

TRABAJO FINAL DE MASTER
Máster en Identidad Europea Medieval
Universidad de Lleida

LA VALORACIÓN DEL TACTO COMO RECURSO RETORICO
EN LAS IMAGENES DE LA EDAD MEDIA.
LOS EJEMPLOS EMBLEMÁTICOS DEL *NOLI ME TANGERE*
Y LA DUDA DE SANTO TOMÁS

Claudia Puebla

Tutor: Gerardo Boto Varela

INDICE

| | |
|---|------------|
| Introducción ----- | 3 |
| 1-El cuarto Evangelio y las apariciones de Cristo resucitado ----- | 6 |
| 1.1 <i>El encuentro con María Magdalena</i> ----- | 6 |
| 1.2 <i>Tomás y el tema de la incredulidad</i> ----- | 11 |
| 1.3 <i>Magdalena y Tomás frente a los Padres de la Iglesia</i> ----- | 13 |
| 1.4 <i>La relación entre las escenas desde la teología contemporánea</i> ----- | 20 |
| 2-Las apariciones del <i>Noli me tangere</i> en el arte medieval ----- | 24 |
| 2.1 <i>La fusión de las “Marías” y la conformación de una imagen</i> ----- | 29 |
| 2.2 <i>La Magdalena en Bizancio</i> ----- | 30 |
| 2.3 <i>La Magdalena en el mundo carolingio y otoniano</i> ----- | 36 |
| 2.4 <i>Magdalena y la narrativa románica</i> ----- | 44 |
| 2.5 <i>Magdalena, la protagonista</i> ----- | 48 |
| 2.6 <i>El poder de la empatía con el pecador en el gótico</i> ----- | 62 |
| 2.7 <i>Los grandes maestros: Duccio y Giotto</i> ----- | 69 |
| 2.8 <i>Relieves y otros soportes</i> ----- | 76 |
| 3-La duda de Santo Tomás en el arte medieval ----- | 83 |
| 3.1 <i>La figura del apóstol en Silos</i> ----- | 85 |
| 3.2 <i>Tomás en la pintura románica y otros soportes</i> ----- | 93 |
| 3.3 <i>La incredulidad en el gótico</i> ----- | 98 |
| 4- Las imágenes relacionadas ----- | 102 |
| 5-Lo que se ve. El cuerpo, el gesto ----- | 114 |
| 6-Los cinco sentidos: su valoración frente al hombre medieval ----- | 126 |
| 7-La ambivalencia del tacto ----- | 135 |
| 7.1 <i>Lo tangible, un tema complejo a los ojos de la cristiandad</i> ----- | 142 |
| 8-A la manera de una conclusión: Tocar o no tocar; la imagen como vehículo de una retórica del tacto ----- | 146 |
| 9-Propuestas de futuras investigaciones ----- | 152 |
| Índice de imágenes ----- | 153 |
| Bibliografía ----- | 157 |

Introducción

Tocar o no tocar, es la cuestión planteada en la iconografía de las obras que serán el *leitmotiv* del presente trabajo. Unas, cuyas características a grandes rasgos –en su gran mayoría- giran en torno a un hombre de pie, con un brazo firme, extendido y dirigido hacia una mujer. Ella, arrodillada o agachada, extiende sus brazos hacia él sin llegar a tocarlo. Él es Jesucristo, ella, María Magdalena, y la escena que se representa es la del *Noli me tangere*. Otras, refieren a un hombre que, en actitud sumisa o agachado, extiende su mano derecha hasta que llega a tocar un extremo del torso del segundo hombre, donde éste último, presenta una llaga. El hombre que toca es el Apóstol Tomás, el tocado es Jesucristo, y la escena reflejada es la de la Duda del Apóstol frente a la Resurrección.

Ambos relatos se encuentran en el Evangelio de San Juan, el primero en Jn.20:16-17 y el segundo en Jn.20:24-28. Ambos han sido frecuentemente representados en el arte medieval, con mayor asiduidad el primero de ellos, aunque surgió de manera posterior, el *Noli me tangere*. En ambos, también, la acción se centra en el sentido del tacto. La mujer cree -no comprende lo que ha sucedido- y es instada a no tocar; el hombre no cree y es instado a tocar. De estas imágenes, de su uso en la arquitectura medieval en forma de relieves o pintura mural, en tablas, vitrales o en las páginas de los libros miniados, se deduce que es posiblemente esta acción, la del sentido quizás menos elevado y asociado a lo material y a lo carnal (pero a su vez el más ejercido en el medioevo de “modo primordial” como expresara Jacques Le Goff en “La Civilización del occidente Medieval”¹), la que estaría siendo utilizada desde el arte.

Lejos del primer lugar del podio de los sentidos (valoración que desde lo intelectual y espiritual sin duda tiene la vista, a la que luego le seguiría el oído) el tacto es, no obstante, el más importante desde lo emocional y el principal a la hora de asegurar la pervivencia de la especie ya que por medio de él se lleva a cabo la procreación. Consideraciones estas que ya estaban presentes en la obra de Aristóteles *De Anima*, y que nos ayudan a entender no sólo su reconocimiento como aquello que es real y concreto para la vida, sino que también nos permite comprender las críticas a las que estaba sometido como responsable del placer físico.

¹ LE GOFF, Jacques, *La civilización del occidente medieval*, México, Paidós, 1999: 318.

Pensadores como Jacques Derrida², y antes Jean-Luc Nancy³, escribirán acerca de este sentido analizándolo a partir del mismo Aristóteles, considerándolo en sus aporías, porque “el tacto no es una cosa clara, *ouk estin endelon*, dice también, es *adelon*, inaparente, oscuro, secreto, nocturnal”.⁴ Porque el tacto en el *Peri Psychès* pone en juego la unidad de sentido de sí mismo como sentido, y de lo que implica tocar. Es el sentido que carece de su propio sensible: si la vista tiene el color, el sonido es para el oído o el sabor para el gusto, el tacto cuenta con un panorama de múltiples posibilidades, pero ninguna es prioritaria o exclusiva.⁵ Al mismo tiempo, el tacto es el sentido más explícito. Uno puede fingir ver o no ver algo más allá de la dirección de los ojos, del giro de la cabeza; puede decir que oyó tal o cual cosa, o no; que siente o no siente el gusto o el olor de una comida. No obstante, frente a otras personas, lo que tocamos se ve.

La acción de tocar no pasa desapercibida, de la misma forma que no lo pasa el no tocar. No es ajena a los otros, pero menos lo es a uno mismo: al tocar algo, inevitablemente, nos tocamos; “somos a la vez tocante y tocado”⁶, “tocar es tocarse”.⁷ Cuestiones, todas estas, las del tacto, a las que debemos sumar también aquellas de lo “intangible”, que aun así, a pesar de todo, puede todavía ser tocado. Entonces, las reflexiones acerca del tacto se suceden y, de alguna manera, explican su complejidad y el atractivo que ha despertado desde tiempos tan lejanos como la antigüedad aristotélica a la contemporaneidad de Nancy o Derrida, e incluso hasta atravesar el segundo milenio. Atractivo que le ha sabido conseguir un lugar en el arte visual y que en el medioevo pudo haber alcanzado un carácter de particular importancia.

Es así como en una obra, relieve o pintura, el tocar va acompañado de un gesto, que puede ser de una o ambas manos, las más de las veces, pero que también puede ser expresado por otras partes del cuerpo y por otros gestos. Así el gesto es observado, es visto, y es el tacto el único sentido que no puede ser disimulado en una acción o en una

² DERRIDA, Jacques. *El tocar, Jean-Luc Nancy*, Buenos Aires, Amorrotu, 2011: 23. Aquí Derrida cita el *Peri Psychès, De anima, De l'âme* (II, 11, 422b-424a), en su edición Budé, 1966.

³ NANCY, Jean Luc, *Noli me tangere: On the raising of the body*, Fordham University Press, Nueva York, 2008

⁴ DERRIDA, Jacques. *El tocar...* 2011.

⁵ DERRIDA, Jacques. *El tocar...*: 24-26.

⁶ MALDINEY, Henri, “*La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant*”, *Le contact*, ed. J. Schotte, Bruxelles, 1990: 177. Citado en DERRIDA, Jacques. *El tocar...*: 348.

⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et L'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964: 308.

representación de una acción. Por este motivo, indagar en la cuestión del tacto en la Edad Media es quizás un objetivo demasiado ambicioso para abordar aquí, pero este trabajo puede interpretarse como una mirada que se detiene en la importancia que, para el hombre medieval, pudo haber tenido la representación de tales acciones centradas en tan básico sentido.

Tampoco la idea es presentar un corpus de obras, ya que tal estudio demandaría un tiempo y unas circunstancias muy diferentes a las actuales. La intención, si se permite en esta instancia, es partir de algunos ejemplos de imágenes del medioevo relacionadas con las escenas bíblicas en cuestión, y tener un acercamiento al posible significado de estas representaciones, tratando -además- de establecer, si en ellas se refleja una “retórica del tacto”, término extraído de la “retórica de tocar” que plantea Derrida⁸. En la que, desde lo más conocido y terrenal como el tacto, y con el uso más o menos sutil de lo que hoy llamamos elipsis, metáforas, hipérbolos o sinestesias, intentaron transmitir un mensaje hacia lo más elevado y trascendente. Preguntarnos si así se recurrió a un encantamiento de la imagen con el objetivo de centrar en el acto de tocar las cuestiones que se están dirimiendo en dichas escenas, reafirmando en ese gesto su poder simbólico; en definitiva, aquello que a la Iglesia más le preocupaba... la cuestión de la Fe de sus fieles. El creer o no creer.

⁸ DERRIDA, Jacques. *El tocar...*: 14.

1.-El cuarto Evangelio y las apariciones de Cristo resucitado

1.1 *El encuentro con María Magdalena.*

Si bien este trabajo busca centrarse en las imágenes medievales del *Noli me tangere* y la Duda de Santo Tomás, debemos presentar aquí las particulares características de las fuentes que las inspiraron. Es decir, las partes del Nuevo Testamento que relatan tales hechos, y que están ubicadas concretamente el Evangelio de San Juan. Pero antes de sumergirnos en los detalles que el evangelista da en relación a estas escenas, conviene tener en cuenta que es precisamente es este punto donde las aguas se dividen y los escritos de Juan cobran protagonismo.

Según ha analizado Charles Harold Dodd, con algunas variaciones evidentes, hasta la llegada de la Resurrección de Cristo, en los cuatro Evangelios se puede seguir una línea común de continuidad en el relato, y se conserva un estilo general de narración.

-“De una u otra forma los evangelistas han indicado siempre el paso del tiempo: el atardecer del jueves, la noche del jueves, la mañana del viernes y diversos momentos de ese día, la tarde del viernes, el sábado y la mañana del domingo. Pero a partir de aquí es más difícil descubrir un esquema común. Marcos (en el texto auténtico) nos abandona. Mateo lleva la continuidad hasta un estadio ulterior al conectar la historia de las mujeres en el sepulcro con una aparición de Cristo resucitado, pero luego la interrumpe (...). Lucas da un salto de la madrugada del domingo a la tarde de ese mismo día (...). Entre Mateo y Lucas no hay nada en común. Juan logra una mejor apariencia de continuidad. Como Mateo, pasa del hallazgo de la tumba vacía a una aparición de Cristo a María Magdalena y luego, prosiguiendo el estilo narrativo predominante en el relato de la pasión continúa (...) y cuenta una aparición a los discípulos.”⁹

Como advierte Dodd, se puede suponer que cualquier relato tradicional de la pasión sigue la siguiente fórmula: la crucifixión y muerte; la sepultura; y el hallazgo de la tumba vacía. Es así, a grandes rasgos, como se puede encontrar en los cuatro evangelios. Pero es a

⁹ DODD, Charles H. *Interpretación del Cuarto Evangelio*, Madrid, Ed. Cristiandad, 1978: 150.

partir de este punto, con el relato de las apariciones de Cristo, que no se puede llegar a la fuente común del relato. Como se lee en el texto de Dodd, Marcos omite la escena a pesar de indicar que conocía tales sucesos, y el resto sigue un camino propio, siendo - precisamente- el cuarto evangelio el que pareciera conservar “algo de la estructura cronológica característica de otras partes del relato de la pasión.”¹⁰

Las diferencias e interrogantes se acentúan en los dos episodios que motivan el presente trabajo: el relato de María Magdalena en el sepulcro y el relato de la duda de Santo Tomás. El primero de los casos, pertenece al tipo de relatos que Dodd asegura no se inscriben en ninguno de los dos tipos de formas tradicionales de las perícopas; las cuáles se dividen en concisas (equivalentes a los “paradigmas”, “apoteogmas” o “relatos declaratorios”) y circunstanciales (análogas a los “cuentos” o “novela corta”). Se podría, no obstante, conectar las escenas más con lo “circunstancial” que con lo “conciso”, pero “el diálogo entre Jesús y María no tiene analogía con ningún evangelio y da muestras de una sutileza psicológica que es excepcional en estos relatos”.¹¹

¿Qué sucede en el resto de los evangelios?

Podría decirse que los otros evangelistas desconocen la situación planteada por Juan: Mateo relata la visita de María Magdalena y “la otra María” al sepulcro y cuando encuentran a Jesús en el camino se abrazan a sus pies y le adoran (Mt.28:1-10); Marcos evade la escena en la versión original o menciona a tres mujeres (María Magdalena, María, la madre de Santiago y Salomé) que fueron al sepulcro, aunque “se apareció primero a María Magdalena, de la que había echado siete demonios” (Mr.16: 1-11); y Lucas nombra a las “mujeres que habían venido de Galilea”, fueron al sepulcro con perfumes y se encontraron con dos hombres de ropas fulgurantes que les dijeron que Jesús había resucitado, buena nueva que fueron a transmitir a los apóstoles (Lc.24:1-11).

Es sólo Juan, como se ha dicho, quien expone esta situación, indudablemente tensa, entre la Magdalena y su Maestro resucitado; que luego será fuente iconográfica para innumerables artistas de diferentes épocas:

-“María se quedaba llorando fuera junto al sepulcro. Mientras lloraba se inclinó para mirar dentro y vio a dos ángeles vestidos de blanco, sentados donde había estado el cuerpo de

¹⁰ DODD, Charles, *Interpretación...*: 150-151.

¹¹ DODD, Charles, *Interpretación...*: 153.

Jesús, uno a la cabecera y el otro a los pies. Le dijeron: “Mujer, ¿por qué lloras?” Les respondió: Porque se han llevado a mi Señor y no sé dónde lo han puesto”.

Dicho esto se dio vuelta y vio a Jesús allí, de pie, pero no sabía que era Jesús. Jesús le dijo: “Mujer, ¿por qué lloras? ¿A quién buscas?” Ella creyó que era el cuidador del huerto y le contestó: “Señor, si tú lo has llevado, dime dónde lo has puesto y yo me lo llevaré.”

Jesús le dijo: “María”. Ella se dio la vuelta y le dijo: “Rabboní”, que quiere decir “Maestro”. Jesús le dijo: “No me toques, pues aún no he subido al Padre. Pero vete donde mis hermanos y diles: Subo a mi Padre, que es Padre de ustedes; a mi Dios, que es Dios de ustedes.”

María Magdalena se fue y dijo a los discípulos: “He visto al Señor y me ha dicho esto”.- (Jn.20:11-18)¹²

Con los siglos, diversas traducciones e interpretaciones, llevarán la frase clave de toda la situación, aquella que en griego se expresa *μή μου ἅπτου*, al *noli me tangere* del latín de la *Vulgata*, y que en versiones castellanas va desde el “no me toques”, al “suéltame”¹³, pasando por el “no me retengas” e incluso el “no te me acerques”. Esa, precisamente, será una de las escenas preferidas por el arte religioso a lo largo de los siglos y que centrará en el “no me toques” el momento culminante de la acción.

Considerando, sin embargo, que la frase más importante de la mencionada perícopa no debería ser esa sino aquella que Jesús dice a continuación “aún no he ascendido a mi Padre”, Raymond Brown analiza la figura joánica de María Magdalena partiendo del momento del reconocimiento de Cristo al escuchar su voz llamándola por su nombre. “La mujer ha indagado incansablemente acerca del paradero del cuerpo de Jesús; ha consultado a los discípulos, a los ángeles, al supuesto hortelano. Pero cuando ve a Jesús, no le reconoce.”¹⁴ Lo reconocerá, finalmente, cuando le diga “Maria”, hecho que para Brown podría estar relacionado con lo que el mismo Juan expresa en Jn.10:3: “Las ovejas escuchan su voz cuando; llama por su nombre a cada una de sus ovejas y las saca fuera.

¹² LA BIBLIA, Editorial Verbo Divino, XXII edición, Madrid, 1995. Todos los fragmentos de la Biblia transcritos en este trabajo pertenecen a esta edición, a excepción de los fragmentos que aparecen como parte de una cita textual de otro autor.

¹³ “Suéltame”, literalmente “deja de tocarme” es analizado por Brown señalando que el uso del presente imperativo indicaría que la Magdalena ya lo está tocando y, por ese motivo, él le pide (le exige) que no lo haga más. Brown elige traducir ese imperativo por “suéltame” para indicar el matiz de continuidad que esto implica. En BROWN, Raymond, *El evangelio según Juan*, Madrid: Ed. Cristiandad, 1999:Vol.II: 1419.

¹⁴ BROWN, Raymond, *El evangelio...*: 1442.

