, 1999, pp. 144-145 (núm. I, ficha de Luis Eduardo Wuffarden); Rafael López Guzmán (dir.), *Perú indígena y virreinal*, 2004, p. 232 (núm. 240).

la difícil opción por una compleja composición en niveles articulada a partir del eje de una figura central según normas dispositivas para asunto religioso de gran empeño, a modo del *Juicio final* de Francisco Pacheco, de 1611-1614 (Museo Goya, Castres). En interrelación con la típica diferenciación renacentista y barroca entre planos celeste y terrestre, divino y humano, la pieza se desliza a términos descriptivos propios de gloria o juicio en los que el cuerpo del moribundo aparece ya santificado antes del llamado juicio particular. Un cuerpo anónimo de buen católico recibe así los honores sobrenaturales habitualmente dispensados a los jerarcas o a la comunidad abstracta de los fieles.

A fines del XVIII el cuerpo sufriente se desdobra en cuerpo viril apoteósico-divino. Jean-Germain Drouais, en *El atleta expirante*, de 1785 (Museo del Louvre, París), y *El gladiador sentado*, de hacia la misma fecha, que se le atribuye desde comienzos del siglo XX (Musée des Beaux-Arts, Nantes), dos típicos ejemplos de *académie*, como se denominaba el estudio de hombre desnudo, muestra, respectivamente, dos distintas formas de plantear la representación del modelo en pose convencional con pretexto clásico, pues frente a lo rutinario del segundo caso, el primero plasma “un momento suspendido de tensa concentración” a través del mensaje de que nobleza y gracia se manifiestan —quizás solo— bajo condiciones de extremo sufrimiento, lo que implica la identificación narcisista del pintor con la autoflagelación en la vía del mito del martirio como medio de acceso a la virtud (Crow, 1995: 50-57). Pero la total artificialidad del paño de pureza en ambos asuntos patentiza contundentemente su intrínseco carácter de ejercicios académicos. Solo desde un mórbido desviacionismo de la *sensibilité* más o menos protorromántico puede llegarse a esa teoría de la deseabilidad del sufrimiento —en sí mismo, sin apelación a causas— como fuente de valores sublimes.

En *La muerte de Joseph Bara*, llevada a cabo por Jacques-Louis David en 1794 (Musée Calvet, Aviñón) como exaltación del ejemplar niño mártir revolucionario para edificación de la infancia patriótica, el doble objetivo de ilustrar la inocencia ultrajada y el amor materno lleva a suprimir los genitales, en un efecto de belleza andrógina de hermafrodita que aunque invita a la interpretación psicológica no deja de ajustarse a la rutina de la *académie* (Crow, 1995: 178-184). Anuncie o no el trance de la crucifixión, el niño Jesús hispano, como sus respectivos angelitos, no suele mostrar el sexo, simplemente por el intrínseco carácter perverso de ese aspecto de la carnalidad.

Descendiendo a las vidas concretas y determinadas de los grandes luchadores de la revolución burguesa, la complacencia neoclásica y protorromántica en el dolor por el dolor como manantial de nobleza y gracia, sentimiento que a otro nivel, dentro del cristianismo, es particularmente católico, barroco e hispano, brilla por su vacío. En *Un*

camino en el mundo. Una historia, dice V.S. Naipaul (1995: 252) sobre Francisco de Miranda: “Teme a las prisiones españolas como sólo un antiguo oficial español puede temerlas; teme la crueldad y la vengatividad religiosa y legal de los castigos españoles como sólo alguien que los ha administrado puede temerlas”.

Jean-Jacques Courtine (2006: 23-24) —como ya hemos señalado— afirma que a lo largo del siglo xx el cuerpo, en su acepción de “cuerpo material”, ha sufrido transformaciones de gran envergadura y profundidad; hay una serie de “mutaciones de la mirada” sobre el cuerpo, pues este nunca ha experimentado tanta penetración tecnológica, tanta superutilización sexual, tanto dolor. A la búsqueda de una explicación de la brutalidad nazi no en el campo de las ideas o de los intereses industriales, sino en el de los “estados corporales” y sus sufrimientos anejos, Klaus Theweleit (2008: 117-118, 122-123, 125), aunque consciente de los prejuicios académicos contra el estudio de los efectos y los sentimientos en la historia y aún más contra las aproximaciones psicoanalíticas, dice que existe una “estructura universal” del cuerpo del macho-soldado, o, en otros términos, del fascista político que, ejerciendo una violencia típica, aparece en la cultura viril tanto euroasiático-americana como japonesa o islámica, y a cuya interioridad psíquicamente devastada e institucionalmente reestructurada responden formulaciones invertidas del “trabajo”, el “nacimiento” y la “sexualidad”: el trabajo entendido como esfuerzo de represión contra el propio cuerpo, el nacimiento como fenómeno que implica la supresión de la vida de otro y la sexualidad como manifestación de una violencia que viene acompañada de explosiones de risas, de acuerdo con un desplazamiento del conjunto de la sexualidad desde el principio del placer al principio del dolor.

El cuerpo del demonio

Aunque no perteneciente a la realidad convencional, sino a la mitología católica, el cuerpo del diablo, en su recepción hispana, ilustra con palmaria evidencia las contradicciones por las que discurre la construcción artística del personaje al que se considera la expresión de la maldad absoluta, habitualmente interpretado como un monstruo repulsivo. Según Arsenio Moreno Mendoza (2013: vol. II, 17-25), en el teatro y la pintura del Siglo de Oro español la figura del demonio constituye, dentro de su gran ambigüedad, un ser preferentemente horrible, abominable, conforme al imaginario surgido de la mentalidad colectiva, o al menos un tipo ridículo, y, así, en escultura, el que yace bajo San Miguel en el grupo realizado en 1692 por la Roldana, del monasterio del Escorial, resulta feo y capón, aunque en la literatura dramática puede aparecer con trazas de caballero, incluso guapo, y en el campo pictórico con cuerpo bello, pero rostro bestial, dato sin duda trascendente

en un momento en que tanto pesa la fisiognómica. Mientras que Calderón adscribe al diablo en *La dama duende* una encarnación tan insólita como la de doncella y en *El mágico prodigioso* le adjudica sucesivamente distintos papeles hasta acabar materializándolo como espíritu dañino, Mira de Amescua, en *El esclavo del demonio*, que al igual que la obra anterior trata del tema fáustico del pacto con el infernal enemigo, lo presenta bajo el engañoso nombre de Angelio como un galán que cambia su máscara de vida y placer por una faz helada cuando el engañado Lisardo descubre que el suspirado y gozado cuerpo de Leonor deviene un horrendo cadáver, frente a lo cual, el maligno, echando mano del desengaño barroco y de su principal corolario, la naturaleza aparental de la realidad, le dice que los placeres mundanos no se diferencian de los que ha disfrutado con el fantasma.¹²

A veces el cuerpo del diablo supone un simple medio para instrumentalizar un cuerpo humano, aunque solo pintado, como objeto de perdición. En 1601 cuenta José de Jesús María que un fraile, viéndose obligado a pernoctar en una mansión campestre, se topa con una procesión de demonios turiferarios uno de los cuales le confiesa que van allí a adorar una pintura deshonesta que funge como altar donde se les ofrecen las almas, anécdota que, según Javier Portús Pérez (1998: 37), incluye muchas de las coordenadas por las que transcurre la representación de asuntos lascivos en la España del Siglo de Oro, como, por ejemplo, “la aprobación de algunos religiosos y la reprobación de otros, la mitología, la idolatría, el coleccionismo de la nobleza y la relación entre calidad artística y eficacia persuasiva”. Aquí ese diablo es un cuerpo sin –al parecer– particulares notas físicas negativas cuya maldad queda referida a la adoración y uso de otro cuerpo, el pintado, obviamente una femina, que aunque mera representación tiene la misma carga de perversión erótica que un original. La resemantización infernal del cuadro arroja siniestra luz sobre las virtualidades intrínsecas u objetivas de la pintura, al margen de la intención del artista.

Fuera de la península, un lienzo del arcángel San Miguel alanceando a Satán del siglo XVIII y escuela cuzqueña (colección Roberta y Richard Huber, Nueva York) ejemplifica la imagen del príncipe de las tinieblas en los territorios ultramarinos, obra que Suzanne L. Stratton-Pruitt (2013: 37, núm. 2) relaciona con la importación a Sudamérica de estampas del francés Jacques Callot y de grabadores flamencos influenciados por el Bosco. Pero esta composición, en que el humillado diablo deviene paradigma de extrema monstruosidad, se remite a tipologías teratológicas muy comunes en el área hispánica con

¹² Véanse Arturo Morgado García, *Demonios, magos y brujas en la España moderna*, 1999, pp. 33-34; Sigmund Méndez, *El mito fáustico en el drama de Calderón*, 2000, pp. 167-168.

anterioridad a esa centuria, y cuya construcción formal e ideológica no es, por supuesto, ajena al influjo de las representaciones nórdicas de extravíos infernales.

Más allá de soluciones ingenuas aunque de gran efectividad devocional en que la retórica barroca hispana de la persuasión recorre caminos obvios y trillados, hay una señera excepción tanto iconográfica como conceptual que, por deberse a uno de los dos principales imagineros españoles, adquiere una excepcional importancia a título de vía alternativa para la descripción gráfica del demonio. Gregorio Fernández efigia en 1606 un grupo de San Miguel y Lucifer (iglesia de San Miguel y San Julián, Valladolid) que, como señala Jesús Urrea,¹³ “obliga a pensar en lo que habría hecho por entonces, tanto de forma individual como englobado en el taller del milanés Pompeo Leoni o de Francisco Rincón”, no en balde el ángel evoca el conjunto de Carlos V con el Furor, de Leone Leoni. Pero la semejanza con esta célebre composición, cita suprema de la escultura áulica renacentista en España, no se limita a San Miguel, sino que se extiende al maligno, del que Urrea silencia sus insólitas características. Si desde el punto de vista principal, virtualmente el único en la estatuaria española, el diablo ofrece un cuerpo contorsionado bellísimo y un rostro no menos apolíneo que el de su vencedor, contemplado desde el lateral derecho presenta un detalle inconcebible, el de sus genitales, no apuntados o insinuados, sino perfecta y rotundamente resueltos, y además policromados, como corresponde a las exigencias de la imaginería, con ese verismo tan grosero bajo una óptica foránea que, normalmente empleado para exacerbar el sentimiento devoto y en particular el pseudoascético, el martirial o el pasionista, aquí, por lo que toca a una carnalidad infernal infinitamente perversa pero plásticamente expresiva de una perfección no solo física sino también moral, no se sabe qué fines persigue, pues la configuración de Satanás resulta tan heterodoxamente atípica a escala religiosa como a partir de los parámetros sexuales en vigor, fijados desde la mirada masculina, para la que la mujer es el objeto del deseo y el pecado.

El cuerpo de la mujer

En la perspectiva de género, el cuerpo de la mujer, cuya configuración cultural —como acabamos de decir— se produce desde la masculinidad, suscita una problemática bien diferenciada que ha experimentado notables cambios bajo la sociedad industrial burguesa, en dirección a una equiparación con el hombre ya visible en las etapas constitutivas iniciales del sistema capitalista. Frente al relativo feminismo de la medicina del siglo XVII, que aunque practica la representación gráfica de las diferencias entre sexos, no se plantea

¹³ Véase Isidro G. Bango Torviso (comp.), *A Su imagen. Arte, cultura y religión*, 2014, p. 136-137 (núm. 40).