Cuando ha sacado todas sus ovejas, empieza a caminar delante de ellas, y las ovejas lo siguen porque conocen su voz”¹⁵ María Magdalena así sería un ejemplo para los cristianos del primer siglo, que indica la posibilidad de reconocer la presencia de Jesús a través de la palabra.

Brown además menciona las conclusiones a las que arribó André Feuillet en relación a la figura de la santa. En los escritos del sacerdote y teólogo francés, se retoma la posibilidad elaborada por Hipólito de Roma¹⁶ de que la Magdalena sea un eco del Cantar de los Cantares (3,1-4), donde la mujer busca a su amado, por las calles y las plazas, preguntando a los centinelas, hasta que lo encuentra. Ella entonces dice: “Lo abracé y no lo soltaré más, hasta que no lo haya hecho entrar en la casa de mi madre, en la pieza de la que me dio a luz”¹⁷ Brown pone en duda estas relaciones pero es propenso a suponer que la Magdalena joánica representa al cristiano que busca a Jesús.¹⁸ Párrafos más adelante, el sacerdote estadounidense analiza la forma familiar en que la santa nombra a su maestro “Rabbi”, o “Rabboní”, tal como llamaban al Bautista sus seguidores. Frente a esta forma Brown sostiene que “resulta tentadora la idea” de pensar en una Magdalena que no admite o no ha comprendido la nueva situación de Jesús, confusión que parece salvarse cuando, en el encuentro con los discípulos, asegura “haber visto al Señor.”(Jn.20:18).

El planteo de estas palabras preliminares al momento del *Noli me tangere* suponen, tal vez, una preparación para el entendimiento de esta frase. Rudolf Bultmann sostiene que el “suéltame” o “no me retengas” encierran la idea de la intangibilidad de Cristo, lo que se opondría a las propias palabras del evangelista (versículos más adelante) y a Lucas 24:38-43 y a Mateo 28:9. Pero, ¿por qué Magdalena trata de aferrarse a Jesús? Y ¿por qué él la detiene? Magdalena, explica Brown, trata de aferrarse a él como la fuente de su alegría, no entendiendo que esa aparición de Jesús resucitado, dista mucho de ser aquella presencia tan esperada y permanente junto a ella y los discípulos. “Al pedirle que le suelte, Jesús da a entender que esa presencia permanente no se realizará por vía de apariciones, sino mediante el don del Espíritu, que sólo podrá venir una vez que él haya ascendido al Padre”¹⁹

¹⁵ La Biblia, Madrid: Editorial Verbo Divino, XXII edición, 1995.

¹⁶ Vid. *Infra*, cap. 1.3: 14.

¹⁷ La Biblia... 1995.

¹⁸ BROWN, Raymond, *El evangelio...*: 1443.

¹⁹ BROWN, Raymond, *El evangelio...*: 1445.

Entonces, como también sugiere Bultmann, en lugar de permitir que se aferre a Jesús, se le ordena ir advirtiendo a los discípulos.²⁰

El profesor David C. Fowler, hizo un análisis del *Noli me tangere/ μή μου ἅπτου*, tomando en consideración el exhaustivo estudio de Brown. En su trabajo Fowler considera que en la escena hay una progresión dramática de la ignorancia al conocimiento y que, “cuando María reconoce primero a Jesús por el sonido de su voz, ella cree que está vivo, que no murió después de todo.”²¹ Es cierto –como asegura Fowler- que no hay ninguna razón para que ella piense esto; pero es una reacción perfectamente humana bajo estrés, algo parecido a la experiencia común de aquellos que están viviendo un duelo y que sueñan con que ese amigo o familiar difunto sigue vivo.

Ese estado de ánimo, cargado de una expresión de alegría por parte de ella, y con la exclamación “¡Rabboni!”, lleva a las siguientes palabras de Jesús: “No me toques” y ella obedece. Y la brusquedad de esta reacción despierta en ella la consciencia. A diferencia de Brown, Fowler rechaza la idea de que es probable que ella se haya estado aferrando a él de antemano. “Por supuesto que no puedo dar razones objetivas para esta sensación que subyace detrás de mis convicciones. En el contexto de todo el episodio, simplemente no suena cierto.”²²-dirá el profesor.

Frente a estas cuestiones, los análisis teológicos se han sucedido a lo largo de los años, con algunos acuerdos y bastantes desacuerdos, tal es el caso de Bultmann, André Feuillet, Fowler, E.C. Hoskyns, entre otros. Al mencionar algunas hipótesis, no es el objetivo aquí avalar particularmente alguna de ellas o plantear una nueva mirada teológica –algo que ciertamente no sólo escapa a nuestro conocimiento específico; también es ajeno al objetivo de este trabajo-, sino que intentamos exponer la complejidad de esta escena, ya desde la fuente que la genera.

²⁰ Citado en BROWN, Raymond, *El evangelio...*: 1445.

²¹ Fowler escribe “*When Mary first recognizes Jesus by the sound of his voice, she believes that he is alive, that he did not die after all.*” Si bien debemos tener en cuenta que la mayoría de las interpretaciones de este pasaje hablan del reconocimiento de María a partir de que Jesús la llama por su nombre. En FOWLER, David C., “The meaning of ‘Touch Me Not’ in John 20: 17”, *Biblical Studies.Org.UK*: 5, consultado en agosto de 2015 <biblicalstudies.org.uk/pdf/eq/1975-1_016.pdf >

²² FOWLER, David C., “The meaning of...: 5.

1.2 Tomás y el tema de la incredulidad.

El segundo episodio en cuestión, el de la duda de Tomás, se centra, como su nombre lo indica, en la incredulidad del apóstol frente a la resurrección de Jesús:

-“Tomás, uno de los Doce, llamado el Mellizo, no estaba con ellos cuando vino Jesús. Los otros discípulos le dijeron: “Hemos visto al Señor.” Pero él contestó: “Hasta que no vea la marca de los clavos en sus manos, no meta mis dedos en el agujero de los clavos y no introduzca mi mano en la herida de su costado, no creeré.”

Ocho días después, los discípulos de Jesús estaban otra vez en casa, y Tomás con ellos. Estando las puertas cerradas, Jesús vino y se puso en medio de ellos. Les dijo: “La paz esté con ustedes. Después dijo a Tomás: “Pon aquí tu dedo y mira mis manos; extiende tu mano y métela en mi costado. Deja de negar y cree.”-

Para Dodd, este pasaje bíblico “no pudo existir nunca como una unidad independiente”, ya que sólo se explica en relación a los pasajes que lo preceden y lo siguen, Jn.20:19-23 y 20:28-29:

-“Ese mismo día, el primero después del sábado, los discípulos estaban reunidos por la tarde con las puertas cerradas por miedo a los judíos. Llegó Jesús, se puso de pie en medio de ellos y les dijo: “¡La paz esté con ustedes!” Dicho esto les mostró las manos y el costado. Los discípulos se alegraron mucho al ver al Señor.

Jesús les volvió a decir: “¡La paz esté con ustedes! Como el Padre me envió a mí, así los envío yo también.” Dicho esto sopló sobre ellos y les dijo: “Reciban el Espíritu Santo: a quienes descarguen de sus pecados, serán liberados, y a quienes se los retengan, les serán retenidos.”- (Jn.20:19-23)

-“Tomás exclamó: “Tú eres mi Señor y mi Dios”. Jesús replicó: “Crees porque me has visto. ¡Felices los que no han visto, pero creen!”- (Jn.20: 28-29)

Para el teólogo, un tema específicamente joánico como el “ver” o “creer” no está presente en el relato como un simple elemento más, sino que domina todo el contexto. La incredulidad, en definitiva, es la protagonista de la escena, de la misma manera que en la perícopa de Magdalena, lo es la credulidad que aparece explicitada en la acción trunca de la santa. Por su parte, la incredulidad también está en los otros evangelios. En Mateo, luego

del encuentro con las mujeres, aparece la mentira que las autoridades elucubran para justificar la ausencia del cuerpo, ya que no creen el relato de las mujeres acerca de la resurrección. Y los once discípulos, cuando se encuentra a Jesús, se postran ante él, “aunque algunos todavía dudaban” (Mt.28:17). En Marcos, Jesús reprendió a los apóstoles por la falta de fe y la dureza en creer a los que lo habían visto (Mr.16:14); mientras que en Lucas, Jesús se les aparece y quedan atónitos y asustados, pensando que veían algún espíritu, pero él los insta a mirar y tocar porque “un espíritu no tiene carne ni huesos”, y les mostró las manos y los pies (Lc.24:37-40). En este punto es de destacar que la antítesis entre Lucas y Juan adquiere relevancia; ya que mientras Juan relata que Tomás tocó y perforó, más adelante, sin embargo, sintetiza: porque “viste”, creíste; y no porque “tocaste”, creíste. Por tanto, se enuncia el tocar como ver y el ver como la conciencia de la existencia.

Juan, dice Dodd, ha señalado este contraste entre creencia e incredulidad colocando la figura de Tomás como el representante de los incrédulos y destacando su ausencia cuando Cristo se apareció a los discípulos. Ausencia que “parece ser una idea adicional, ya que en la perícopa, que, a mi juicio, se basaba en una forma de la tradición común, 'οι μαθηταί (es decir, los once fieles) están presentes, sin ninguna indicación de que falte nadie.”²³ En el trabajo de Juan Mateos y Juan Barreto, acerca del evangelio de San Juan, la incredulidad y la fe final de Tomás se explican en función de su formulación de la fe en Jesús y del predicho final de éste; “(...) con él asegura a los creyentes del futuro que no van a encontrarse en situación de inferioridad respecto a los primeros testigos de la resurrección.”-afirman los autores.²⁴

En párrafos posteriores a su análisis del evangelio, Mateos y Barreto, resaltan la insistencia de Juan en el aspecto físico de la prueba que Tomás exige para creer; destacando además la predisposición de Jesús de satisfacerlo, como una forma de demostrar cierta continuidad entre el pasado de la vida de Jesús y ese nuevo presente, ya resucitado. Pervivencia de una situación que de alguna forma demostraría la condición humana de Cristo.

-“El cuerpo de Jesús, sin embargo, tiene una cualificación: es el que ha pasado a través de la muerte y así quedará siempre, en su estado definitivo. (...) La resurrección, entonces,

²³ DODD, Charles, *Interpretación...* : 153

²⁴ MATEOS, Juan y Barreto, Juan, *El evangelio de Juan*, Madrid: Ediciones Cristiandad, 1979: 874

no lo despoja de su condición humana anterior, sino que es la condición humana llevada a su cumbre”-²⁵

En el análisis que Raymond Brown hace de la aparición de Tomás coincide con otros investigadores en el aspecto que une este relato al inmediato precedente de la aparición de Jesús a los discípulos. Sin embargo, para el teólogo ningún otro relato evangélico presta tanta atención a la actitud de una sola persona como en este caso. “Aquí ocurre así porque Tomás se ha convertido en la personificación de una determinada actitud”²⁶ Es por eso que en Juan no hay alusión a las dudas de los otros discípulos: Jesús aparece, los saluda, y muestras sus manos y el costado. Es así como la duda recién aparece en la figura de Tomás, utilizada por el evangelista como un “recurso apologético para subrayar el carácter tangible del cuerpo de Jesús, del mismo modo que en Lc.24:41-43 Jesús responde a la duda persistente de los discípulos pidiéndoles de comer.”²⁷

Luego vendrá la exclamación de fe del versículo 28, donde Tomás exclama: “Tú eres mi Señor y mi Dios”, a lo que Jesús responderá: “Crees porque me has visto. ¡Felices los que no han visto, pero creen!” Brown explicará este cierre de la perícopa argumentando que si Tomás se ha convertido en el portavoz de la duda apostólica, no será la intención de Juan dejarlo tan mal posicionado, poniendo finalmente en la boca del “mellizo” las palabras que lo rediman con una marcada expresión de fe cristiana plena.

1.3 Magdalena y Tomás frente a los Padres de la Iglesia.

En lo que respecta a los Padres de la Iglesia, la parte del evangelio de Juan acerca del *Noli me tangere* (Jn.20:17) comenzó a cobrar importancia recién cuando los primeros grandes eclesiásticos latinos se vieron en la necesidad de explicar este episodio, importante para la Resurrección, limando sus inconsistencias. Diversas cuestiones “desordenadas” como la identidad de María Magdalena y la relación de esta escena con los otros evangelios, debían ser aclaradas.

²⁵ MATEOS, Juan y Barreto, Juan, *El evangelio...*: 878.

²⁶ BROWN, Raymond, *El evangelio...*: 1470.

²⁷ BROWN, Raymond, *El evangelio...*: 1471.

Parte del problema es que la santa tal como se la reconoce hoy, no existe de un modo unívoco en los evangelios. Ya con san Ambrosio surge la idea de que en realidad se trataría de dos Magdalenas, la que en el evangelio de Mateo corre junto a otra y se abraza a los pies del Resucitado (Mt.28:9) y la María del “No me toques!”. “Ambrosio extrapola el *Noli me tangere*, en su *Expositio*²⁸, en un *noli manum adhibere maioribus*: una orden judicial contra la instrucción.” –afirman Bárbara Baert y Liesbet Kusters en su “*Contributions to the Origin of the Noli me tangere Motif*”, mientras agregan que el obispo de Milán compara la Magdalena de Juan 20 con Eva; ya que el primer pecado fue cometido por una mujer, la primera persona en ver a Cristo resucitado debió ser también una mujer. La anunciación a los apóstoles que Jesús le encomienda es la restitución del primer pecado. La frase de Ambrosio será: *per os mulieris mors ante processerat, per os mulieris vita reparatur*²⁹

Por otro lado, en su *Explanatio psalorum XII* (24, 2), Ambrosio compara por oposición la situación del *Noli me tangere* con el suceso de la Hemorroísa. En el primer caso se da un estado incompleto de fe, mientras que en el segundo la fe es completa, de ahí que se le permite a la mujer tocar el manto de Cristo.³⁰ Esta falta de fe no radicaría en no creer en la Resurrección de Jesús, sino en no comprender que se trata de una nueva realidad del Señor “antes de ascender al Padre”, donde ya no es ni va a ser como era.

Debemos recordar también que un contemporáneo a Ambrosio, san Agustín (354-430) considera esta escena bíblica como el pasaje de la fe en Cristo hombre a la fe en la divinidad de Cristo. En su Sermón 229L recuerda el relato deteniéndose en la importancia de la búsqueda, por parte de Magdalena, del cuerpo de Jesús. Cuando se refiere a los apóstoles los reconoce más fuertes por su sexo, pero más débiles en amor. Ella, en cambio, lo busca, lo llora, porque fue la primera en perderlo en el Paraíso. “Como por ella había entrado la muerte, buscaba la vida”. De esta forma el obispo de Hipona conecta a Magdalena con Eva y con la mujer en general (tema sobre el que volveremos más adelante).

²⁸ AMBROSIO de Milán, “*Expositio evangelii secundum Lucam*” (cap. 10), citado en BAERT, Barbara y KUSTERS, Liesbet, “*Contributions to the Origin of the Noli me tangere Motif*”, *Iconographica. Rivista di Iconografia Medievale e Moderna*, N° 9, 2010: 26-41.

Consultado en agosto de 2015:

<<https://archive.org/stream/expositioevange00scheegoog#page/n567/mode/1up/search/noli>>

²⁹ BAERT, Barbara y KUSTERS, Liesbet, “*Contributions to the Origin of the Noli me tangere Motif*”, *Iconographica. Rivista di Iconografia Medievale e Moderna*, N° 9, 2010: 27.

³⁰ BAERT, Barbara y KUSTERS, Liesbet, “*Contributions....*”: 27-28.

Pero ella buscaba un cuerpo muerto, y cuando se encuentra con Jesús no lo reconoce. Recién cuando él la nombra, se da cuenta quién es él. ¿Qué significa lo que viene después?

-“¿Qué significa No me toques? No se pare ahí tu fe; no te quedes clavada en el hombre; hay algo superior que no comprendes. Me ves humilde en esta tierra, me tocas y permaneces en la tierra. Tócame más alto, cree que soy más excelso, cree en mí como en el Hijo unigénito igual al Padre; cuando hayas comprendido que soy igual a él, entonces habré ascendido al Padre para ti. Tocar con el corazón: he aquí en qué consiste el creer.”-

31

Tocar es para san Agustín un acto que simboliza la creencia en la naturaleza divina de Cristo, fe que la Hemorroísa había demostrado con certeza, como recuerda luego en el sermón antes mencionado. Más tarde, en su Sermón 246, se pregunta ¿qué es tocar sino creer? Para el obispo a Cristo lo tocamos con la fe, y es preferible no tocarlo con las manos y sí con la fe. Porque tocarlo con las manos es algo que estuvo al alcance de cualquiera, incluso de quienes lo apresaron y torturaron. “Pero lo tocaron mal” Aquellos que piensan que Cristo es sólo humano lo tocan en la tierra; en cambio lo que creen que es igual al Padre, lo han tocado ascendido al Padre.

En el Sermón 375C, Agustín retoma el tema del tocar en relación a la Fe. Esta vez con el episodio de Tomás. ¿Cómo podía pretender que le creyeran lo que él mismo no había creído? pregunta. A lo que luego responderá que el apóstol quería asegurar su fe tocándole. Y Jesús, entonces sin duda alguna no sólo se ofreció a sus ojos, sino a sus manos. Agustín elabora luego una explicación del porqué de este ofrecimiento, ya que Cristo, como Dios, hubiera podido perfectamente borrar las huellas de la Pasión. Pero no lo hizo, no sólo por Tomás sino también por aquellos que iban a negar la verdadera carne del Señor. “He aquí que Tomás duda. ¿Es verdad que duda? ‘Si no toco, no creeré’. El creer –afirma Agustín– se lo confía al tacto.”³²

³¹ SAN AGUSTÍN, “Obras completas” Tomo XXIV, Sermones (4º) 184-272B, Sermones sobre los tiempos litúrgicos, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1983: 353-354.

³² SAN AGUSTÍN, “Obras completas” Tomo XXVI, Sermones (6º) 339-396, Sermones sobre diversos temas, índices bíblico, litúrgico y temático de todo el Sermonario agustiniano, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1983: 451-453.

Líneas más adelante de este mismo sermón se expone aún más acerca de la pregunta de por qué a Tomás se le permite tocar, mientras que a María se lo impide.

-“Allí mismo expuso la causa al decir: Pues aún no he subido al Padre. ¿Qué significa esto? Tócalo como igual al Padre. ¿Qué significa: “Tócalo como igual al Padre”? Tócalo como a Dios, es decir, cree que es Dios. (...) Por tanto, le dijo no me toques como me ves, los miembros de mi carne, la imagen que conoces; es decir, no te quedes en ella, no pares ahí tu mirada, no sea ello el término de tu fe. Quiero, sí, que creas que soy hombre, pero no te quedes ahí; alarga la mano de tu fe; no te quedes ahí. (...) Insisto en que no prescindas de la humanidad de Cristo, pero no te quedes en ella.”³³

En este punto se puede afirmar que San Jerónimo (ca. 342-420) coincide con esta postura cuando en su Epístola 120, considera que Cristo le prohíbe a Magdalena que lo toque a causa de su fe imperfecta, ya que ella aún busca su "cuerpo".

Retomando la relación de María Magdalena con Eva que hace san Agustín, Baert y Kusters, recuerdan que Pedro Crisólogo (ca.380-450) expresa esta tipología en sus sermones 74,3 y 77, 4.7: “El Árbol del Conocimiento despertó el deseo en Eva, la tumba de Cristo, el de las Marías.” Las historiadoras mencionan también la conexión que plantea Hipólito de Roma (+235) entre Jn.20:17 y el Cantar de los Cantares 3,1-4.³⁴ “María Magdalena es la *apostola apostolorum* enviada por Cristo para redimir a Eva. María Magdalena es la Iglesia, presagia la Salvación, o mejor aún, es la nueva Eva, que busca a su esposo como la Iglesia busca a su gente”³⁵

Sin embargo, hasta este momento, seguimos pensando en varias Marías o supuestas Magdalenas. Será Gregorio el Grande (560-604) quien las reúna en una sola persona y la convierta en la imagen del arrepentimiento. Así lo explica Jacques Dalarun al mencionar que en los evangelios se distinguen tres mujeres que terminarán por darle forma al personaje: María de Magdala, de la que Jesucristo expulsa siete demonios, la que lo acompaña hasta el Calvario y va al sepulcro cuando éste ha resucitado; María de Betania,

³³ SAN AGUSTÍN, “Obras completas” Tomo XXVI, Sermones (6°)....: 455-457.

³⁴ Vid. Supra, Cap. 1.1: 6.

³⁵ BAERT, Barbara y KUSTERS, Liesbet, “Contributions...”: 28.

hermana de Marta y de Lázaro; y la pecadora anónima que, en casa de Simón, baña con sus lágrimas los pies de Cristo, los seca con sus cabellos, los besa y perfuma.³⁶

“Había pasajes que permitían unir tal o cual de esas mujeres. Oriente se abstuvo de ello. Para Occidente, Gregorio Magno las fundió definitivamente en una sola: había nacido María Magdalena.”³⁷ Dicho y hecho, en el siglo VI, el papa Gregorio afirmó en sus Homilías, en la del día de la Pascua y en la homilía XXXIII de las cuatro témporas de septiembre, que “la mujer designada por Lucas como la pecadora, llamada María por Juan, es la misma de la que Marcos atestigua que fue liberada de los siete demonios”. Durante toda la Edad Media, fueron muy pocos los que dudaron a la hora de aceptar esta proposición, asegura George Duby en su historia sobre la santa.³⁸ Dalarun menciona el camino histórico de la santa trazado por Víctor Saxer, en *Le culte de Marie-Madeleine en Occident, des origines à la fin du Moyen Âge*³⁹, y que puede sintetizarse de la siguiente manera: su aparición en el siglo VIII en los martirologios y la liturgia con las primeras menciones de sus reliquias en la Abadía de Nuestra Señora de Chelles; y el nacimiento del culto, proveniente del Este, con el consecuente patronato del santuario de Vézelay. Años más tarde, Beda el Venerable (672-735) incorporará a esta unión preliminar de mujeres a la hermana de Lázaro.

Por otra parte, aunque desconocemos la incidencia del llamado “Evangelio de María” en el pensamiento de la época, no podemos dejar de mencionar su existencia y la posición de liderazgo que parece adjudicársele en ellos a la santa. Escrito presumiblemente entre los años 120 y 180, este evangelio apócrifo de corriente gnóstica, del que se conocen tres fragmentos, dos en griego (los más antiguos) y uno en copto, presenta a María Magdalena como una mujer muy respetada y considerada por los apóstoles, además de portadora de revelaciones, secretos o confidencias del Maestro. Estos escritos, que surgieron en las primeras comunidades cristianas, revelan detalles de la vida de Jesús tendientes a satisfacer

³⁶ DALARUN, Jacques, “La mujer a ojos de los clérigos”, en “La Edad Media. La mujer y la familia en la sociedad”, *Historia de las mujeres*, Duby, Georges y Perrot, Michelle, Madrid: Taurus, 1992, Tomo III, p.46.

³⁷ DALARUN, Jacques, “La mujer...”: 46.

³⁸ DUBY, Georges “Leonor de Aquitania. María Magdalena”, Alianza Cien, Madrid, 1996.: 33. “Leonor de Aquitania. María Magdalena” forman parte de la obra de Duby, George, “Damas del siglo XII”, Alianza Editorial, Madrid, 1996. Colección Libro Singular.

³⁹ SAXER, Víctor, *Le culte de Marie-Madeleine en Occident, des origines à la fin du Moyen Âge*, Auxerre-París, Cahiers d’archéologie et d’histoire publiés sous la direction de René Louis, 3, 1959, vol.II.

la creciente demanda o interés por conocer los aspectos más interesantes de las personalidades de la nueva religión.

Los escritos no tienen ningún nombre específico desde su origen, como así tampoco se menciona un autor. Se los conoce como “Evangolio de María” debido a que se menciona a una discípula de Jesús, de nombre María, que la mayoría de los estudiosos reconocen como la Magdalena. En un trabajo de la profesora Karen King, “*The gospel of Mary of Magdala. Jesus and the first woman apostle*”⁴⁰, se observa que en los fragmentos griegos, es decir los escritos en el idioma original, el liderazgo de María Magdalena no se debate, sólo se desafía su enseñanza; mientras que en la versión copta ella es cuestionada y es por eso que uno de los presentes sale en su defensa. Para King este Evangelio ofrece información acerca del papel de la mujer en la iglesia primitiva y revelaría la diferente consideración hacia la mujer en cada uno de las circunstancias en que fueron escritos los fragmentos.

La escena comienza con los apóstoles desorientados y preocupados frente a la Ascensión de Cristo (transcribimos aquí un fragmento traducido del escrito copto)⁴¹:

-“Ellos, sin embargo, estaban entristecidos y lloraban amargamente diciendo: “¿Cómo iremos hacia los gentiles y predicaremos el evangelio del reino del hijo del hombre? Si no han tenido con él ninguna consideración, ¿cómo la tendrán con nosotros?”

Entonces Mariam se levantó, los saludó a todos y dijo a sus hermanos: “No lloréis y no os entristezcáis; no vaciléis más, pues su gracia descenderá sobre todos vosotros y os protegerá. Antes bien, alabemos su grandeza, pues nos ha preparado y nos ha hecho hombres”. Dicho esto, Mariam convirtió sus corazones al bien y comenzaron a comentar las palabras del (Salvador).

Pedro dijo: “Mariam, hermana, nosotros sabemos que el Salvador te apreciaba más que a las demás mujeres. Danos cuenta de las palabras del Salvador que recuerdes, que tú conoces y nosotros no, que nosotros no hemos escuchado”. Mariam respondió diciendo: “Lo que está escondido para vosotros os lo anunciare (...)”-

⁴⁰ KING, Karen, “The Gospel of Mary of Magdala: Jesus and the First Woman Apostle”, Polebridge Press, , Santa Rosa, California, 2003.

⁴¹ Textos Gnósticos - Biblioteca Nag Hammadi II, Antonio Piñero, Editorial Trotta, consultados en agosto de 2015: <<http://escrituras.tripod.com/Textos/EvMagdalena.htm>>

Pero es luego de escuchar las palabras de la santa, que reaccionan celosos del lugar que Magdalena ocupa:

-“(...) Después de decir todo esto, Mariam permaneció en silencio, dado que el Salvador había hablado con ella hasta aquí. Entonces, Andrés habló y dijo a los hermanos: “Decid lo que os parece acerca de lo que ha dicho. Yo, por mi parte, no creo que el Salvador haya dicho estas cosas. Estas doctrinas son bien extrañas”. Pedro respondió hablando de los mismos temas y les interrogó acerca del Salvador: “¿Ha hablado con una mujer sin que lo sepamos, y no manifiestamente, de modo que todos debamos volvernos y escucharla? ¿Es que la ha preferido a nosotros?”

Entonces Mariam se echó a llorar y dijo a Pedro: “Pedro, hermano mío, ¿qué piensas? ¿Supones acaso que yo he reflexionado estas cosas por mí misma o que miento respecto al Salvador?”-

La autora observa cómo en la confrontación de María con Pedro (una escena que también está presente en otros evangelios apócrifos como el de Tomás, *Pistis Sophia* y el de los egipcios) se reflejan las tensiones vigentes en el siglo segundo de nuestra era. Pedro y Andrés son, para King, ejemplos de aquellos que mantenían posiciones ortodoxas firmemente opositoras a la presencia de la mujer en los ámbitos de enseñanza. Pero es luego de las palabras de Pedro y de la angustia de Magdalena, donde el Evangelio es revelador y se rebela frente a estos cuestionamientos:

-“Entonces Leví habló y dijo a Pedro: ‘Pedro, siempre fuiste impulsivo. Ahora te veo ejercitándote contra una mujer como si fuera un adversario. Sin embargo, si el Salvador la hizo digna, ¿quién eres tú para rechazarla? Bien cierto es que el Salvador la conoce perfectamente; por esto la amó más que a nosotros. Más bien, pues, avergoncémonos y revistámonos del hombre perfecto, partamos tal como nos lo ordenó y prediquemos el evangelio, sin establecer otro precepto ni otra ley fuera de lo que dijo el Salvador.’

Luego que (Leví hubo dicho estas palabras), se pusieron en camino para anunciar y predicar.”- ⁴²

⁴² KING, Karen, “The Gospel...” Cap. 9: 85-90.

Si en realidad la confrontación se dio, si fue entre Pedro y María o si en realidad los personajes de la historia simbolizan el pensamiento o las dudas de los hombres que vivieron en los primeros siglos de la cristiandad, no es algo que debamos debatir aquí. No obstante es interesante destacar cómo en el Evangelio –escrito cuando aún no había cánones fijos establecidos- hay dos personajes fiables: Levi y María Magdalena. Para King ambos trabajan para traer la unidad y la armonía al grupo de los otros discípulos, y para que tengan nuevamente en consideración las palabras del Salvador. María, en particular, se presenta como un modelo de discípulo, consolando a los otros y ofreciendo un conocimiento cabal de cómo abordar las enseñanzas del Maestro.⁴³

1.4 La relación entre las escenas desde la teología contemporánea

Mucho se ha escrito ya acerca de la posible conexión entre esas escenas, especialmente a partir de la situación del tocar y no tocar, y las opiniones no siempre acuerdan en la intencionalidad de Juan de relacionarlas. Brown es uno de los detractores de estas posturas, partiendo del total convencimiento de que estas dos actitudes de Jesús, la de la advertencia a Magdalena (“No me toques”, por tomar una de sus traducciones) y la incitación a que Tomás lo toque, no tienen nada que ver una con otra, y “el evangelista no intentó compararlas, como si se invitara a Tomás a hacer algo que se le negó a Magdalena”⁴⁴ Para Brown han sido los comentaristas los responsables de tal paralelismo, rechazando, además la frase de Sir Edwyn Hoskyns que asegura que:

-“La nueva relación con Jesús ha de ser tan íntima que, si bien María ha de dejar de tocarle por el momento, pues él tiene que ascender y ella ha de transmitir su mensaje, a pesar de todo, después de la ascensión, tanto ella como los discípulos habrá de estar unidos con él de manera tan concreta que verdaderamente podrá ser descrita como “tocarle”; la más rotunda ilustración será el hecho de comer el cuerpo del Señor y beber su sangre.”-⁴⁵

⁴³ KING, Karen, “The Gospel...” Cap. 9: 87.

⁴⁴ BROWN, Raymond, *El evangelio...*: 1444.

⁴⁵ BROWN, Raymond, *El evangelio...*: 1444.

En Brown esta afirmación carece de sustento ya que no existe una alusión a la Eucaristía, y tampoco hay razón para hablar de un “tocar” como el contacto entre las dos escenas. Aquellos que son partidarios del verbo “tocar”, asegura el teólogo, encuentran serias dificultades para explicar esta orden, ya que no entienden el porqué de esta prohibición cuando una semana más tarde, aún sin haber ascendido, Jesús invita a Tomás a comprobar sus heridas. Las explicaciones, frente a esta incógnita, que se han sucedido en diferentes análisis teológicos, llevan a Brown al tajante comentario de:

-“No se sabe qué será peor, la explicación absolutamente banal de que Jesús no quiere que le toquen porque sus heridas aún están tiernas, o la fantástica tesis de Belser, a saber: que habiéndose enterado del banquete eucarístico celebrado en la tarde del jueves, la Magdalena pide ahora a Jesús, abrazada a él, que le dé la sagrada comunión.”⁴⁶

Otros afirmarán que las intenciones de Jesús son exigir que María Magdalena muestre más respeto hacia un cuerpo glorificado, -tal sería la afirmación de Juan Crisóstomo⁴⁷-, o –contrariamente a ésta, según expone Charles H. Kraft- que se exponga a tocar un cuerpo muerto, porque a pesar de la resurrección él permanece en estado de humillación hasta que suba al Padre⁴⁸ ¿Por qué esto mismo no se le exigió a Tomás? Hay quienes responden que el hecho de tratarse de un varón es condicionante y, especialmente, si era uno de los Doce. En una mujer, con pasado pecaminoso, no era conveniente tal acción, especialmente para aquellos autores que se basaron en Hebreos 7:26: “Así había de ser nuestro sumo sacerdote: santo, sin ningún defecto ni pecado, apartado del mundo de los pecadores y elevado por encima de los cielos”; donde el “apartado del mundo de los pecadores”, expresaría el porqué de la diferencia.

En tales asuntos delicados y subjetivos –dirá Fowler- tal vez uno sólo puede apelar a la tradición. Y es real que hasta donde hemos llegado, desde hace casi dos milenios, el mandato de Jesús se ha entendido en el sentido de "no me toques" y así aparece implícito

⁴⁶ BROWN, Raymond, *El evangelio...*: 1420.

⁴⁷ El potencial en esta adjudicación está motivado por las dudas que también existen acerca de las interpretaciones de los textos del arzobispo de Constantinopla.

⁴⁸ KRAFT, Charles H. "Job.20,17," *Theologische Literaturzeitung*, 76 (1951), 570, citado en Brown, Raymond, *El evangelio...*: 1420

en la Vulgata Latina, donde Jerónimo traduce el *μή μου ἅπτου* como *noli me tangere*. Sin embargo, Fowler tiene una explicación a las variaciones que el “no me toques” ha sufrido, muy especialmente, a partir de las interpretaciones contemporáneas. Según este investigador, los traductores del siglo XX han elegido la opción del “no me abrace” o “no te aferres a mí”, al que podríamos agregar el “no me retengas”, tratando de establecer un consenso moderno que armonice la aparición de Jesús frente a los dos personajes. En opinión de Fowler, esta interpretación conciliadora no respeta la "sutileza psicológica" del episodio de la Magdalena, por lo que considera más adecuado mantener la traducción tradicional de “no me toques”, ya que es la que permite leer el mandato de Jesús como la gentil advertencia a María de que su relación ya no puede ser la misma.

Bultmann sostendrá que estas escenas y todas las apariciones del Resucitado deben ser entendidas como milagros de Jesús. Ellas presentan de manera gráfica su victoria sobre el mundo, y el cumplimiento de su promesa de salvación.