ese problema a nivel teórico, y cuando lo hace es para sentar la igualdad de géneros, las primeras ilustraciones de esqueletos femeninos en el siglo XVIII, no surgidas de un arbitrario interés de la comunidad científica, sino políticamente significativas, confirman anatómicamente la inferioridad intelectual de la mujer, destinada por la naturaleza a la maternidad, en el contexto de la redefinición de su papel en la sociedad europea de la época (Schiebinger, 1987: 42-43, 46-51). Pero la procreación no agota la funcionalidad femenina, pues el cuerpo de la mujer es también el sujeto pasivo de la sexualidad y del amor, así como la encarnación convencional o más generalizada de la belleza. Las “poesías” de Tiziano, secretamente paladeadas por Felipe II y sus cortesanos, constituían una fórmula de tesorización del cuerpo artístico ciertamente hipócrita amén de incompatible con la moral sexual católica hispánica, pero, aún así, muy lejos de la bárbara pacatería de los ñoños reyes ilustrados que querían quemar esos turbadores cuadros, solo salvados, en “sala reservada”, como modelos para pintores, argumento bajo el que se ampararía el comercio de grabados eróticos, sobre el que hay algunas reveladoras noticias (Portús, 1998: cap. IV-VII).

En 1790, cuando el despotismo o absolutismo ilustrado sucumbía a las contradicciones desatadas por la revolución francesa, frente a cuya propagación se alzaría un absolutismo ministerial ya sin excusa filantrópica, Eugenio Villalba (1790: 16, 18-20) señala que, con motivo de la feria de Madrid, en plena plazuela de Santa Cruz, un estampero francés vendía unos grabados de mujeres desnudas no muy a propósito en orden a excitar sentimientos castos y religiosos, pero que se ofrecían al público para que los que aprendían a pintar dispusieran de modelos. Ahora bien, no solo hay que considerar que según el mismo Villalba todos se quedaban embobados mirándolos, o sea, que la venta nada tenía de clandestina o al menos reservada, sino también que a esa plazuela daban precisamente los tribunales de justicia con la cárcel. Otro caso similar e inmediatamente posterior, pero sin el alibí del aprendizaje artístico, se produce en un lugar por entonces muy lejano de la centralidad cultural. En 1807, cinco italianos y un vasallo del duque de Saboya fueron arrestados por las autoridades inquisitoriales de La Coruña acusados de vender imágenes y medallas escabrosas que representaban a mujeres y también hombres desnudos en diferentes actitudes (AHNM, *Inquisición*, libro 687, 27 de octubre de 1807).

En el periodo de 1798-1800 pintó Goya la composición *Bandido desnudando a una mujer* (colección privada) (fig. 10), característico episodio de serie de crónica criminal que, a caballo de los temas “jocosos” de los tapices reales y las fantasías personalísimas del artista, no refleja la mentalidad prerromántica, aún no madura, sino la de la *sensibilité*, con dudosos perfiles de conmiseración por la suerte de la desgraciada víctima o de recordatorio de la

vigencia de una vieja plaga social que la Ilustración no podía tolerar, excusas que, como en la mitología, incluso la católica, justificaban la exhibición de un cuerpo femenino con poca ropa, y lo que es peor desde las categorías del pecado de pensamiento, en trance no ya de quedar en cueros, sino de violación. Pues bien, el supuesto contenido cronístico de la escena dentro de su ciclo bandidesco como fruto de la densa experiencia vital de Goya no quita que su traza venga de un lienzo de Philip van Dyck, *Abraham expulsando a Agar e Ismael*, realizado en 1718 (Museo del Louvre, París), y del que constan grabados. Pero en esta otra obra la figura femenina, menos desnuda, manifiesta, simplemente, la inocencia vestimentaria bíblica, sin necesidad de la condena y consiguiente moraleja ínsitas en el suceso del bandidaje (fig. II).

La recepción erótica de la mujer cambia en ciertos círculos de la sociedad burguesa del siglo XIX, pero aún en clave secreta. Según Thierry Savatier (2009: 73-74, 77, 259, 265-266), la composición *El origen del mundo*, la vulva pintada por Gustave Courbet en 1866 (Musée d'Orsay, París), quizás como encargo del diplomático otomano Khalil Bey, en opinión de algunos un clásico erotómano coleccionista de escenas libidinosas, que la adquirió ese mismo año, obedece probablemente a una fuente fotográfica. Vista hoy como la expresión abstracta, absoluta y simbólica del sexo de la mujer, pues no solo confiere todo el protagonismo a la vagina, sino que, contrariamente, en busca de una provocativa despersonalización, prescinde de la cabeza, o sea, de los signos más claros de reconocimiento corporal, de la distintividad fisiognómica, ha provocado un denso debate que pone de manifiesto la dificultad de integrar una representación de esta clase en la construcción realista decimonónica altoburguesa del desnudo femenino, proceso del que constituye la cima formal y conceptual.

En 1872, Mariano Fortuny pintó lo que para un sector de la crítica es una especie de variante o derivación de la obra de Courbet, un retrato de una modelo gitana de Granada, Carmen Bastián (colección privada), en similares términos que, según Francisco Crespo (2006: 39), se explica por el conocimiento directo de la pieza del francés, aunque va más lejos, dada su “crudeza descarnada”. Pero hay más diferencias entre el Fortuny y el Courbet aparte de esa vívida desvergüenza, factor que, por otra parte, impone la necesidad de ciertas precisiones. En primer lugar, tanto la violencia argumental de Fortuny como el hecho de que su propuesta no haya suscitado ni remotamente una controversia tan intensa como la desatada por el prototipo, se remiten a la sustitución hispana de la alegoría y la abstracción conceptual por un realismo inmediateista bajo el cual el movimiento posmoderno cree atisbar símbolos ocultos que, salvo en Velázquez, son signos de una complejidad nula, cuando no —como en el emblema— rudimentariamente ingenua,

todo ello sin perjuicio de que la imagen “naturalista” esconda fuentes grabadas. En segundo lugar, el dato de que se admita como plausible que la obra de Courbet proceda de una fotografía mientras que en el caso del catalán la crítica española apenas parezca sorprenderse de la utilización de una modelo viva por el artista —como mucho, algún pudibundo comentarista echa mano del hipócrita recurso del “estudio anatómico”— patentiza una radical divergencia de perspectivas en la mirada masculina sobre el cuerpo femenino. Fortuny hace gala de una procacidad castiza que no apela a la delicadeza de las formas. Si la mujer de Courbet está en la línea del mito, la gitana granadina no se desprende de una carnalidad grosera que nadie acogería bajo una idea tan elevada como la del “origen del mundo”.

Thierry Savatier, respecto a los escasísimos precedentes del cuadro de Courbet en cuanto a descripción fiel y directa del sexo de la mujer —como la *Diana cazadora* de Jean-Antoine Houdon (versiones mármorea y broncea en la Fundación Gulbenkian, Lisboa, y el Museo del Louvre, París, respectivamente), retirada del salón en 1785 por “indecencia” y cuyo ejemplar metálico fue oportunamente manipulado por la administración cultural francesa—, olvida uno que, a ese propósito, ha pasado prácticamente inadvertido, la pequeña escultura de *Pandora*, en madera policromada, atribuida al Greco, que la habría realizado, junto con la de *Epimeteo*, en el periodo de 1600-1610 (Museo del Prado, Madrid) (fig. 12).

Eike D. Schmidt afirma que las dos tallas son excepcionales en el arte español contrarreformista tanto por su tema humanista como por su exhaustivo tratamiento del desnudo, que llega a la descripción tridimensional exacta de los órganos masculinos y de la vulva, lo que apunta a una comisión de un particular que tendría los bultos a buen recaudo, accesibles solo a unos pocos.¹⁴ Pero ni este destino prácticamente secreto —que recuerda el ocultamiento de la *Maja desnuda* de Goya tras la vestida en casa de Godoy o la estancia del propio *El origen del mundo* en la del psicoanalista Lacan— explica tanta licencia anatómica, ni el asunto, en sí mismo, constituía un hecho extraordinario en el marco español de inicios del siglo XVIII. Lo raro no era el argumento, solo anómalo fuera del círculo cortesano, sino su concreción lignaria, fórmula extremadamente realista casi exclusiva de la imaginería religiosa, que hacía de los personajes de la mitología católica —tantas veces pretexto de lo que de otro modo no habría prosperado— unos cuerpos desnudos a un nivel incomprensible en aquella circunstancia de tiempo y lugar. Por otra parte, si Savatier apenas halla, en general, antecedentes de este tipo de desnudo femenino, no cabe

¹⁴ Véase Roberta Panzanelli, Eike D. Schmidt y Kenneth D.S. Lapatin (coords.), *The Color of Life. Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present*, 2008, pp. 144-149 (núm. 25).

decir, sin más, que es excepcional en el ámbito hispano. Savatier no cita una estatuilla marmórea de Judit con la cabeza de Holofernes llevada a cabo por el nórdico Conrad Meit hacia 1508-1510 (Bayerisches Nationalmuseum, Munich) que exhibe impudicamente la vulva (fig. 13). Por las mismas fechas, en el campo de la pintura, una composición del infierno, anónimo portugués de hacia 1510-1520 (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa), muestra en primer plano, a la derecha, a una fémica desnuda con ese raro detalle.

El cuerpo fraudulentamente vestido

Interdependientemente de la visión o explotación culta de la mujer centrada en su bello desnudo, se plantea, también con obvias connotaciones sexuales, el tema de su cuerpo vestido, lo que nos lleva a la cuestión de la falsificación exterior de las personas —especialmente fémicas— respecto de su indumentaria y aparato, o sea, a la usurpación frecuentemente inexplicable de unos lujos propios de planos sociales superiores, bien con ánimo fraudulento, bien por simple vanidad y soberbia —piénsese en las aberraciones a que conducía el mito señorial hispano, venero argumental que de la novela cortesano-picaresca ha seguido sin solución de continuidad hasta Benito Pérez Galdós. Según Hugo Hernán (2009: II4-II5), en la Nueva España del siglo XVI, los indígenas recién llegados a la riqueza hacían gala de un “estilo de vida prestado” consistente en “usar capa, andar armados y montar a caballo”, lo que quizás ofendía a los soldados españoles pobres.¹⁵ Pues bien, en el mundo barroco y tardobarroco hispano hay un tipo de hembra que luce un “estilo de vida prestado” a niveles mucho más ambiciosos que los de esos falsos hidalgos indios; un cuerpo prestado, en definitiva.

A fines del siglo XVIII la temática europea de la elaboración del “traje nacional”, que, por cierto, en Suecia lleva a un extraño invento allí interpretado como subproducto español, tropieza en el ámbito madrileño con un doble obstáculo, ya que a una absurda emulación de la aristocracia titulada por parte de la emergente clase media se une el fenómeno pseudoigualitario del majismo. El relato *Anales de cinco días*, atribuido a José Cadalso (1803: 264-265, 267-272, 277-278) —Ana Peñas (2011: 89, 96), exponiendo el estado de la cuestión, afirma que no cabe adjudicarle de forma plenamente segura esta curiosa obra de 1778 o 1779—, muestra un panorama del Madrid contemporáneo que amenaza con “confundir las clases y estados”, pues por el paseo del Prado, el gran escenario de la cortesanía borbónica, circulan coches no ya de la nobleza, sino, bajo igual pompa,

¹⁵ El autor —citando a Pilar Gonzalbo Aizpuro, “Las fiestas novohispanas: espectáculo y ejemplo”, 1993— agrega algunas interesantes consideraciones acerca de la apariencia y el uso de ropa limpia y nueva en el contexto de las fiestas religiosas y la participación en misa.

de mujeres e hijas de artesanos y profesionales —un contador, un platero, un relator, un abogado, un escribano, un agente y un dentista—, no en vano uno de esos carruajes iba destinado a un duque, y, complementariamente, aparecen allí unos hombres haciendo ostentación de uniformes militares o paramilitares sin derecho alguno a su utilización; de otro lado, salen a la palestra un “zapatero extranjero” de grotesca elegancia a la última moda y un sastre “con un vestido muy galoneado de oro”, y se asiste a una “gran tertulia” cualificada por la presencia de diplomáticos en la casa de una modista.