-“En la medida en que son acontecimientos reales -y el evangelista no parece haberlo puesto en duda- se encuentran en igualdad de condiciones con los milagros; en el fondo son superfluos, de suyo no serían necesarios; se conceden únicamente como condescendencia a la debilidad humana.”⁴⁹-

Retomando a Brown y a su negativa de encontrar una conexión entre ambos episodios, es justo advertir que si bien considera que el “tocar” no une -por oposición- a Magdalena y a Tomás frente a la Resurrección, éstos relatos tienen como tema principal la aparición de Jesús a una persona determinada. En ellos, además, se presta particular atención a la forma en la que los santos llegan a reconocer la verdadera presencia de Jesús, aunque las finalidades, para Brown, sean completamente distintas: en Jn.20:17 las palabras de Jesús a María buscan reflejar que la resurrección es la vuelta de Jesús al Padre, mientras que las que dirige a Tomás, reflejan el interés del evangelista por establecer la relación entre visión y fe.⁵⁰

Todo lo que hasta aquí hemos escrito no nos permite -desde nuestro humilde análisis- arribar a conclusiones teológicas acerca de la existencia de una relación *ex profeso* de estos

⁴⁹ BULTMANN, Rudolf, “Teología del nuevo testamento”, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1981: 474

⁵⁰ BROWN, Raymond, *El evangelio...*: 1396, 1423.

episodios y, como ya hemos advertido, tampoco es la intención. No obstante, estas citas nos resultan interesantes como testimonios, precisamente, de las marcadas controversias que se han generado a lo largo de los siglos en relación a esta cuestión bíblica tan crucial. Sí, en cambio, es de nuestra incumbencia estudiar las representaciones que se han realizado durante la Edad Media de estos relatos, en los que -en mayor o menor medida-, implícita y explícitamente, aparece el sentido de tacto como punto, valga la redundancia, de contacto. Es decir, no indagaremos acerca de una relación -o no- desde lo teológico, sino desde lo icónico.

2. Las apariciones del *Noli me tangere* en el arte medieval

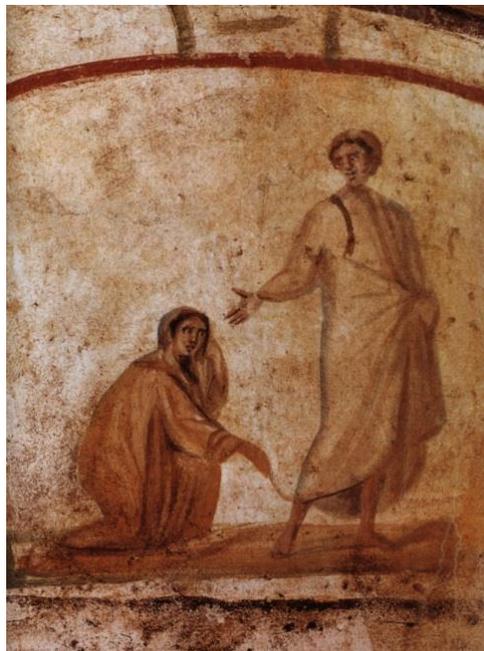
En el capítulo anterior tratamos cómo la escena de Juan 20:16-17, conocida en latín como el *Noli me tangere*, controversial desde sus traducciones e interpretaciones –incluso, como ya vimos, en español tenemos traducciones que van desde el “no me toques”, al “suéltame”, pasando por el “no me retengas” e incluso el “no te me acerques”- fue analizada por Padres de la Iglesia, historiadores y teólogos contemporáneos. Pero es su imagen, y su iconografía, la que ahora nos ocupa. Es decir, en base a las fuentes mencionadas, tratar de determinar qué fue lo que el arte tomó para reflejar esta escena bíblica, sin dejar de apreciar cómo de aquellas complejidades del texto, se pasó a imágenes no menos complejas.

¿Cuál es el origen de estas representaciones? ¿Cuáles las diferencias en uno y otro período? ¿Qué aspectos se priorizan? ¿Cuáles se ignoran o descartan y por qué? Son preguntas que podemos hacernos frente a lo icónico de un relato que nunca dejó de llamar la atención. Es entonces cuando debemos indagar cómo comenzó a ser representado, bajo qué formas estilísticas, y en qué período. Para ello será necesario trabajar el contexto de ése y otros momentos en los que encontró mayor aceptación y fue elegido para aparecer en tablas, placas de retablos o altares, relicarios, murales o en capiteles y otros elementos arquitectónicos u objetos; sin dejar de tener presente que en cada momento el interés artístico por el *Noli me tangere* no sólo se ha visto influenciado por una particular circunstancia histórica, sino también por las diferentes interpretaciones que de esta perícopa (y también de la que refiere a la incredulidad de Santo Tomás) se han suscitado a lo largo de los siglos.

Una temprana representación cristiana que supo generar algunas dudas en los investigadores, fue la de la Hemorroísa por su parecido formal con el encuentro entre Jesús y Magdalena. La escena en cuestión nos remite a los evangelios de Marcos y Lucas (Mr.5: 28-32 y Lc.8:46), donde una mujer que padecía hemorragias desde hacía doce años, creyó que con tocar a Jesús podía salvarse, así lo hizo, sin que Jesús la viera. No obstante él la sintió: “Alguien me ha tocado, pues he sentido que una fuerza ha salido de mí”. Esta situación, donde el tacto es el sentido que va a proveer la cura, fue representada en la tardo-antigüedad, como se puede apreciar en las catacumbas de los santos Marcelino y Pedro en

Roma, a principios del siglo IV (imagen 1). El tocar lo sagrado tiene connotaciones taumatúrgicas, Cristo es quien va a sanar su cuerpo o salvar su alma. En relación a este tipo de posturas, Alicia Miguélez Cavero, en su tesis doctoral “Gesto y Gestualidad en el arte románico de los reinos hispanos: Lectura y valoración iconográfica”⁵¹, asegura que tanto la actitud de hincar la rodilla en tierra como todas las variantes de la postración son conductas realizadas siempre en dirección a otro personaje de condición superior, lo que implica que la figura que ejecuta ese gesto está en una situación desfavorable.⁵²

El parecido de esta imagen con el *Noli me tangere* es notable, a excepción de que en la Hemorroísa se puede analizar claramente como la mujer, con su gesto y su mirada, está intentando tocar la túnica de Jesús. Por lo que se la representó mirando hacia los pies del Salvador para llegar al borde de las vestiduras, (una línea en la pintura remarca esta intención), mientras él gira al notar una presencia.



1- “Hemorroísa”, catacumbas de los santos Marcelino y Pedro, Roma, Siglo IV.

⁵¹ MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia, *Gesto y Gestualidad en el arte románico de los reinos hispanos: Lectura y valoración iconográfica*, Tesis Ganadora del Certamen de Tesis Doctorales del Círculo Románico en la edición 2009. Publicada por Círculo Románico en 2010. Consultado en agosto 2015:

<https://www.academia.edu/2026117/Gesto_y_gestualidad_en_el_arte_rom%C3%A1nico_de_los_reinos_hispanos_lectura_y_valoraci%C3%B3n_iconogr%C3%A1fica>

⁵² MIGUÉLEZ CAVERO, *Gesto...*: 248.

En cuanto a la Magdalena y su encuentro con Jesús tras la Resurrección, una primera aproximación a la iconografía más difundida de esta escena bíblica, nos muestra a una mujer arrodillada, generalmente a la izquierda del espectador, con su cuerpo inclinado hacia la derecha, en dirección a una figura masculina de pie que parece dirigirse en dirección opuesta. El hombre, no obstante, gira su cuerpo en dirección a la mujer y extiende su brazo derecho hacia ella. Sin entrar ahora en la intención que el artista –en cada caso- ha querido demostrar de ese brazo extendido, podemos remitirnos a Erwin Panofsky si buscamos un posible origen del motivo de esta escena. Para el historiador, éste podría haber derivado de ciertos sarcófagos que muestran a Aquiles abandonando a las hijas de Licomedes en una estructura similar; otra posibilidad es la que ofrece la numismática.

Moshe Barasch sostiene que la política romana encontraba un apropiado vehículo de difusión y comunicación a través de las monedas y que “al crear una fórmula para el motivo de la *restitutio* (...), los artistas crearon un molde compositivo que bien pudo haber utilizado Giotto, aunque fuese de forma indirecta”⁵³ (refiriéndose aquí al trabajo realizado por el artista florentino en relación a esta escena y que desarrollaremos más adelante). La *restitutio* -término que aludía a la restitución de la gloria a Roma, por parte de un emperador, a través de la conquista o reconquista de una provincia-, era representada con la figura del emperador levantando del suelo a otra persona, de menor tamaño, que personificaba aquello que era “liberado” y que estaba arrodillado ante el soberano.⁵⁴

-“Por supuesto existen obvias contradicciones entre esas monedas y el *Noli me tangere* (...) Sin embargo conocemos muchos ejemplos de casos en los que un modelo adquiere un significado absolutamente opuesto al que tenía en principio, y ello son que se produzcan cambios radicales en la fórmula”-⁵⁵ asegura Barasch.

El tema del *Noli me tangere* como tal, sin embargo, no fue representado en los primeros siglos del arte cristiano. Consecuencia que Baert y Kusters adjudican a las ambigüedades presentes en los textos patrísticos ya mencionadas. De ahí que se optó por opciones menos complejas como los evangelios de Mateo y Marcos con el encuentro de Cristo y las

⁵³ BARASCH, Moshe. *Giotto y el lenguaje del gesto*, Madrid,: Akal, 1999: 178.

⁵⁴ BARASCH, Moshe. *Giotto...*: 139.

⁵⁵ BARASCH, Moshe. *Giotto...*: 179.

mirróforas⁵⁶. Las investigaciones realizadas por Lisa Marie Rafanelli, por su parte, argumentan que si bien los temas de la Resurrección fueron habituales desde la primera hora del Cristianismo, fue un descuido o una decisión dejar de lado el episodio del encuentro “a solas” entre Magdalena con Cristo. No obstante para Baert y Kusters no deja de ser una hipótesis contrastada por un trabajo de Galit Noga-Banai, donde se menciona que un relicario de plata, conocido como la *capsella de Brivio*, podría ser la excepción a la regla.⁵⁷

La nombrada *capsella*, hoy conservada en París, en el Museo del Louvre, muestra en la tapa un relieve trabajado en repujado, que el museo, basándose en diferentes bibliografías, explica como una escena de la resurrección de Lázaro. Según esta teoría el trabajo estaría tratado de acuerdo con las costumbres de la temprana iconografía cristiana, donde el fallecido se representa como una momia envuelta en vendas, de pie en la entrada de un edificio con cúpula, mientras una de sus hermanas, Marta o María de Betania, está postrada a los pies de Jesús, rogando. Cristo nimbado, tiende un largo bastón en dirección al sepulcro y le devuelve a Lázaro la vida. La distribución de los personajes y sus posiciones, no obstante, pueden llevar a pensar en un *Noli me tangere*. Otro ejemplo controvertido, planteado por algunos autores como la Hemorroísa y por otros como el *Noli me tangere*, es la lipsanoteca de Brescia (imagen 2).

De arte paleocristiano, la Lipsanoteca, hoy conservada en el Museo de Santa Giulia de Brescia, es un relicario de finales del siglo IV realizado en marfil. En él se encuentran treinta y siete imágenes bíblicas, una de las cuáles una podría tratarse del *Noli me tangere*. Ubicada a la izquierda del registro central del panel frontal del relicario, la escena presenta a un Cristo todavía apolíneo, imberbe, que con un ligero *contrapposto*, dirige su cabeza hacia la mujer (Magdalena o la Hemorroísa). Ella se encuentra arrodillada⁵⁸ a la izquierda

⁵⁶ Mirróforas, aquellas mujeres que portan ungüentos (a base de mirra, de ahí el nombre) para perfumar el cuerpo del difunto. La tarea con Jesús no se había podido completar debido al Sabat, por eso las mujeres se dirigieron el domingo de Pascua al Sepulcro para seguir perfumando el cuerpo de Cristo.

⁵⁷ BAERT, Barbara y KUSTERS, Liesbet, “Contributions...”: 28-29.

⁵⁸ Este gesto es tratado por A. Miguélez Caveró quien sostiene que arrodillarse ante la figura de Cristo es uno de los gestos más comunes en todo el Occidente medieval, ya que posee un gran significado simbólico y transmite de manera clara la idea cristiana sobre la sumisión del fiel ante la divinidad, una sumisión que afecta a todo hombre, independientemente de su rango, sexo o condición social. Emperadores, reyes, obispos, clérigos, hombres del común..., todos ellos se arrodillan para venerar, adorar y reconocer la superioridad de Dios. En MIGUÉLEZ CAVERO, *Gesto...*: 263.

del panel, con la cabeza levemente elevada hacia Cristo y sus brazos apenas extendidos parecen querer tocar la túnica del Redentor que la bendice con su mano derecha extendida.

La factura de la pequeña talla (toda la Lipsanoteca mide 22x32x25 cm.), recuerda la composición de los sarcófagos romanos. La herencia clásica que se evidencia en el relieve está apoyada en cierta idealización de los personajes y de la situación que se vive, completamente alejada de la tensión que pueden expresar las palabras del Evangelio tanto en uno como en otro caso. La pose de Cristo y su mano derecha con la palma completamente expuesta hacia el espectador con los dedos meñique y anular levemente flexionados, demuestran una actitud casi paternal, que no indica un distanciamiento.

El relicario, probablemente realizado en Milán durante la segunda mitad del siglo IV, momento en el que ejercía su cargo como obispo San Ambrosio (entre el 374 y el 397), podría haber sido utilizado para conservar una piedra extraída del Santo Sepulcro, cumpliendo además algún papel en la liturgia Pascual. Eso explicaría quizás, para los partidarios del *Noli me tangere*, la inclusión de esta escena dentro de las dieciséis que refieren al Nuevo Testamento (las otras veintiuna son del Antiguo Testamento). Pero por otro lado, es oportuno recordar que en estos primeros años del Cristianismo, la figura de la Magdalena carecía de la importancia que adquiriría luego.



2- Lipsanoteca de Brescia, Museo de Santa Giulia de Brescia, fines del siglo IV.

Dejando abiertas las conclusiones en torno a estos casos singulares, Baert y Kusters, insisten que el interés por el personaje de María Magdalena en la Resurrección adquiere importancia recién a partir de la época carolingia. Las posibles explicaciones acerca de la aparente ausencia de la escena en los primeros años del cristianismo, según explican, podría deberse, por un lado, a un problema de asimetría de género (en el primer arte cristiano Jesús aparece frente a dos mujeres, no frente a una). Aquí se hallaría una posible razón apologética, basada en la conveniencia de contar de con más de un testigo. La cuestión de la Fe exigía no tener fisuras y la revelación a una sola mujer sin duda las tenía. En Juan 8:17 se lee: “En la ley de ustedes está escrito que con dos personas el testimonio es válido”. Por otro lado, el arte paleocristiano tenía como meta mostrar al Salvador como sanador involucrando escenas conmovedoras en donde el tacto cumplía un importante rol. Frente a esto el “no tocar” no representa un patrón lógico. A esto hay que sumarle que María Magdalena carecía de un perfil individual -aún no ocupaba el centro de atención devocional- y por lo tanto su imagen no tenía la fuerza suficiente para diferenciarse del grupo y su encuentro con Cristo no reflejaba ninguna tensión especial.⁵⁹

2.1 La fusión de las “Marías” y la conformación de una imagen.

Un cambio importante sobrevino con la fusión de las Marías, primero con Gregorio Magno y más tarde con Beda el Venerable. Se trataba ya de un personaje con una identidad más clara, identificable y con características que se podían enumerar: María Magdalena era la de los siete demonios, la pecadora, la que había lavado con sus lágrimas los pies de Cristo, la que lo había acompañado junto a la cruz y la que lo había visto resucitado. Ahora podía encararse su representación desde un lugar más claro, simbolizando el pecado, el arrepentimiento, la penitencia y la salvación. Era alguien que podía ser venerado desde un lugar empático, más cercano y, si se quiere, real. En el trabajo realizado por Saxer⁶⁰ se hace alusión a una carta escrita por el obispo de Tours, Chrotbert (ca. 650-ca. 674) en la que se refiere a la santa en los términos anteriormente mencionados, a modo de ejemplo frente a

⁵⁹ BAERT, Barbara y KUSTERS, Liesbet, “Contributions...”: 29.

⁶⁰ Vid. supra, cap. 1.3: 14.

situaciones contemporáneas, confirmando de esa forma el éxito y la difusión de la Homilía de Gregorio.

Según Saxer, la primera literatura relacionada con el culto a María Magdalena data de comienzos del siglo VIII y es entonces cuando se determina su festividad el día 22 de julio (Beda el Venerable toma prestada esta fecha del calendario de Constantinopla, 720-725). En ese siglo comienzan a aparecer objetos que aluden a ella: de una abadía merovingia proviene un relicario con el nombre inscripto de la santa, así como otras piezas procedentes de Palestina y Egipto, lo que reforzaría la teoría de que el culto a Magdalena llega a Occidente desde Asia Menor. Dos siglos atrás ya se había informado sobre su tumba en Éfeso, y en el siglo VII ya era venerada en Betania.⁶¹ De ahí en más comenzará un crecimiento que incluirá los primeros lugares de culto en Alemania (Halberstadt) e Inglaterra (Exeter), hasta llegar al siglo XI con la abadía de Vézelay.⁶²

Es importante recordar también que otro momento culminante de su apogeo, no exento de confusiones, vendrá a mediados del siglo XIII, cuando el dominico fray Santiago de la VoráGINE escriba la “Leyenda dorada”, algo así como un *best seller* de la época, con relatos acerca de la vida de los santos, entre los que se encontrará la Magdalena. La obra, escrita en latín, consolidará la imagen de la santa como de vida eremítica y apostólica, al mismo tiempo que reforzará la idea de “varias mujeres en una”: “María Magdalena será la pecadora de la casa de Simón, la hermana de Betania, la mujer de vida licenciosa y adinerada que recibió la conversión, la obradora de milagros en Marsella, una asceta eremita y la glorificada en la ascensión.”⁶³

2.2 La Magdalena en Bizancio

La frase “Oriente se abstuvo de ello” del texto de Dalarun, en relación a las “Marías” fusionadas en una sola, fue desarrollada por Millet en su trabajo acerca de esta iconografía.