Estamos, pues, ante unos cuerpos falsos o fraudulentos desde el punto de vista del orden económico, social, ideológico, jurídico, político y artístico —a escala de arte menor— establecido por el absolutismo monárquico-señorial ilustrado, bajo el cual, no obstante, a impulsos de fenómenos degenerativos como el “majismo”, o sea, el descenso de la aristocracia a modos y modas populares sin el menor ánimo de reforma de la superestructura interestamental, lo que supone otro ejemplo de cuerpo superchero, se exacerba el pseudoigualitarismo tradicional español, siempre opuesto a las pragmáticas suntuarias, hasta extremos casi inverosímiles, con efectos tan estrambóticos como los señalados por el autor de los *Anales*. Sin embargo, objetivamente, lo que ahí se denuncia refleja tanto la emergencia de la nueva clase burguesa y uno de sus más destacados cauces de sociabilidad, la tertulia, como la legitimidad de sus aspiraciones a unos signos honoríficos indumentarios que, por exclusión, han de ser los de la vieja nobleza. Más aún, si en el ámbito masculino el uso del uniforme, que serializa a los hombres sustituyendo el individualizado y lujoso traje de corte por otro sencillo e indistinto —o con pocas variantes—, expresivo del servicio público al estado, implica unos excelsos ideales de racionalización meritocrática austera de los asuntos públicos, lejos del privilegio —y fuera, naturalmente, de regímenes militares como los de Prusia o Rusia—, no puede sorprender que ese nuevo tipo de ropaje atraiga a los jóvenes burgueses, aunque su grado de concienciación social sea tan bajo que no lo vean como anuncio de una futura igualdad jurídica efectiva, sino como instrumento de equiparación, al menos aparental, con el estamento noble, meta muy importante desde los parámetros mentales del formalismo nominalista hispano. El uniforme, en suma, podía significar una aproximación al concepto de aristocracia de servicio político o castrense tan ligado a la memoria de Carlos III.

Proyectado sobre estados y sociedades tan diferentes como las monarquías militares, la parlamentaria inglesa y las absolutistas ilustradas de Alemania y España, aunque supeditado al traje de corte en la Francia borbónica, el uniforme, y especialmente el del ejército, no responde, pues, a una única ideología de corporificación masculina seriada. Por otra parte, resulta curioso que, frente a la variedad de diseño y riqueza material in-

trínseca del traje de corte, el uniforme, pese a su carácter repetitivo o serial y su relativo bajo coste, fuera tan entusiásticamente aceptado incluso en medios poco permeables al rigor nivelador conceptual del neoclasicismo como España, donde la distintividad del lujo venía unida a su precio.

El vestido fraudulento no es un episodio aislado de una España pseudoigualitaria cuya mentira interestamental venga reforzada por la degeneración majista. Dada la perversa tiranía tradicional de los pujos señoriales, que con el paradigma social burgués cristalizó en la cursilería, la casa, como escenario doméstico del cuerpo femenino, también cae presa de la falsificación, el modo de vida prestado. “Un cuarto bajo enseña el espejo, la pintura, el estrado y la curiosidad de preguntar quien lo vive”, y por otra parte supone una comodidad para “los del tercio viejo”, dice Baptista Remiro de Navarra en *Los peligros de Madrid*, de 1646, a propósito del sistema residencial de una viuda ramera, tras lo cual añade unos hechos y consideraciones que, además de documentar la popularización de las regias efigies incluso entre las prostitutas de nivel medio-alto, aclaran la ideología de su posesión y ostentación en este vicioso círculo, pero con obvia proyección sobre el conjunto de la sociedad:

Bien como los oficiales, que tejen en los reposteros las armas de sus oficios y les sirve de orla aquello de ‘sillero del Rey’, ‘pellejero de la Reina’, ‘guantero del Rey’, ‘boticario de la Reina’, ‘herrador de su Alteza’... —que, como la palabra del rey augusta es, la miel a la hiel que llegue la hace dulce—, así de doña Balista el cuarto bajo era su mayor altura. En él tenía pintada a toda la invencible Casa de Austria: a Su Majestad, al Príncipe nuestro señor, a los serenísimos señores infantes —Cardenal y don Carlos— y, por no cansar en esto ni hacer a nadie agravio, a toda la prole regia, demás que, aunque yo no contara alguno en la Real Familia, no fuera culpa mía, sino de doña Balista en no haberle pintado (Remiro, 1996: 96-97).

Ignominiosamente, el retrato real, que de acuerdo con la simbología ideológica del momento equivale al propio cuerpo del monarca, funciona como reclamo engañoso, prenda de respetabilidad, al servicio de una meretriz. Este era el vergonzoso envés de la “augustísima casa de Austria”, cuyas pretensiones de tener una sangre de densidad teológica eucarística caían así en el lodo del vicio desdoblado de pecado. Si se considera que tales retratos, por exclusión, corresponderían al tipo casi único de efigies monárquicas españolas directas, domésticas, realistas o no alegóricas cuya imagen de sencillez tiende a explicarse por su carácter dinástico como representaciones destinadas a la otra rama

de los Habsburgo, nos encontraríamos, una vez más, con la evidencia de una amplísima difusión mercantil y por ende interestamental de esa clase de descripciones pictóricas al menos a escala de la villa y corte.

Conclusión

En el marco de la revisión historiográfica posmoderna, el proceso de construcción del cuerpo hispánico ha sido objeto de una serie de estudios pluridisciplinares que, partiendo de esquemas exteriores, han puesto de relieve ciertos rasgos peculiares que entroncan con la reverdecida problemática del hecho diferencial. Ante la dificultad de seguir cronológica y globalmente la invención y evolución de ese modelo, hemos optado por seleccionar una serie de tipologías sobre las que precisamente se ha venido definiendo ese debate en otras áreas culturales. El epígrafe inicial, sobre el cuerpo del rey, asume la visión ya codificada a ese respecto en otros ámbitos de la Europa occidental, pero haciendo hincapié en algún elemento de juicio que anuncia la desacralización del monarca en la esfera hispana. Pasando al tema del héroe desnudo, constatamos que ese paradigma de virtud masculina clásica es en esta área un factor de importación sin especial transcendencia. Por el contrario, en la rúbrica sobre la significación ideológica de la sangre, tanto la mitología española de los Austria como el estatuto de limpieza étnico-religiosa constituyen datos distintivos. Ese es también el caso del cuerpo del dolor, por cuanto que el estilo barroco hispánico de piedad implica una radical expresividad retórica ultrarrealista muy ajena a la relectura decimonónica burguesa de ese mismo repertorio. Dejando el plano de la realidad convencional por el de la representación mitológico-religiosa, el tema del cuerpo del demonio ofrece paradójicamente una gran ambigüedad en un espacio cultural que, como el hispánico, debiera en principio, a este propósito, presentar una unánime imagen negativa del maligno. Respecto al cuerpo de la mujer, abordamos la reconsideración de ciertas representaciones gráficas absolutamente excepcionales de la intimidad anatómica femenina que no encuentran fácil acomodo en el escenario hispano, máxime a la luz de su escasísimo marco referencial foráneo. Por último, destacamos en el campo de la elaboración tardo-dieciochesca del traje y particularmente del traje nacional un curioso subproducto del mito de la falsa igualdad nobiliaria española en la coyuntura majista pseudoigualitaria, el de la falsificación vestimentaria del cuerpo.

Figuras



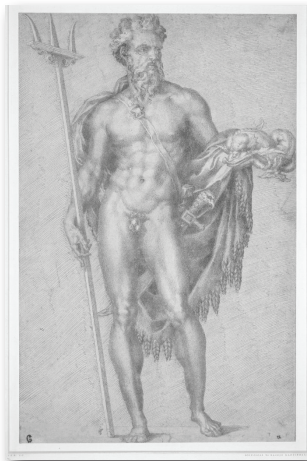
1. François Gérard, *Carlos X en gran aparato*, 1825, Musée national de château de Versailles.



2. Vicente López, dibujo preparatorio, de hacia 1829, para el retrato de Fernando VII como gran maestro de la orden del Toisón de Oro, de 1831, Biblioteca Nacional, Madrid, núm. 4.143.



3. Leone Leoni, *Carlos V y el Furor*, bronce, 1549, Museo del Prado, Madrid.



4. Baccio Bandinelli, dibujo preparatorio para la estatua de Andrea Doria como Neptuno, hacia 1528, British Museum, Londres, 1895,0915.553.



5. Juan Bautista Maíno, *Recuperación de Bahía*, 1634-1635, Museo del Prado, Madrid.



6. Antonio Rodríguez (atribuido), *Moctezuma*, hacia 1680-1691, palacio Pitti, Florencia.

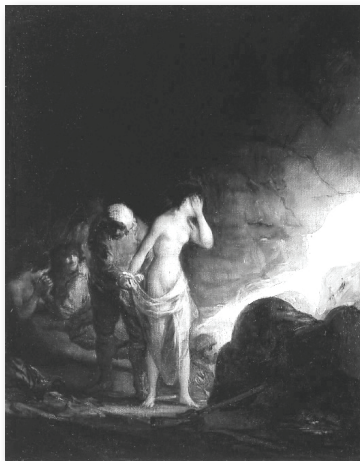


7. Miguel de Rubiales, *Descendimiento*, paso procesional, Madrid, 1690, supuestamente destruido en 1936.



8 y 9. Arriba. Anónimo, *Procesión de viernes santo en Lima*, hacia 1660-1665, Cofradía de la Soledad, iglesia de San Francisco, Lima. Abajo. *Idem.* (Detalle)