⁶¹ BAERT, Barbara y KUSTERS, Liesbet, “Contributions...”: 29.

⁶² Un recorrido por la historiografía sagrada canónica y apócrifa en relación a María Magdalena puede verse en: SÁNCHEZ MORILLAS, Beatriz, *María Magdalena, de Testigo Presencial a Icono de Penitencia en La Pintura de los Siglos XIV-XVII*, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla: 27-79. Consultado en enero 2016: <<http://fondosdigitales.us.es/tesis/tesis/2500/maria-magdalena-detestigo-presencial-icono-de-penitencia-en-la-pintura-de-los-siglos-xiv-xvii/>>

⁶³ SÁNCHEZ MORILLAS, Beatriz, *María Magdalena, de Testigo...: 53.*

Para el autor, en *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*⁶⁴, la primera aparición de Jesús después de la Resurrección es uno de esos temas que destacan claramente el contraste entre dos escuelas: Bizancio representa los evangelios de San Mateo; Occidente, el de Juan. El primero representa a las dos Marías tocando los pies del Salvador; el segundo a Magdalena inclinada o arrodillada ante Cristo. Millet asegura que el arzobispo de Constantinopla, San Juan Crisóstomo (398-404) en sus Homilías, confirma en Mateo la realidad del milagro: la Magdalena alegre corre hacia Jesús y se apodera de sus pies, y al tocarlos comprueba la Resurrección. El santo no intenta conciliar los dos textos, y en sus comentarios al cuarto evangelio exaltan a la Magdalena al decir que su celo recibe recompensa, ya que aquello que no supieron ver los discípulos, ella sí. Millet también menciona a Théophane Kérameus, del siglo XII, quien conecta a los dos evangelios comentando que con la otra María, María de Magdala vio el rostro amado, sujetó los bellos pies, y escuchó la voz suave. Luego regresó.⁶⁵

Millet sostiene que esta elección se relaciona con el espíritu jerárquico de la cultura bizantina, en la que tanto artistas como comentaristas no podían admitir que “Cristo resucitado hubiese visto a nadie antes que a la Virgen” idea que se sostiene en las Meditaciones sobre la vida de Cristo. Pero, es un teólogo bizantino del siglo XIV, Gregorio Palamas, quien va más allá al afirmar que sólo la Madre de Dios obtuvo la gracia de tocar los incorruptibles pies, ya que Jesús en el cuarto evangelio rechaza a Magdalena: “No me toques debido a que el cuerpo que me envuelve es más ligero y más activo que el fuego. Tocar el cuerpo de Dios estaba reservado a la Madre de Dios, en quien se encarnó por nosotros.”⁶⁶

Barasch, quien retoma a Millet en su trabajo en relación a Giotto y el lenguaje del gesto, asegura que al descartar la escena descrita por San Juan, los bizantinos evitaron también el elemento dramático, la tensión generada y la personalidad de Jesús expuesta en un encuentro cargado de sentimientos.⁶⁷ En su lugar, hacen presente el ícono, con la figura de Cristo más bien hierática frente a las Marías, las que sí pueden ser capaces de demostrar alguna incipiente emoción. Un ejemplo de lo hasta aquí mencionado se puede ver en la

⁶⁴ MILLET, Gabriel, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, París, (reimpresión, 1960): 540.

⁶⁵ MILLET, Gabriel, *Recherches...*: 541.

⁶⁶ PALAMAS, Gregorio, Homilía 20, sobre el octavo evangelio de la mañana, op.l, col.269 BC, citado en Millet, Gabriel, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, París, (reimpresión, 1960): 542.

⁶⁷ BARASCH, Moshe. *Giotto...*: 179.

tabla Cristo con la santa Madre de Dios y María Magdalena del Monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí, Egipto, ícono conocido como *chairete*⁶⁸ (imagen 3).

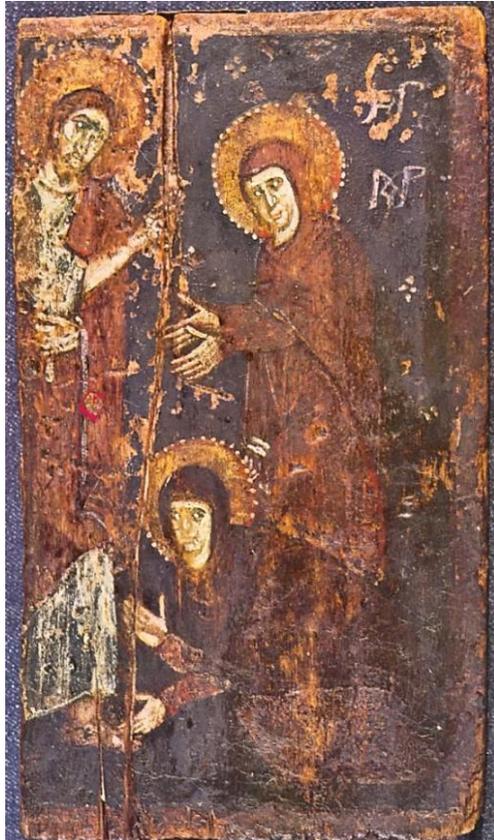
El ícono del siglo VII, de témpera sobre madera, presenta a Cristo resucitado a la izquierda de la composición, de pie frente a su madre, quien con la cabeza ligeramente inclinada extiende sus dos brazos hacia él. Arrodillada, entre estos dos personajes se encuentra Magdalena, tocando con una mano uno de los pies del Salvador, y elevando la otra, generando así una serie de zig zags que culminan con la mano bendicente de Jesús y que dinamizan la ya de por sí hierática representación. Este es uno de los aproximadamente cuarenta íconos bizantinos de dicho monasterio, datados entre los siglos VII y IX - atravesados por el período iconoclasta del siglo VIII-, y que permiten de alguna manera vislumbrar la elección iconográfica de Oriente, diferente al resto de Europa.

Como expusiera André Grabar, debemos tener en cuenta ciertas cuestiones fundamentales en la doctrina bizantina: la veneración que se debe al ícono está justificada por la presencia en él de esa parcela de lo divino, y su culto no se dirige al objeto material que lo constituye, sino al ser divino o santo al que se debe su parte de inteligibilidad. Lo esencial es “la noción de la presencia en la figura de un elemento irracional que comparte con el personaje que representa. Esta idea base incita al iconógrafo a transmitir en sus obras el sentimiento de que éstas pertenecen en parte al universo irracional y se separan pues del mundo de las imágenes corrientes.”⁶⁹ Ese sistema de pensamiento con la convicción de una presencia de lo sagrado en el ícono exigía, para su arte, la elección de un estilo grave, hierático, en el que no cabía la narración. Como explicara Emile Male⁷⁰, en relación a este “cristianismo doble”, el arte de los griegos orientales estaba aún embebido del antiguo espíritu helénico, lo que hizo que los artistas de las ciudades como Alejandría, Antioquía, Éfeso, Jerusalén y de las regiones sirias, sólo vieran el aspecto luminoso del Evangelio, e ignoraran cualquier otro que tuviera que ver con las pasiones.

⁶⁸ *Chairete*: palabra que corresponde a un saludo común griego y que es utilizado para referir al ícono en el que aparece Cristo resucitado junto a las dos Marías (la Virgen y Magdalena).

⁶⁹ GRABAR, André, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, Alianza Forma, 2008: 145.

⁷⁰ MALE, Emile, *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982: 12.

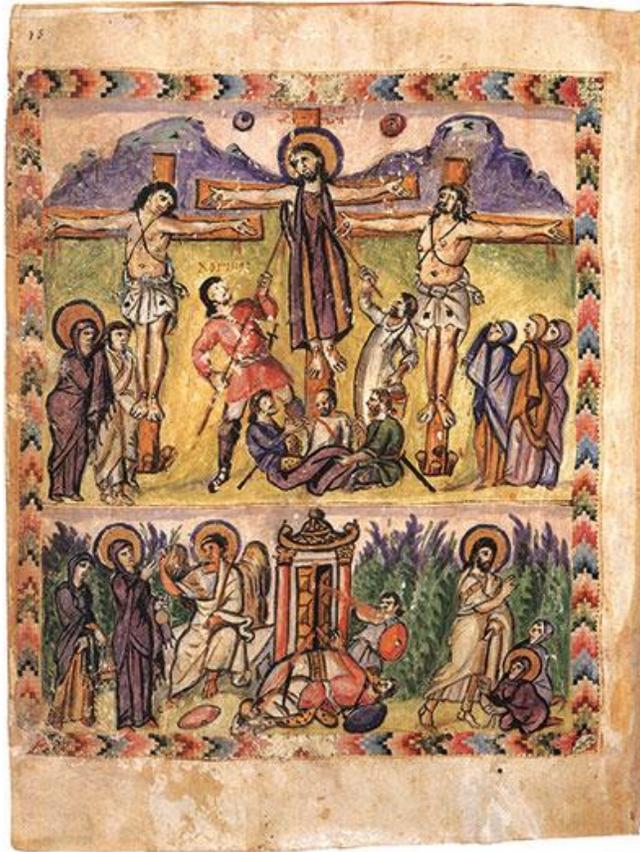


3- Cristo y las Marías, ícono del Monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí, siglo VII.

De ahí que la opción elegida en Bizancio haya sido la del evangelio de San Mateo, atravesado por aquellos comentarios patrísticos que incluían a la Virgen entre las “Marías” o las mirróforas del primer encuentro con Cristo, en lugar del solitario e incómodo encuentro entre éste y María Magdalena. Yendo a lo riguroso del esquema compositivo de este arte, nos encontramos con al menos dos tipos bien definidos: uno primero en el que las mujeres conforman un grupo compacto y Cristo se dirige a ellas, y el segundo en el que el salvador está de frente en medio de las dos figuras femeninas arrodilladas de manera simétrica.⁷¹ “El primer tipo resulta apropiado para una representación narrativa, mientras que el segundo es de carácter hierático y monumental”, explica Barasch.⁷²

⁷¹ MILLET, Gabriel, *Recherches...*: 542.

⁷² BARASCH, Moshe. *Giotto...*: 180.



4-Evangeliario Siríaco de Rabbula, folio 13R,
Biblioteca Medicea Laurenziana, ca.586.

Dos ejemplos aportados por Millet para el primer caso se encuentran en la Biblioteca Laurenziana: el Tetraevangeliario, en el que se ve a Cristo ocupando el centro de la composición, con un ángel y un soldado dormido a la izquierda, y a la derecha las dos Marías arrodilladas y elevando sus manos cubiertas hacia él; y un segundo ejemplo con Cristo de tres cuartos bendiciendo a las mujeres que parecen ingresar por la izquierda en gesto de *proskynesis*.

Algunas similitudes con estas representaciones las podemos encontrar en el Evangeliario de Rabbula (imágenes 4 y 5), también en la Biblioteca Medicea-Laurenziana. Realizados con tinta sobre pergamino, reciben su nombre de un colofón que presenta en los últimos folios, y en el que aparece mencionado un escribano y probablemente ilustrador, llamado Rabbula. La fecha registrada es la del 586, y el lugar, el monasterio de San Juan en Bet

Zagba, cerca de Apamea, Siria. Se trata de una versión Peshitta⁷³ de las Sagradas Escrituras cuyas escenas narrativas, dueñas de un estilo que Massimo Bernabó, en *The Miniatures in the Rabbula Gospels*,⁷⁴ denomina “ingenuo realismo”, pueden encontrar similitud con el arte del período de Justiniano; y “donde los relatos pictóricos no indican que se trató de un artista con un sofisticado punto de vista”, según afirma.



5- Evangelionario Siríaco de Rabbula. Detalle.

La escena de la Resurrección aparece en un registro inferior, apaisado, bajo la representación de la Crucifixión que es de mayor tamaño. En ella se ven las distintas instancias de la visita al sepulcro (una arquitectura con columnas, arquitrabe y techo cónico, lo que sugiere una planta centralizada), primero con la llegada de las Marías, los soldados dormidos y sorprendidos y, en el extremo de la derecha, a las Marías ya arrodilladas frente a Cristo que las bendice, inclinando su cuerpo hacia ellas. Sólo una María está nimbada, y es quien aparece representada con mayor importancia en la escena anterior. Si bien María Magdalena aparece con nimbo en otras representaciones, en este caso debemos suponer que se trata de la Virgen María. El formato apaisado de la escena contribuye a su carácter narrativo, secuencial, que por tratarse de un manuscrito apoya la

⁷³Peshitta, palabra de origen arameo-siríaco, que significa «común, simple, sencillo», con la que se denomina la versión escrita en dialecto siríaco de las Sagradas Escrituras –del siglo X-, caracterizada por su sencillez estilística y terminológica.

⁷⁴BERNABÓ, Massimo, *The Miniatures in the Rabbula Gospels*, Postscripta to a Recent Book, *Dumbarton Oaks Papers* 68, 2014: 352.

idea de acompañar lo escrito; si bien vale aclarar que en este ejemplo se trata de una ilustración a página completa que no concuerda exactamente con la cronología de la escritura.

El segundo tipo de representación bizantina de la escena de la Resurrección que nos ocupa, es ejemplificado por Millet con un fresco de la iglesia de Marko en Serbia (del siglo XIV) y por un mosaico de san Marco de Venecia. En el primer ejemplo, Cristo se encuentra en el centro de la composición, mientras que las mujeres están arrodilladas, orando, a cada uno de sus lados. El extiende sus brazos y realiza la *benedictio latina*⁷⁵, gesto que, según recuerda Barasch, a mediados del siglo XIV ya había perdido su significado original, relacionado con la elocución, para pasar a ser un gesto consolidado de bendición litúrgica. Actitud que era generalmente comprendida y que en el ejemplo mencionado fue privilegiada.⁷⁶

2.3 La Magdalena en el mundo carolingio y ottoniano.

Con el imperio carolingio las artes visuales experimentaron un importante florecimiento, donde los manuscritos no sólo se multiplicaron considerablemente en los *scriptoria* imperiales, sino que también ganaron en fastuosidad y creatividad. En gran parte estos cambios se dieron porque se buscaba de ellas que respondieran, de manera explícita o no, a la dualidad humano-divino no sólo de Cristo, sino también del emperador.⁷⁷ En lo que respecta a la escena joánica de la Magdalena, esta adquiere aquí su iconografía tradicional por diversos motivos que dilucidaremos a continuación.

La historia de aquella Magdalena venerada en Éfeso, que se trasladó al occidente latino por el Mediterráneo, llega primero al sur de Italia y de allí se difunde por todo el continente incluyendo las islas británicas. Es precisamente en Inglaterra, para Duby, que aparecen llas huellas más antiguas de su leyenda occidental, originadas en el siglo VIII. Son los monasterios bizantinos, que “figuraban entonces en la vanguardia de la búsqueda espiritual

⁷⁵ La *benedictio latina* era un gesto familiar en la Antigüedad, relacionado con un discurso oficial que se estaba realizando.

⁷⁶ BARASCH, Moshe. *Giotto...*: 181.

⁷⁷ MAYR-HARTING, Henry, *Ottonian Book Illumination: An Historical Study*, I, London, 1991: 157-178.

y los misioneros salidos de esas abadías” los que contagiaron la devoción magdaleniana.⁷⁸ No obstante, en lo que se refiere a la representación de la perícopa de Juan 20:11-18, es decir el encuentro de ella, sola, junto al Resucitado, Baert/Kusters concluyen que las imágenes de tal reunión no se producen hasta antes del 850. Antes del siglo IX, las representaciones relacionadas con la Resurrección optaron por mostrar a las “mirróforas” cerca de la tumba o a Cristo con dos de ellas cuando se produce el saludo.⁷⁹ A partir de estas obras, se darían finalmente las modificaciones que llevarían al motivo básico del *Noli me tangere*, incluyendo signos de individualización e innovaciones simbólicas.

Las mismas autoras, explican que es a partir del Renacimiento Carolingio que se establece dicha iconografía, presentando a manera de prueba una miniatura del Sacramentario de Drogo (imagen 6). Se trata de un libro litúrgico con oraciones, prefacios y cánones que el hijo ilegítimo de Carlomagno, Drogo (801-855), y obispo de Metz, tenía en su poder. El manuscrito, fechado a mediados del siglo IX, fue realizado en pergamino vitela, escrito en latín, y contiene iniciales ilustradas con escenas de la vida de Cristo. Una de esas iniciales, una “D”, cercana al texto de Juan 20:11-18 ha sido interpretada como la representación más temprana del *Noli me tangere*.



6- Sacramentario de Drogo, Metz. Paris,
Biblioteca Nacional de Francia, Latin 9428, folio 63.

⁷⁸ DUBY, Georges “Leonor...” : 34.

⁷⁹ BAERT, Barbara y KUSTERS, Liesbet, “Contributions ...”: 26-41.

La ilustración representa así un importante ejemplo de las artes en Metz y en ella se puede ver un edículo del Santo Sepulcro con ángeles y una mujer de espaldas. Luego la mujer parece salir del recinto e inclinada, haciendo una reverencia sin llegar a la genuflexión⁸⁰, extiende sus brazos hacia los pies de Cristo -pero sin tener una real conexión con el Salvador-. Esta duplicación de la imagen femenina podría referir a una secuencia, a sincronizar dos relatos de la historia de la Resurrección -algo usual en el arte medieval- que pueden ser válidas tanto para Marcos 16: 9 como para Juan 20:11-18, aunque es sólo el evangelio de Juan el que menciona a dos ángeles.⁸¹

Tanto en la escena analizada del manuscrito como en otras de la época, y posteriores, es llamativa la presencia de un árbol o una solitaria palmera. En el ejemplo de Metz, Baert /Kusters encuentran al menos tres funciones posibles para dicha figura: una función formal en la composición, dividir episodios o personajes (algo bastante utilizado en diferentes obras de arte medieval); un elemento narrativo que indica el lugar en donde se desarrolla el evento, el jardín del Santo Sepulcro; y una función simbólica en la que evoca el paraíso, con el Árbol de la Vida o el Árbol del conocimiento, o la Jerusalén celestial (otro recurso habitual). Es pertinente recordar, que en el contexto de la Magdalena, el árbol refuerza su conexión tipológica con Eva⁸². Para Paul Zumthor el árbol está relacionado con los arquetipos ascensionales, el árbol representa “el devenir y la vida, de cuyo tiempo es la medida. (...) El árbol lleva las genealogías, desde sus raíces hasta sus últimas ramas.”⁸³

Volviendo a la escena en general, es importante aclarar que si bien el encuentro entre Magdalena y Jesús a solas comienza a definirse en el mundo carolingio, deriva de ciclos anteriores. Quizás, como explican las investigadoras, esta dependencia pueda deberse a que, durante el período en cuestión, el “Renacimiento” que lo caracterizó y que incluyó el surgimiento y florecimiento de los talleres, haya retomado algunos modelos visuales de los primeros cristianos. “El despliegue de la iconografía del *Noli me tangere* carolingio mantiene su conexión con la identidad Gregoriana de María Magdalena, que estimuló el

⁸⁰ Genuflexión: Del lat. mediev. *genuflexio*, -onis. Acción y efecto de doblar la rodilla, bajándola hacia el suelo, ordinariamente en señal de reverencia. Según el Diccionario de la Real Academia Española.

⁸¹ BAERT, Barbara y KUSTERS, Liesbet, “Contributions ...”:29-30.

⁸² Vid. Supra, cap. 1.3: 12-14.

⁸³ ZUMTHOR, Paul, *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Cátedra, Madrid, 1994: 23.

enfoque en torno a su personalidad”⁸⁴ Una narración sugerente, rica en detalles, seguramente potenció el atractivo de la historia, si bien para las historiadoras no está claro porqué las artes visuales reaccionaron a este estímulo dos siglos más tarde.

También en el siglo IX tuvo lugar uno de los acontecimientos literarios que ayudó en la conformación del personaje de Magdalena, y si bien no influyó -por entonces- en la representación del *Noli me tangere*, demuestra cómo su nombre iba adquiriendo importancia. El texto en cuestión es la “*Vita eremítica beatae Mariae Magdalene*”, escrito probablemente por anacoretas griegos del sur de Italia, en el 805, donde se relata cómo, después de Pentecostés, la santa se retiró a un lugar solitario, desértico, a hacer vida de eremita. Allí, penitente, deambulaba sin ropa y sin comida “alimentada por ángeles”. La historia, fue escrita en griego y tiene un notable parecido con la de Santa María Egipto, la que fue traducida al latín por Pablo el Diácono y Anastasio el Bibliotecario. Dichas traducciones pudieron haber motivado la adaptación de la leyenda de María a Magdalena, que luego se difundió por el resto de Europa. En cuanto a Magdalena, el famoso lugar en el que se supone pasó sus últimos días, es motivo de disputa entre la Provenza (localidad de Saint Maximin la Sainte Baume) y Vézelay en la Borgoña en donde, contrariamente a la vida eremítica, habría llevado una vida apostólica.

Durante los siglos X y XI, el *Noli me tangere* fue adquiriendo forma y en esto cumplió un importante papel el contexto histórico. Al desaparecer el Imperio Carolingio, el poder recayó en familias nobles, donde la familia pasó a ser una unidad estable y, a su vez, poderosa, en donde las mujeres se involucraron en cuestiones, no sólo sociales, sino también económicas y políticas, y poseían cierta capacidad de decisión en cuanto al estilo de vida que deseaban tener: matrimonio o claustro. Algo que a la luz de la época, era todo un avance. También, en el siglo X, se encuentra una cantidad importante de mujeres propietarias de terrenos rurales, iglesias, participantes de asambleas seculares, e incluso podían ejercer el poder de sus maridos si estos no se encontraban.⁸⁵ Esta situación algo más ventajosa para la mujer, fue posicionando la mirada hacia el “sexo débil”, actitud que, paulatinamente, se fue viendo reflejada en el arte de la época.

⁸⁴ BAERT, Barbara y KUSTERS, Liesbet, “Contributions...”:30.

⁸⁵ WEMPLE, Susanne Fonay, “Las mujeres entre finales del siglo V y finales del siglo X”, en “La Edad Media. La mujer y la familia en la sociedad”, *Historia de las mujeres*, Duby, Georges y Perrot, Michelle, Madrid: Taurus, 1992, Tomo III: 222-225.

Para los ejemplos que se exponen, partimos de la detallada investigación de Baert/Kusters, trabajo en el que claramente se pueden apreciar los cambios en la representación de Magdalena a partir de este período. El comienzo, en esta cadena de innovaciones, le pertenece al Codex Egberti (970-980), un evangelionario que fue realizado en el monasterio de Reichenau para Egberto, quien por entonces era obispo de Tréveris (Alemania). Considerado uno de los hitos del arte otoniano, cuenta con cincuenta y un ilustraciones adjudicadas al *Maestro del Registrum Gregorii*. Una de esas miniaturas representa el encuentro entre Cristo y María Magdalena (imagen 7), con la presencia de dos ángeles con bastón, la tumba inclinada a la izquierda (donde se muestra el Santo Sudario), un árbol, la Magdalena y el Salvador. Los *tituli* que aparecen revelan los nombres de María y de Jesucristo.



7- Codex Egberti, Reichenau, 977-993, MS 24, folio 91R

El folio en cuestión, el 91R, (dos páginas más adelante, la escena que aparece es la de la incredulidad de Tomás) está relacionado con las lecturas correspondientes al Jueves Santo, cuya imagen es una de las primeras que se conocen en su tipo de composición. En este caso, María Magdalena se inclina -mucho más que en el caso anterior- frente a Cristo con sus brazos extendidos como en el Sacramentario de Drogo. Su marcada postura, la mirada dirigida al suelo, parecen mostrarla en un estado de total introspección. Para Rafanelli,

quien analiza particularmente esta escena, esta representación de la santa sugiere que es poco consciente del drama que se está desarrollando por encima de su cabeza y que no está lista para mirar a la cara del Resucitado⁸⁶. Esta pose de la Magdalena no se refleja en ninguna parte del evangelio de Juan, mientras que en el de Mateo se menciona a las dos mujeres que al ver a Jesús “se abrazaron a sus pies” por lo que podemos deducir que se arrodillaron.

Por su parte, Rafanelli sostiene que existe una correlación interesante entre la imagen y el texto que la rodea; por encima de la iluminación aparece escrito: “(...) *conversa est et retrorsum Videt [Iesum]stantem et non sciebat quia [Iesus] est* ”, (“ se dio la vuelta y vio a Jesús que estaba allí, pero no sabía que era Jesús ”), (Jn.20:14). La ubicación, para la historiadora, puede responder a una elección del artista de ilustrar justo el momento anterior a que la Magdalena reconozca a su Raboní, y no en el que éste rechaza su contacto⁸⁷.

Cristo, igual que en el ejemplo carolingio, curva su cuerpo hacia la santa, pero aquí extiende su brazo derecho inaugurando una imagen que luego nos resultará habitual. Hace un gesto de saludo bendicente, pero la proximidad con la cabeza de la santa sugiere una mayor determinación en la advertencia del tema. En su brazo izquierdo, en cambio, sostiene un libro, probablemente las Sagradas Escrituras (algo no demasiado común en esta iconografía) que indicaría una intelectualidad elevada. Dividiendo el encuentro propiamente dicho (el de la imagen del sepulcro con dos santos), aparece un árbol de ramas antropomorfas que en una rápida mirada parece reproducir el cuerpo de Cristo en la cruz: esta comparación, más su posible relación con el Árbol de la Vida explicitarían el triunfo sobre la muerte y la restauración del Paraíso.⁸⁸ Los ángeles, evidentes espectadores del encuentro, demuestran y acentúan con sus elocuentes gestos la importancia de la situación que están observando. Otro significativo ejemplo del período es el evangelionario de Otón III (realizado en Reichenau entre 998 y el año 1000), el que desarrollaremos páginas más adelante ya que se encuentra en tándem con la Duda⁸⁹.

⁸⁶ RAFANELLI, Lisa Marie, *To Touch or Not to Touch The “Noli me tangere” and “Incredulity of Thomas” in Word and Image from Early Christianity to the Ottonian Period*, *Annua Nuntia Lovaniensia*, 67, R. Bieringer, K. Demasure and B. Baert eds. (Leuven: Peeters 2013): 162-165.

⁸⁷ RAFANELLI, Lisa Marie, *To Touch...*: 165.

⁸⁸ RAFANELLI, Lisa Marie, *To Touch...*: 164.

⁸⁹ Vid Infra: 96.

De este período, no obstante, no podemos dejar de mencionar la gran obra maestra de la arquitectura sajona, San Miguel de Hildesheim. Fue construida por San Bernward (960-1022), abad del monasterio benedictino desde 993, mecenas y hasta se dice que orfebre (aunque no se le puede atribuir ninguna obra). Para dicha obra, Bernward hizo dos importantes encargos en bronce: las puertas de la iglesia y una columna a manera de monumento triunfal de Cristo. La puerta (imagen 8), fundida entre 1008-1005, es la que aquí nos interesa por su programa iconográfico que confronta la Creación y el pecado original con las historia de la Encarnación y la Redención. En él, oponiéndose a la creación de Eva, aparece el *Noli me tangere*, (conexión que hemos tratado anteriormente) con una Magdalena penitente.



8- Puertas de San Miguel de Hildesheim, siglo XI.

El programa debe leerse de arriba abajo en la puerta izquierda -la que tiene escenas del Antiguo Testamento-, y de abajo hacia arriba en la derecha que es la que posee las escenas del Nuevo Testamento. Las escenas son ocho en cada hoja de la puerta, donde el *Noli me tangere* se interpreta como la escena final. En su composición, un tanto más complejo que lo que hemos visto hasta ahora, se puede ver a Cristo de pie, sosteniendo la bandera de la victoria sobre la muerte, con la mano izquierda y con la derecha señalando a María Magdalena que aparece postrada ante él. Detrás de ella hay un árbol con frutos y un ave, y a la derecha, junto a Cristo, una arquitectura que parece una puerta de entrada a una ciudad (¿la Jerusalén celestial?) con una porción de muralla (no podría tratarse del Santo Sepulcro

por su ubicación, es decir, Jesús no se estaría dirigiendo a él). Más allá de la puerta, otro árbol con frutos, probablemente una vid, esta vez con dos águilas de alas abiertas, agitadas, símbolos de la victoria.

En este relieve, Cristo posee uno de sus pies más bajo que el otro (como en la escena del Evangelionario de Otón III) lo que para Baert/Kusters simboliza la dinámica del (estar) “aquí” y “allá”, el punto en que su partida, donde la Asunción tiene lugar. Por otra parte, la María Magdalena cumple una función pública. “Ella constituye la culminación de un programa iconográfico que comunica la soteriología y la escatología en un espacio público. Este *Noli me tangere* estaba destinado a instruir a las personas en los misterios centrales de la Muerte, Resurrección y la Asunción”⁹⁰.

Otro punto de vista acerca del *Noli me tangere* en este período es el de Rafanelli. En sus conclusiones acerca de estas escenas, centradas en las representaciones de las mismas en los período carolingio y otoniano (momentos éstos del comienzo de un floreciente culto de la Magdalena y de la expansión de la imaginería cristológica de las cortes imperiales), Rafanelli sostiene que el *Noli me tangere* podía ser visto como una manera de darle visualidad a la metáfora de la naturaleza dual del Rey, ya que en esa escena Cristo era visto como un gobernante humano y a la vez divino. Una vez que se le dio forma visual, afirma la historiadora, los artistas comenzaron a explorar los matices y significados polivalentes de la interacción entre Cristo y la Magdalena; entonces, las cuestiones que hasta ahora eran parte de la cultura verbal –“la identidad de la Magdalena, la ambigüedad de la palabra *tangere*, y la cuestión de su privilegio y primado apostólico”⁹¹– se fue encontrando el camino para su representación.

En esa búsqueda, se puede detectar –afirma la investigadora– que el *Noli me tangere* otoniano no presenta una Magdalena con frasco de unguento ni incensario (como sucederá después), de esto se deduce que la tarea de la santa es la de anunciar la fundación del Reino de Dios en el Cielo (como el del rey en la tierra) y no la de perfumar el cuerpo del Cristo muerto. “La resurrección de Cristo significa la fundación de la Iglesia, y los paralelos Asunción de Otto del trono”-afirma Rafanelli.⁹²

⁹⁰ BAERT, Barbara y KUSTERS, Liesbet, “Contributions...”:35.

⁹¹ RAFANELLI, Lisa Marie, *To Touch...*: 173-173.

⁹² RAFANELLI, Lisa Marie, *To Touch...*: 173-173.

2.4 Magdalena y la narrativa románica

Occidente, en cambio, priorizó el relato del encuentro de Cristo sólo con la Magdalena, caracterizando sus representaciones por una carga dramática propia de la narrativa románica. Aquí los personajes no sólo se destacan por su tamaño, por la claridad de sus volúmenes -capaces de ser apreciados a cierta distancia-, sino también por su expresividad. En la mayoría de estos caso de este período, como veremos más adelante, las imágenes del *Noli me tangere* iban en tándem con la Duda de Santo Tomás o, en menor medida, con la cena de Emaús o la posterior aparición de Jesús a los apóstoles. Pero antes de entrar en los detalles de las imágenes, recordemos algunos puntos relevantes del arte de este momento en el que el *Noli me tangere* comienza a relacionarse explícitamente con la Duda.

Primero debemos tener en cuenta que se trató de un arte con raíces monacales, feudales y aristocráticas, donde la unión del clero y la nobleza se basaba en los intereses económicos y políticos de ambos estamentos. Los abades competían en fortuna y poder con los emperadores, reyes y señores, y el papado venía de atravesar -y se puede decir que seguía atravesando pasado el 1046- una crisis de considerables dimensiones que en parte culminó con la reforma de Cluny en el siglo X, generando un nueva e intransigente espiritualidad. La iglesia militante, al decir de Ernst Gombrich⁹³, planteó una nueva visión del mundo; o como afirmará Duby,⁹⁴ luego de la mencionada edad oscura, comenzaron a incidir, en el desarrollo de la sociedad, una serie de nuevos acontecimientos que favorecieron considerablemente esta sensación de renovación.

Gran parte de los ejemplos de este arte románico, los veremos reflejados en la España del siglo XI, con el aditivo de que en la Península Ibérica el Románico coincidió con las primeras victorias de la Reconquista, que transformó la lucha contra los gobernantes islámicos en una causa que debía concernir a todo el mundo cristiano. La fuerte expansión militar tendiente a ganarle terreno a los “infielos”, coincidió con las peregrinaciones a los diferentes puntos clave del cristianismo, con un particular foco en Santiago de Compostela, lugar en el que el culto a María Magdalena, en el Románico, adquirió un importante desarrollo.

⁹³ GOMBRICH, Ernst, “La historia del arte”, 2° Ed., Buenos Aires, Sudamericana, 2004.

⁹⁴ DUBY, Georges, “Hombres y estructuras de la Edad Media”, Siglo XXI Editores, Madrid, 1993.

Es en esta catedral, románica por entonces, que la santa contaba con un altar destacado por su ubicación cercana al altar de Santiago el Mayor y a la capilla del Salvador, la que a su vez estaba próxima a las capillas de San Pedro y San Juan. Este interés otorgado a la santa entraba en conexión con la peregrinación jacobea, que tal como explica el historiador José Manuel García Iglesias tenía su principal razón de ser en los diferentes centros religiosos de la ruta francesa. “De este modo, si las capillas catedralicias de Santa Fe y de San Martín nos remiten a los templos de tales advocaciones en Conques y en Tours respectivamente, esta *confessio* ha de ponerse en relación con Magdalena de Vézelay, otro de los enclaves religiosos significativos en este mismo sentido”⁹⁵ De esta forma, el hombre medieval, en su ingreso a la catedral románica revivía o recordaba el camino transitado en su peregrinación.