10. Francisco de Goya, *Bandido desnudando a una mujer*, 1798-1800, colección particular, España.



11. Philip van Dyck, *Abraham expulsando a Agar e Ismael*, 1718, Museo del Louvre, París.



12. El Greco, *Epimeteo y Pandora*, madera policromada, periodo de 1600-1610, Museo del Prado, Madrid.



13. Conrad Meit, *Judit con la cabeza de Holofernes*, mármol, hacia 1508-1510, Bayerisches Nationalmuseum, Múnich.

Bibliografía

01. Arias Martínez, Manuel, Miguel Ángel Marcos Villán y António Filipe Pimentel (comp.) (2012), *Cuerpos de dolor. La imagen de lo sagrado en la escultura española (1500-1750)*, catálogo de exposición (Museo de Bellas Artes, Sevilla), Sevilla, Consejería de Cultura-Junta de Andalucía, 103 pp.
02. Bango Torviso, Isidro G. (comp.) (2014), *A Su imagen. Arte, cultura y religión*, catálogo de exposición (Fernán Gómez-Centro Cultural de la Villa, Madrid), Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 102 pp.
03. Bérchez, Joaquín (comp.) (1999), *Los siglos de oro en los virreinos de América (1550-1700)*, catálogo de exposición (Museo de América, Madrid), Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 441 pp.
04. Blázquez Mateos, Eduardo (1999), *El arte del Renacimiento en la provincia de Ciudad Real*, Madrid, Diputación Provincial de Ciudad Real, 264 pp.
05. Bloch, Marc (2006), *Los reyes taumaturgos*, México, Fondo de Cultura Económica, 663 pp.
06. Böttcher, Nikolaus, Bernd Hausberger y Max S. Hering Torres (coord.) (2011), *El peso de la sangre. Limpios, mestizos y nobles en el mundo hispánico*, México, El Colegio de México, 320 pp.
07. Brook, Maurice (2003), "Le portrait d'Andrea Doria en Neptune par Bronzino", en Anne-Lise Desmas (ed.), *Les portraits du pouvoir*, actas del coloquio "Lectures du portrait du pouvoir entre art et histoire" (24-26 de abril de 2001), Roma, Académie de France à Rome, 268 pp.
08. Cadalso, José (1803), "Anales de cinco días: ó carta de un amigo a otro. Es una invectiva contra el lujo, modas y usos del siglo ilustrado", en *Obras del coronel don Joseph Cadalso, comandante de escuadron del regimiento de Borbon, y caballero del hábito de Santiago*, vol. II, Madrid, Mateo Repullés, pp. 225-287.
09. Carreira, Antonio (1998), *Gongoremas*, Barcelona, Península, 454 pp.
10. Carrera, Magali M. (2005), "From Royal Subject to Citizen. The Territory of the Body in Eighteen- and Nineteenth-Century Mexican Visual Practices", en Jens Andermann y William Rowe (ed.), *Images of Power. Iconography, Culture and the State in Latin America*, Nueva York-Oxford, Berghahn Books, pp. 17-35.
11. Ciaramitaro, Fernando (2012), "Reseña a Nikolaus Böttcher, Bernd Hausberger y Max S. Hering Torres (coords.)", *El peso de la sangre. Limpios, mestizos y nobles en el mundo hispánico*, México, El Colegio de México, 2011", *Anuario de Estudios Americanos*, vol. LXIX, núm. 2, julio-diciembre, pp. 743-749.
12. Courtine, Jean-Jacques (2006), "Introducción", en Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello (dirs.), *Historia del cuerpo. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*, vol. III, Madrid, Taurus, pp. 2-24.
13. Crespo Giménez, Francisco (2006), "Eros en la pintura española del siglo XIX", en AA.VV., *Romanticismo 9. El eros romántico. Actas del IX Congreso (Saluzzo, 17-19 de febrero de 2005)*, Bolonia, Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo Hispánico «Ermanno Caldera»-II Capitello del Sole, pp. 33-41.
14. Crow, Thomas (1995), *Emulation. Making Artists for Revolutionary France*, New Haven-Londres, Yale University Press, 364 pp.
15. Diez, José Luis (1999), *Vicente López (1772-1850)*, vol. II (*Catálogo razonado*), Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 886 pp.
16. Estella, Margarita (1978), "Observaciones sobre el paso del Descendimiento de Miguel de Rubiales", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, vol. XLIV, pp. 479-484.
17. Gonzalbo Aizpuro, Pilar (1993), "Las fiestas novohispanas: espectáculo y ejemplo", *Estudios Mexicanos*, vol. IX, núm. I, pp. 19-45.
18. Haidt, Rebecca (1998), *Embodying Enlightenment: Knowing the Body in Eighteenth-Century Spanish Literature and Culture*, Nueva York, St. Martin's Press, 279 pp.
19. Hernán Ramírez, Hugo (2009), *Fiesta, espectáculo y teatralidad en el México de los conquistadores*, Madrid-Francia del Meno-México, Iberoamericana-Vervuert-Bonilla Artigas, 233 pp.
20. Hughes, Robert (2004), *Goya*, Nueva York, Vintage-Random House, 265 pp.
21. Kleine, Marina (2014), "Imágenes del poder real en la obra de Alfonso X (I): *Rex Christianus*", *De Medio Aevo* 5, vol. III, núm. I, pp. 1-42.

22. Kugler, Georg (2001), "The Predestination of our Habsburg Dynasty: Habsburg Marriage, Policies and the Phenomenon of *Pure Blood* in European Dynasties", en James M. Bradburne (eds.), *Blood: Art, Power, Politics, and Pathology*, catálogo de la exposición "Blood: Perspectives on Art, Power, Politics, and Pathology" (Museum für Angewandte Kunst y Schim Kunsthalle, Fráncfort del Meno), Munich-Londres-Nueva York, Prestel Verlag, pp. 121-136.
23. Lieberman, Daniel E. (2014), *La historia del cuerpo humano. Evolución, salud y enfermedad*, Barcelona, Pasado y Presente, 508 pp.
24. Lombardi Satriani, Luigi M. (2005), *De Sanguine*, Roma, Meltemi, 192 pp.
25. López Guzmán, Rafael (dir.) (2004), *Perú indígena y virreinal*, catálogo de exposición (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona; Biblioteca Nacional, Madrid; National Geographic Museum at Explorers Hall, Washington), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 333 pp.
26. Martínez Arancón, Ana (1987), *Geografía de la eternidad*, Madrid, Tecnos, 277 pp.
27. Mazzocca, Fernando, Enrico Colle, Alessandro Morandotti y Stefano Susinno (eds.) (2002), *Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, catálogo de exposición (palacio real de Milán), Milán, Skira, 542 pp.
28. Méndez, Sigmund (2000), *El mito fáustico en el drama de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 401 pp.
29. Mínguez, Víctor (2014), "Eros napoleónico. Poder y seducción en el retrato desnudo del emperador (Canova, 1803-1806)", en Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya (dirs.), *Visiones de pasión y perversidad*, Madrid, Fernando Villaverde, pp. 140-157.
30. More, Anna (2013), *Baroque Sovereignty. Carlos de Sigüenza y Góngora and the Creole Archive of Colonial Mexico*, Filadelfia, University of Pensilvannya Press, 350 pp.
31. Moreno Mendoza, Arsenio (2013), "La figura del demonio en el teatro y la pintura del Siglo de Oro español", en Carme López Calderón, María de los Ángeles Fernández Valle y María Inmaculada Rodríguez Moya (coords.), *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*, Santiago de Compostela, Andavira, pp. 17-25.
32. Morgado García, Arturo (1999), *Demonios, magos y brujas en la España moderna*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 177 pp.
33. Myrone, Martin (2005), *Bodybuilding. Reforming Masculinities in British Arts 1750-1810*, New Haven-Londres, The Paul Mellon Centre for Studies in British Arts-Yale University Press, 381 pp.
34. Naipaul, V.S. (1995), *Un camino en el mundo. Una historia*, Madrid, Debate, 383 pp.
35. Panzanelli, Roberta, Eike D. Schmidt y Kenneth D.S. Lapatin (coords.) (2008), *The Color of Life. Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present*, catálogo de exposición (J. Paul Getty Museum, Getty Villa, Malibu), Los Angeles, J. Paul Getty Museum-Getty Research Institute, 189 pp.
36. Pellicer de Tovar, José (2002), *Avisos. 17 de mayo de 1639-29 de noviembre de 1644*, edición de Jean-Claude Chevalier y Lucien Clare, con nota al manuscrito de Jaume Moll, vol. 1 (*Texto y glosario*), París, Editions Hispaniques, 489 pp.
37. Peñas Ruiz, Ana (2011), "'Anales de cinco días' y 'El siglo ilustrado'. Historia de un plagio", en Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), *Imposturas literarias españolas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 79-108.
38. Périssat, Karine (2002), *Lima fête ses rois (XVI-XVIII siècles). Hispanité et américanité dans les cérémonies royales*, París, L'Harmattan, 318 pp.
39. Ponz, Antonio (1791), *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella. Trata de Andalucía*, vol. XVI, Madrid, Viuda de Joaquín Ibarra, 379 pp.
40. Portús Pérez, Javier (1998), *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la Corte Española 1554-1838*, Madrid, Museo del Prado, 350 pp.
41. Remiro de Navarra, Baptista (1996), *Los peligros de Madrid*, edición de María Soledad Arredondo, Madrid, Castalia-Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 184 pp.
42. Reyer, Carlos (1996), *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al decadentismo*, Madrid, Cátedra, 304 pp.
43. Riera, Juan (1981), *Valverde y la anatomía del Renacimiento*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 60 pp.