Esta situación coincidía, como mencionamos anteriormente, con la introducción en la Península, de la liturgia romano-franca que incluía a su vez la conmemoración de la *Visitatio Sepulchri* y, en consecuencia, de la figura de la Magdalena. Dicho culto, según se lee en “Pecadoras de verano, arrepentidas en invierno” de María Helena Sánchez Ortega, pasa por un gran auge durante el siglo XI cuando se convierte en el motivo de reformas y fundaciones monásticas, donde diversas iglesias se construyen o modifican en honor a Magdalena, con el caso paradigmático de Vézelay -fundada entre 859 y 868- dedicada a la santa a partir de 1050.⁹⁶

“En esa época, en que la piedad tiene tanta necesidad de apoyos sensibles, los monjes de Vézelay descubren tardíamente que eran los poseedores de la reliquia de la santa desde la noche de los tiempos”⁹⁷-afirma Dalarun. Este cambio de patrona, sumada a la fama de la abadía borgoñona, impulsa la imagen de la santa. Así, la basílica de Vézelay afirmó poseer el cuerpo de Magdalena luego de lo cual se convirtió en uno de los cuatro puntos de peregrinación más importantes, estallando en festejos cada 22 de julio, por ser su día. Dalarun sostiene además que habría que “inventar un relato algo complicado” para explicar el presunto recorrido de la reliquia de Oriente a Borgoña y conciliar este traslado con el

⁹⁵ GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, “Espacios y percepciones. María Magdalena en la Catedral de Santiago de Compostela” Quintana, nº 2, 2003: 41-56. Consultado en agosto de 2015: <<http://hdl.handle.net/10347/6310>>

⁹⁶ SÁNCHEZ ORTEGA, María Helena, “Pecadoras de verano, arrepentidas en invierno. El camino de la conversión femenina”, Madrid, 1995, p.47, citada en GARCÍA IGLESIAS, “Espacios....”: 52.

⁹⁷ DALARUN, Jacques, “La mujer...”: 46.

desembarco de María (de Betania, hermana de Marta y de Lázaro, y una de las identidades de la Magdalena) junto a sus hermanos, en Provenza. Región, esta última, que pugnaba por tener el mismo honor (como la mencionada Saint Maximin la Sainte Baume de Provenza con su “Leyenda Proveenzal”).

El siglo XII también verá con buenos ojos el culto a Magdalena, y será el prelado francés Geoffroy de Vendome quien en 1105 componga unos himnos dedicados a la santa, además del sermón “En honor de la bienaventurada María Magdalena”, que nuclea las historias relacionadas con aquella que unge los pies de Cristo en casa del fariseo, la que comete el pecado de la carne y se arroja a los pies del Señor, suplicante y con la cara bañada de lágrimas. Y Jesús -a diferencia del fariseo-, la recibe. A ella le fueron perdonados sus pecados, “porque amó mucho a aquel que ama a todos los hombres, Jesús, su redentor” y entonces se hará milagrosa ayudando a los necesitados pero, por sobre todas las cosas, por amor a ella, el Señor perdonará las faltas de los pecadores. Condimentos todos que al decir de Duby son más que suficientes para garantizar el éxito de un lugar de peregrinación.⁹⁸

-“Suficiente también para explicar la presencia insistente en el imaginario colectivo de una figura de mujer, la de la amante de Dios, la de la perdonada, cuya fama mantenía en todas partes una activa publicidad vinculada a los relatos de los peregrinos. En el siglo XII, María Magdalena está viva, presente. Tanto como Leonor. Y lo mismo que sobre el cuerpo de ésta, sobre el cuerpo de María Magdalena se proyectan los temores y los deseos de los hombres.”⁻⁹⁹

Ya San Agustín la había opuesto también al fariseo: “Este sexo frágil temía al fariseo, hombre sin misericordia y muy duro, que despreciaba a la mujer y se negaba en absoluto a que ésta lo tocara”¹⁰⁰ Pero Geoffroy la opone a Pedro, la eleva sobre éste, porque a ella es a quien primero se aparece Cristo resucitado, ella es la que expía sus culpas entregándose luego a una vida penitente, eremítica. Para Dalarun, Geoffroy sostiene sus afirmaciones en textos anteriores como en los de Ambrosio, Agustín, Gregorio Magno, y hasta en un sermón atribuido a Odón de Cluny, en el que la santa cumple un papel redentor, es - precisamente- quien abre las puertas del Paraíso a todo arrepentido penitente:

⁹⁸ DUBY, Georges “Leonor...”: 30.

⁹⁹ DUBY, Georges, “Leonor...”: 30-31.

¹⁰⁰ DALARUN, Jacques, “La mujer...”: 48.

-“Esto se hizo para que la mujer que llevó la muerte al mundo no quedara en el oprobio; de la mano de la mujer, la muerte; pero de su boca el anuncio de la Resurrección. De la misma manera en que María, siempre Virgen, nos abre la puerta del Paraíso, del que la maldición de Eva nos ha excluido, así también el sexo femenino se libera de su oprobio por obra de Magdalena.”¹⁰¹ -

María Magdalena se erigirá entonces como modelo no sólo de toda mujer pecadora, sino también del hombre pecador, a la vez que será una firme metáfora de la Iglesia militante¹⁰²

En cuanto a la representación de Magdalena en el arte de este período, no podríamos desconocer la influencia del teatro litúrgico¹⁰³. No fueron pocas las ceremonias o celebraciones especiales que comenzaron a desarrollarse en el siglo X y adquirieron mayor relevancia en el XI, donde por ejemplo los monjes benedictinos potenciaban los relatos con actuaciones durante la misa (la apariciones de la santa, además, se extendían a poemas, baladas, leyendas y homilías). María Magdalena era así una de las protagonistas cuando se trataba de rememorar la Resurrección y sus testigos.¹⁰⁴ Duby sostiene que fue en los grandes monasterios francos, es especial en Saint-Benoit-sur-Loire, donde comenzó a realizarse una representación escénica del domingo de Pascua. Según Dunstan, arzobispo de Canterbury entre 960 y 978, Magdalena –caracterizada por un monje- se presentaba en el interior de la iglesia, primero integrando el grupo de Santas Mujeres, luego separándose de ellas hasta estar finalmente sola. Es en Santiago de Compostela, tal como se lee en un manuscrito de Tours, donde María Magdalena se acercaba al Sepulcro, desvanecida por el dolor, y al verla sufrir las otras mujeres se acercaban y la contenían. Iba ganando protagonismo hasta, finalmente, llegar a la representación del *Noli me tangere*; Ella es, para Erika Wisner, “el primer carácter particular revestido de rasgos humanos individuales en la historia del drama religioso medieval”.¹⁰⁵

¹⁰¹ ODON DE CLUNY, “Patrología latina” (PL) París, Migne, 1844-1864, 221 vol. PL 133, col. 721, citado en DALARUN, Jacques, “La mujer...”: 48

¹⁰² DALARUN, Jacques, “La mujer...”: 48.

¹⁰³ CHAUVIN, Sister Mary John of Carmel, *The Role of Mary Magdalene in Medieval Drama*, Ph.D., Catholic University, Washington 1951. Citado en Rafanelli, Lisa Marie, *To Touch...*: 159.

¹⁰⁴ CHAUVIN, Sister Mary John of Carmel, *The Role...*: 159.

¹⁰⁵ WISCHER, Erika, “Historia de la literatura II”, Volumen 2, El mundo medieval, 600-1400, Literatura y Sociedad en el Mundo Occidental, Madrid, AKAL, 1989: 407.

Yendo a lo estricto de la representación, en el arte románico de occidente se consolidaron dos motivos gestuales de la famosa escena: los brazos extendidos de ella y el marcado *contrapposto* de él.¹⁰⁶ Intentando reflexionar acerca de este punto, se puede deducir que aquellas características que conformaron la estética románica estaban estructuradas en base a un contexto definido, y por demás influyente: feudos, monasterios, Cruzadas, reconquista, reliquias, peregrinación...y teatro litúrgico. En todo, combinado, se puede hallar el germen de la expresividad entre contenida y exagerada que caracteriza al arte de la época. Con “expresividad entre contenida y exagerada” entendemos que la rigidez, solemnidad y estatismo que definen al hieratismo -con el que se etiqueta al arte románico- y la inexpressividad que también le tildan, no son más que instantáneas del momento culminante de una representación escénica. Pero la realidad, bajo esas “máscaras teatrales” desborda tensión y apasionamientos. Veamos algunos ejemplos.

2.5 Magdalena, la protagonista.

De entre 1075 y 1080 data un rollo de Monte Cassino, hoy en la Biblioteca Británica, que contiene una representación del *Noli me tangere* seguido de la escena de la tentación (imagen 9). Se trata de un *Exultet*, el himno en alabanza al cirio pascual, que es cantado por un diácono en la Vigilia de la Pascua. En él aparecen 13 miniaturas que carecen de marco y que están pintadas (con colores primarios, más la presencia de dorado en las capitales) de manera invertida al texto con el fin de que sean vistas cuando el rollo se visualiza desde la parte frontal del púlpito. No es el único *Exultet* que contiene esta escena; el rollo aquí mencionado, conocido como el *Exultet* de Londres, se encuentra emparentado a otro de los rollos de Monte Cassino, llamado el *Exultet* Barberini (VAT, Barb. Lat.592) del cual se conservan fragmentos que contienen las mismas escenas con algunas variaciones.¹⁰⁷

¹⁰⁶ BARASCH, Moshe. *Giotto...*:181.

¹⁰⁷ Acerca de estos trabajos “mellizos”, de su datación, similitudes y diferencias, ver BALDASS, Peter, “Die Miniaturen zweier Exultet-Rollen: London, Add 30337 and VAT, Barb. lat. 592”, *Scriptorium Année*, 1954, Volume 8, Número 1: 75-88, consultado en septiembre de 2015:

<http://www.persee.fr/docAsPDF/scrip_0036-9772_1954_num_8_1_2504.pdf>

Una particular atención dada a los fragmentos del *Exultet* Barberini en SPECIALE, Lucinia, *Montecassino e la riforma gregoriana: l'Exultet Vat. Barb. lat. 592*, Studi di arte medievale, Roma, 1991; y en relación a los

En el ejemplo de Londres, la escena del encuentro en cuestión conserva algunas características iconográficas que ya se han visto en períodos anteriores. Un paisaje apenas sugerido por algo de vegetación –aunque de vegetación más “exuberante” que en el Barberini¹⁰⁸- y los protagonistas fuertemente conectados entre sí a través del gesto: la santa, a punto de caer de rodillas, se dirige a Cristo (con nimbo dorado) quien interrumpe su ascenso en una extraña torsión. La manera en la que está representado Cristo, en lugar de mostrar el giro natural de un cuerpo, pareciera querer indicar dos movimientos diferentes (el de ascensión y el de dirigirse a Magdalena) en la misma figura. Recurso que es acentuado por la túnica del Salvador y por un paño que vuela pronunciando el ascenso.



9- *Exultet*, rollo de Monte Cassino, hoy en la Biblioteca Británica, ca.1075-1080, MS 30337, folio 8R.

El resto de las figuras, los árboles (que a su vez dividen la miniatura en dos partes bien definidas), y la misma Magdalena, con su inclinación, colaboran con la idea de que Cristo se eleva; pero la cabeza y los brazos de éste detienen la fuga de la mirada del espectador,

rollos de Monte Cassino, FORREST KELLY, Thomas, *The Exultet in Southern Italy*, Oxford University Press, Inc., Nueva York, 1996.

¹⁰⁸ BALDASS, Peter, “Die Miniaturen...”: 78.

que tiende hacia el margen superior derecho, con una tensión provocada por las manos de él (la derecha parece tener un gesto admonitorio), que se focaliza en el centro de la composición. Si bien aquí Cristo es el gran protagonista, los colores utilizados para María (rojo y azul) le dan un importante peso compositivo.



10- León, placa de marfil, Peregrinos a Emaús y *Noli me tangere*, hoy en el Museo Metropolitano de Nueva York.

Fecha alrededor de 1115-1120, una singular placa de marfil, extraída del relicario de un santuario español, de León, que hoy se encuentra en el Museo Metropolitano de Arte en Nueva York (de la colección de John Pierpont Morgan), muestra dos escenas: los apóstoles de Emaús y el *Noli me tangere* (imagen 10). La pieza, posiblemente un regalo a San Isidoro

durante el reinado de Urraca,¹⁰⁹ está formalmente conectada con la escultura de ca.1100 del eje Compostela-Toulouse. Aquí la narración se presenta con imágenes claras, sumamente legibles, y el tamaño de la placa, de 27 x 13, 5 cm., indica que el santuario que la contenía debe haber sido de proporciones considerables; ya que ésta es sólo una de las muchas piezas que lo pudieron haber conformado con escenas de la vida de Cristo. Las otras partes relevadas están en mitades divididas en diferentes colecciones del mundo.¹¹⁰

La primera escena que este relieve representa es el viaje a Emaús, con Jesús a la izquierda como si fuera un peregrino que va acompañado de su personal. Su nimbo no presenta la cruz, lo que denota que aún no fue reconocido. Con su mano derecha sostiene un palo del que cuelgan sus elementos de viaje, entre los que se encuentra una botella, y de su torso cae una bandolera adornada con una cruz, detalle que indica la localización como Jerusalén. Su mano izquierda toma a uno de los discípulos por el hombro, como queriendo subrayar la autoridad de sus palabras.

No obstante, la escena que nos interesa particularmente, es la que está debajo del viaje a Emaús, en la que María Magdalena se encuentra con Jesús. Para Barasch, el artista que labró esta escena, ignoraba la tradición bizantina, debido a que la escala de los personajes no obedece a la perspectiva jerárquica.¹¹¹ La santa tiene casi la misma estatura que Cristo, no está arrodillada, sino de pie y con las rodillas ligeramente dobladas, como él. Sus brazos están extendidos en dirección al Salvador, quien la repele con su brazo derecho completamente extendido en dirección a los ojos de ella. Este gesto, provoca en Magdalena una inclinación de su torso hacia atrás. Cristo permanece de frente con sus pies descalzos y abiertos en dirección opuesta. La torción de su cuerpo recuerda a la del Cristo de Monte Cassino, pero aquí no es su torso el que parece adquirir una postura irreal, sino su pierna derecha o su pie que se disloca como si el artista hubiera querido indicar que Jesús se

¹⁰⁹ WILLIAMS, John W., "León and the Beginnings of the Spanish Romanesque", en VVAA., *The art of the medieval Spain, a.d. 500-1200*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1993: 173. Consultado en enero de 2016:

<<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/464443?=&imgno=0&tabname=label>>

<<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/17.190.47/>>

¹¹⁰ STROUSE, Jean, "J. Pierpont Morgan: Financier and Collector": *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, v. 57, no. 3, Winter, 2000: 24. WIXOM, William D., "Medieval Sculpture at the Metropolitan, 800-1400": *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, v. 62, no. 4 Spring, 2005: 14-15.

¹¹¹ BARASCH, Moshe. *Giotta...*: 181-182.

detuvo en la marcha hacia la derecha del cuadro y giró hacia la izquierda para detener a su seguidora (ambos pies de ella, por el contrario, indican que está caminando hacia él).

La mano que se extiende de manera un tanto agresiva hacia Magdalena hace una *benedictio latina* con los dedos pulgar, índice y mayor extendidos, mientras el meñique y el anular se doblan contra la palma de la mano. A veces el pulgar no se presenta tan rígido y toca, como en este caso, el anular. El brazo izquierdo de Cristo se dobla también en dirección a ella y la mano parece hacer un señalamiento con el dedo índice, prolongándose en una línea de tensión implícita, justo entre las manos de Magdalena que se ubican en el centro de la composición. Estas direcciones tan vertiginosas proveen una tensión tal que, aunque los personajes no se muevan en un espacio tridimensional, impactan por su dinamismo. Éste es acompañado por las túnicas de ambos, talladas con esmerado detalle en sus ribetes y adornos, que con sus pliegues curvilíneos, de balanceo sucesivo, apoyan la sensación de que se ha efectuado un movimiento brusco. Acción que de alguna forma se ve explicada en la inscripción que aparece en el marco, ubicada encima de las cabezas nimbadadas de los personajes (ya aquí Cristo aparece con un nimbo crucífero), donde se puede leer: *D (OMI) N (V) S I.OQUITUR MARIE* (El Señor habla a María). Para Barasch este relieve ha sido considerado “rudo” e incluso “diabólico”. “Tal vez la cualidad elemental de esta obra indique que se trata de uno de los puntos de partida de la representación de esta historia en Europa Occidental”.¹¹²

La placa, -que aún conserva restos de dorado- ha sido usualmente adjudicada a una escuela leonesa, pero es justamente la fuerza agresiva de la talla, el dinamismo mencionado en los párrafos anteriores, lo que ha llevado a considerarla parte de una amplia corriente estilística llamada “hispano-languedoquense”. Huellas de este estilo se reflejan en detalles de la placa del Museo Metropolitano de Nueva York, como el nudo con el que terminan los pliegues del manto pesado de Cristo. Este peculiar detalle se repite en el registro superior, en los mantos de los personajes de Emaús (en el de Cristo y en el discípulo del centro) y está presente en otros relieves, como en el de las mujeres santas ante la tumba de Cristo que se encuentra en el Museo Estatal del Hermitage, en San Petesburgo, donde el nudo se ve en el cuello de la Magdalena.¹¹³

¹¹² BARASCH, Moshe. *Giotto...*: 182.

¹¹³ DAVID, Simon, “Late Romanesque Art in Spain”, en VVAA., *The art of the medieval Spain...*: 251-252. Otros trabajos en relación a esta talla son BRECK, Joseph, “Spanish Ivories of the XI and XII Centuries in the

Cercanos a la fecha del marfil español, capiteles románicos tanto de la región de Francia como de España, quizás suavizan el ímpetu con el que Jesús detiene el impulso de María Magdalena, pero esta vez sí presentan una perspectiva jerarquizada o ubican a la santa inclinada o de rodillas ante el Salvador. Este es el caso de los capiteles de Autún (imagen 11) y Saulieu, en Borgoña (imagen 12); Issoire, en Auvernia, Francia; Tudela, en Navarra; Aguilar de Campoo, en Palencia (imagen 13) y Soria, España, por dar algunos ejemplos del siglo XII.