44. Rincón García, Wifredo (1984), *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 227 pp.
45. Rípodas Ardanaz, Daisy (2006), “Versión de la monarquía de derecho divino en las celebraciones reales de la América borbónica”, *Revista de Historia del Derecho*, núm. 34, pp. 241-267.
46. Rishel, Joseph J., y Suzanne Stratton-Pruitt (comps.) (2006), *The Arts in Latin America. 1492-1820*, catálogo de exposición (Philadelphia Museum of Art, Filadelfia; Antiguo Colegio de San Ildefonso, México; Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles), New Haven, Philadelphia Museum of Art-Yale University Press, 568 pp.
47. Sabatier, Gérard (2004), “Allégories du pouvoir à la cour de Louis XIV”, en Fernando Checa Cremades (ed.), *Arte barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano en la segunda mitad del siglo XVII*, ciclo de conferencias (Real Academia de España en Roma, 2003), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, pp. 177-193.
48. Sabido Ramos, Olga (2008), “Imágenes momentáneas *sub specie aeternitatis* de la corporalidad. Una mirada sociológica sensible al orden sensible”, *Estudios sociológicos*, vol. XXVI, núm. 78, El Colegio de México, pp. 617-646.
49. Sánchez-Camargo, Manuel (1954), *La muerte y la pintura española*, Madrid, Editora Nacional, 728 pp.
50. Savatier, Thierry (2009), *El origen del mundo. Historia de un cuadro de Gustave Courbet*, Gijón, Trea, 303 pp.
51. Schiebinger, Londa (1987), “Skeletons in the Closet: the First Illustrations of the Female Skeleton in Eighteenth-Century Anatomy”, en Catherine Gallagher y Thomas Laqueur (eds.), *The Making of the Modern Body. Sexuality and Society in the Nineteenth Century*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, pp. 42-82.
52. Souto, José Luis, y Fernando Ciaramitaro (2011), “El cuerpo imperial. Ideología del retrato regio en Nueva España bajo Carlos III y Carlos IV”, en Estela Roselló Soberón (coord.), *Presencias y miradas del cuerpo en la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 159-195.
53. Stratton-Pruitt, Suzanne L. (2013), con Mark A. Castro, *Journeys to New Worlds: Spanish and Portuguese Colonial Art in the Roberta and Richard Huber Collection*, catálogo de exposición, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, 204 pp.
54. Theweleit, Klaus (2008), “Postface de Klaus Theweleit”, en Jonathan Littell, *Le sec et l'humide. Un brève incursion en territoire fasciste*, París, Gallimard, pp. 117-133.
55. Valdivieso, Enrique (2002), *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 205 pp.
56. Victoria, José Guadalupe (1993), “Présence de l'art flamand en Nouvelle-Espagne”, en Eddy Stols y Rudi Bleys (coords.), *Flandre et Amérique latine. 500 ans de confrontation et métissage*, Amberes, Fonds Mercator, pp. 154-167.
57. Vigarello, Georges (2005), “El cuerpo del rey”, en Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello (dirs.), *Historia del cuerpo. Del Renacimiento al Siglo de las Luces*, vol. I, Taurus, Madrid, pp. 373-394.
58. Villalba, Eugenio (1790), *Visita de las ferias de Madrid*, Madrid, Blas Román (impresor de la Real Academia de Derecho Español y Público), 63 pp.

Fuentes de archivo, biblioteca y museo

Archivo Histórico Nacional, Madrid (AHNM), *Inquisición*, libro 687, 27 de octubre de 1807.

Biblioteca Nacional, Madrid (BNM), dibujo núm. 4.143.

British Museum, Londres (BML), dibujo núm. 1895,0915.553.

JOSÉ LUIS SOUTO. Estudió en la Universidad Complutense de Madrid. A publicado libros y artículos a nivel nacional e internacional, entre los que se encuentran *Jardines de palacio de Boadilla del Monte. Estudio histórico y propuesta de restauración*; *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*; “El arte regio y la imagen del soberano” y “Ventura Rodríguez, el neoclasicismo y el protorromanticismo”.

FERNANDO CIARAMITARO. Es profesor e investigador de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México e investigador visitante en El Colegio de México. Realizó sus estudios doctorales en historia en la Universidad de Catania (Italia). Ha dictado cursos en licenciatura y posgrado. Ha sido profesor visitante en algunas instituciones académicas europeas y americanas, entre ellas la Casa de Velázquez, la Universidad de Palermo y el Instituto Mora.