Tanto en el capitel de Autún como en el de Salieu la iconografía repite ciertas características, además de las ya mencionadas. La pose de Cristo, de cuerpo alargado y cabeza desproporcionada es idéntica, a pesar de las diferencias estilísticas que separan ambos trabajos. Los dos Cristo se encuentran de tres cuartos con la cabeza hacia la izquierda y los pies en paralelo, hacia la derecha, y con ambas manos elevadas en un gesto de plegaria, como si se tratara de orantes, quizás evidenciando sorpresa frente al ímpetu de la mujer. Los dos parecen suspendidos en el aire, levitando, aunque en realidad se apoyen apenas en una porción de suelo. La finura de los cuerpos y su leve ondulación, les proporciona una inmaterialidad que contrasta con la terrena presencia de Magdalena.

Pierpont Morgan Collection", *American Journal of Archaeology* 24, no. 3 (July - Sept. 1920): 217. BRECK, Joseph, "Pre-Gothic Ivories in the Pierpont Morgan Collection", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, no. 1 (January 1920): 17. PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Vol. 6. Boston: Marshall Jones Company, 1923. BRECK, Joseph, and Meyric R. Rogers, *The Pierpont Morgan Wing: A Handbook*, 1st ed. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1925: 32, 52. FERRANDIS TORRES, José, *Marfiles y Azabaches Españoles*, Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1928: 189. COOK, Walter W.S., y José Gudiol Ricart, *Pintura e imaginería románicas*, *Ars Hispaniae*, Vol. 6. 1st ed. Madrid: Editorial Plus Ultra S. A., 1950: 291. HUNT, John, "The Adoration of the Magi", *The Connoisseur* (March - June 1954): 158-160. Institute of Fine Arts Alumni Association. *Spanish Medieval Art: A Loan Exhibition in Honor of Dr. Walter W.S. Cook*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1954. no. 24. HOVING, Thomas, "The Thread of Patronage: The Medieval Collections of The Metropolitan Museum of Art and The Cloisters", *Apollo* 82, no. 43 (September 1965):188. BECKWITH, John, *The Adoration of the Magi in Whalebone*, London: Victoria and Albert Museum, 1966: 5, 10. LASKO, Peter, *Ars Sacra, 800-1200*, 1st ed. New Haven and London: Yale University Press, 1972: 153. VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth. "Retablo con Esmaltes de Silos", *De Limoges a Silos*, editado por Joaquín Yarza Luaces, Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2001: 303. VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, "Touch Me, See Me: The Emmaus and Thomas Reliefs in the Cloister of Silos", en *Spanish Medieval Art: Recent Studies*, Colum P. Hourihane, Tempe: Arizona State University, 2007: 46.



11- Capitel, catedral de San Lázaro, Autún.



12- Capitel, basílica de San Androche de Saulieu.



13-Capitel, Aguilar de Campoo, Santa María la Real.

Mucho más pequeñas que Cristo, Las Magdalenas borgoñas dibujan la misma línea zigzagueante con sus cuerpos a raíz de la posición que mantienen con las rodillas flexionadas, y ambas poseen su brazo derecho extendido en diagonal hacia abajo y el izquierdo sosteniendo el frasco con ungüento que debía completar la preparación del cuerpo

muerto de Cristo. La diferencia radica en que la Magdalena de Autún tiene su cabeza, con un gran nimbo, en posición recta, mientras que la de Salieu, de pequeño nimbo, la eleva mirando a su maestro. El estilo de ambos capiteles es diferente: en Autún, los relieves de la catedral de San Lázaro (aquella que se preciaba de poseer el cuerpo de San Lázaro de Betania), presentan figuras de líneas estilizadas que son acentuadas por los pliegues de las vestimentas, los que dibujan líneas apenas curvadas como si las telas que simulan fueran livianas y plisadas. Tan livianas que el viento las mueve como lo sugiere la vestimenta de Jesús y Magdalena en los dobladillos. En cambio, en los capiteles de San Androche de Saulieu, la vibración y el vuelo de Autún se han complejizado, ornamentado, con círculos, espirales y con un punteado que no sólo remarca las miradas, sino que también recorre vestimentas, palmas y cornisas.

Por otro lado, en la Península Ibérica, los artistas de los capiteles mencionados, parecen haber optado por el modelo de figura humana más bien corta, maciza, de cabeza y manos grandes. Todo aquí, incluso el árbol, se ensancha y parece cumplir una función –como vimos anteriormente- tanto narrativa (de lugar), formal (aquí como marco) y simbólica (el Paraíso). Como es de esperar en los relieves de capiteles románicos, las figuras se adaptan al espacio que las contiene y esto ha generado ese llamado de atención que produce el arte románico en cuanto a la anomalía de las proporciones.

En relación a la pintura románica mural del *Noli...* se han hallado ejemplos con algunas variantes, como los que pertenecen a las iglesias de Santos Julián y Basilisa de Bagüés, Zaragoza (imagen 14) y San Baudelio de Casillas de Berlanga, Soria (imagen 15). El primer ejemplo, el ciclo pictórico de Bagüés, es del segundo cuarto del siglo XII, y fue descubierto en la década del cuarenta del siglo XX, y arrancada de su muro original, a instancias del restaurador catalán Ramón Gudiol, en 1966, para ser trasladada al Museo Diocesano de Jaca¹¹⁴. La pintura está estrechamente vinculada a la corriente artística francesa de la época, sin desconocer que en estos casos de “importación o migraciones de

¹¹⁴ Fue durante el proceso de arranque de las pinturas que se descubrió un nicho en el muro conteniendo una lipsanoteca sin reliquias, solo con una pequeña tira de pergamino escrita por las dos caras con la inscripción de los nombres abreviados del arcángel Miguel y cinco santos, Acisclo, Engracia, Julián, Basilisa y Cristóbal, la misma escritura que aparecía en el frontis de la caja (aquí sin abreviar). El hueco del nicho coincidía con la cabeza del Cristo crucificado que se pintó en esa zona. Un interesante trabajo en relación a esta lipsanoteca y a la ceremonia litúrgica de dedicación y consagración de iglesias, puede encontrarse en FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria, *Muros consagrados. El entorno litúrgico medieval de la lipsanoteca de Bagüés*, Territorio, sociedad y poder: revista de estudios medievales, Nº. 9, 2014.

talleres” siempre está presente la impronta local. Tal como expresa Gloria Fernández Somoza, es notable la participación activa tanto de maestros de la zona como franceses, siendo estos últimos los que habrían aportado los modelos adecuados (composición, iconografía, valor narrativo), y los primeros, una cierta cuota de creatividad.¹¹⁵

Aunque gran parte del ciclo está perdido a causa de restauraciones posteriores -que se realizaron a partir del siglo XVI- en el ábside se pueden ver representadas la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo como cierre del amplio conjunto iconográfico que incluyó también la Infancia, Vida y Milagros de Cristo, y que ocuparon sus muros laterales.¹¹⁶ La lectura propuesta del ciclo y la particular ubicación de la lipsanoteca, convierten la iglesia, especialmente a su ábside -en palabras de Fernández Somoza- en un gran relicario “que otorga al muro de esta zona de la iglesia un especial significado litúrgico”¹¹⁷. La posición de la teca (más allá del desconcertante hecho de que carezca de reliquias) se ve reforzada por la lectura eucarística de las pinturas, hecho que deja a las claras la intención de unir la memoria de los santos protectores y a Cristo en la cruz.¹¹⁸

Las escenas pintadas están distribuidas en cuatro registros a lo largo de los muros septentrional y meridional, como si se tratara de un espiral, de arriba hacia abajo, que luego vuelve a ascender, en el presbiterio, ya en el ábside, hasta la calota. En el registro superior de los muros se encuentran los relatos del Antiguo Testamento, y en el segundo los del Nuevo Testamento con la infancia de Jesús (según los evangelios de Marcos y Lucas). El tercer registro incluye la vida pública de Jesús con sus primeros milagros, y el cuarto, las escenas previas a la Crucifixión. Entrando al presbiterio, por el registro inferior, encontramos los acontecimientos del Calvario y la Resurrección (donde, en el lado derecho o de la epístola, sobre el espacio del arco triunfal, aparece el *Noli me tangere*). En el segundo registro, subiendo, se encuentran el colegio apostólico y la Virgen, en actitud de

¹¹⁵ FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria, *Pintura románica en el Poitou, Aragón y Cataluña: la itinerancia de un estilo*, Murcia, Nausicaä, 2004: 135. También en FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria, *Las pinturas de la Iglesia "baja" de San Juan de la Peña: Vínculos pictóricos entre el Poitou y Aragón durante el siglo XII*, Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, ISSN 1130-5517, Nº 14, 2002: 9-17.

¹¹⁶ FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria, *Muros consagrados...*: 101. También ver FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria, *Cuestiones varias sobre pintura mural románica: tratados, técnicas y artistas*, Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, Nº 95, 2005:89-124.

¹¹⁷ FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria, *Muros consagrados...*: 115.

¹¹⁸ FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria, *Muros consagrados...*: 116.

mirar hacia lo alto para contemplar a Cristo, que en el centro de la bóveda, asciende a los cielos, un tema que no es muy frecuente en la pintura románica europea.¹¹⁹

En la escena del *Noli...* se ve a Cristo encaminándose ligeramente a la derecha de la composición, mientras gira su cuerpo hacia María Magdalena que se encuentra arrodillada a la izquierda. Ella no está nimbada, levanta su cabeza y dirige claramente su mirada hacia él. Cristo, apenas levanta su mano derecha, sin separarla de su cuerpo. El fresco se encuentra bastante dañado en este punto, lo que no nos permite apreciar la posición de las manos de la santa, ni si había algún árbol o vegetación de fondo, o entre ellos, aunque presumiblemente no. La ubicación de la escena -en el intradós del arco triunfal, al comienzo del ascenso del supuesto espiral que plantea la lectura del ciclo-, no es casual; la misma puede entenderse como la vía de conocimiento a la Salvación, observando la imagen de la primera testigo del triunfo de Cristo sobre la muerte y que se condice con los momentos de la liturgia eucarística en los que se actualizan la muerte y resurrección de Jesús.



14- *Noli me tangere*, Santos Julián y Basilisa de Bagüés, Zaragoza

¹¹⁹ LACARRA DUCAY, Carmen, *La pintura románica en el antiguo reino de Aragón. Intercambios estilísticos e iconográficos*, Universidad de Zaragoza, trabajo realizado en el marco del Grupo de Investigación Consolidado: Artífice (Patrocinio y circulación artística y musical en Aragón en las Edades Media y Moderna) del Gobierno de Aragón: 127, consultado en enero de 2016: <<http://consellodacultura.gal/publicacions-dixitais/lecturaonline.php?libro=1&capitulo=22&documento=3634#Top>>

En el segundo ejemplo, San Baudelio (hoy en el Cincinnati Art Museum), la composición, ubicada en el muro norte del ábside, incluye cuatro personajes: dos mujeres - la pintura aquí está muy deteriorada- que caminan juntas hacia la derecha de la composición y se ven interrumpidas por un árbol de forma particular, casi animal, o “vermiforme” como sostiene Antonio de Ávila Juárez.¹²⁰ Junto al árbol aparece Magdalena de pie que se adelanta, con sus brazos en posición de orante, hacia Cristo. Jesús lleva en su mano izquierda un libro, el Evangelio¹²¹, y su mano derecha está representada con un gesto elocuente que, basándonos en Barasch¹²², podríamos identificar como “mano que advierte” por la posición de los dedos con el pulgar y el índice totalmente manifiestos. Si bien la mano no está totalmente de perfil, lo que le daría un carácter más extremo a la advertencia, la longitud del dedo índice y su posición rígida en dirección al rostro de Magdalena nos ayuda a interpretar dicha alocución como un “¡no me toques!”. No obstante para Milagros Guardia Pons en la escena del *Noli...* de San Baudelio, no se representa el momento culminante de la prohibición de Cristo a Magdalena, sino que éste mantiene con ella una conversación. Esta variante tiene como antecedentes las puertas de Santa Sabina, Roma, o un relieve de la catedral de Durham, Inglaterra; aunque la autora también rescata la importancia del ciclo posresurrección que ilustra uno de los folios de la Biblia de Ripoll (B. Apost. Vatic. Lat. 5729, fol. 370r) -manuscrito que tanto influyó en las representaciones a partir del siglo XI-, donde la Magdalena encuentra a Cristo resucitado y conversa con él.¹²³

En relación a la particular ubicación de esta escena en la capilla absidial, Juárez plantea que este hecho podría relacionarse con el carácter trascendental del sacramento eucarístico, es decir, “con la intangibilidad del Corpus Christi” momento en el que la comunión dejó de impartirse en las manos y todo el ritual consecratorio fue alejado igualmente de la proximidad contaminante de los fieles.¹²⁴ Cabe recordar que estas pinturas fueron realizadas entre 1118, año de la conquista de la región por parte de Alfonso I de Aragón y una fecha

¹²⁰ JUÁREZ, Antonio de Ávila, “San Baudelio de Berlanga: Fuente Sellada del Paraíso en el Desierto del Duero”, Revista Cuadernos de Arte e iconografía, Tomo 13, Nº. 26, 2004: 344.

¹²¹ En relación a este libro Milagros Guardia Pons sostiene que su inclusión responde al *modus operandi* de los artesanos desde la Antigüedad, donde la práctica de componer escenas “nuevas” se daba a partir de elementos o figuras parciales de origen diverso. En GUARDIA PONS, Milagros, *San Baudelio de Berlanga, una encrucijada*, Universidad de Barcelona, 2014: 421.

¹²² BARASCH, Moshe. *Giotto...*: 30.

¹²³ GUARDIA PONS, Milagros, *San Baudelio...*: 419-420.

¹²⁴ JUÁREZ, Antonio de Ávila. “San Baudelio...”: 344 y 346.

algo anterior a la muerte del monarca en la batalla de Jaca en 1134, y que en la actualidad se encuentran diseminadas por diferentes museos del mundo, incluyendo el del Prado y el Metropolitano de Nueva York. En cuanto a su factura se encuentran semejanzas con las pinturas románicas del Valle de Boí, especialmente con Santa María de Taüll, con influencia -por lo tanto- de las pinturas murales italo-bizantinas, gracias a pintores itinerantes.



15- *Noli me tangere*, San Baudelio de Berlanga, Soria

En relación a esta similitud con Santa María de Taüll, es importante destacar también que varios historiadores consideran que quien pintó estos muros sería la misma persona que se encargó de las pinturas de la ermita de la Vera Cruz de Maderuelo en Segovia (hoy en el Museo del Prado). A este artista se lo conoce con el nombre de “Maestro de Maderuelo” (lugar en donde, según los expertos, intervino una sola mano). Sin embargo, para Guardia Pons se trataría de tres pintores diferentes compartiendo estilo y técnica.¹²⁵ Pero es, justamente, en Maderuelo donde también aparece María Magdalena, representada en el muro izquierdo de la bóveda. La diferencia radica en que aquí no se trata del *Noli me tangere*, sino de la santa lavando los pies de Cristo en casa de Simón, acompañada de un ángel que vuela y la señala. La presencia de la santa en esa acción recuerdan su arrepentimiento y penitencia, “testimonio también privilegiado de la resurrección de Cristo.

¹²⁵ GUARDIA PONS, Milagros, *San Baudelio...*: 177, 206-209. Y en PORTÚS, Javier, *La Colección de Pintura Española en el Museo del Prado*, Madrid Edilupa, 2003: 21.

(...) con la Magdalena, se enriquece y actualiza el programa redentor de Maderuelo”- afirma Guardia Pons.¹²⁶

Volviendo al soporte de los libros, a fines de este período, fuera de Península, ya en el que fuera el Arzobispado de Salzburgo (798-1213), Austria, podemos encontrar también un famoso manuscrito litúrgico del monasterio más antiguo de lengua alemana: el de San Pedro. Conocido como el Antifonario de San Pedro, hoy en la Biblioteca Nacional de Austria (imagen 16), el mismo fue realizado en pergamino, cercano a 1150-1160, y presenta un *Noli me tangere* en el registro inferior de la página 631, por debajo de la escena de la colocación del cuerpo de Cristo en el Sepulcro. Si bien podemos encontrar los elementos que hemos venido observando en el resto de las escenas románicas, se evidencia un énfasis puesto en lo expresivo.



16- Antifonario de San Pedro, Salzburgo, Biblioteca Nacional de Austria, ca.1150.

¹²⁶ GUARDIA PONS, Milagros, *San Baudelio...*: 424.

Aquí la línea, la tinta, son las grandes protagonistas de la obra ya que los trazos exponen el carácter psicológico de la situación: la Magdalena a solas con Cristo, inclinada hacia él, ha sido representada en el momento en que escucha las palabras que detienen su impulso, de lo contrario no podría explicarse el gesto de su rostro. Cristo que, una vez más, parece estar retirándose, gira en dirección a ella sereno, armonioso, según lo transmite su rostro. La inclinación de su cuerpo, de su pie y de su brazo derecho, acompañan la dinámica del cuerpo de Magdalena, que pareciera caerse “hacia Cristo” si no fuera por la verticalidad del árbol que, erguido como un ciprés, impide dicha sensación. Esa línea de tensión vertical, es repetida al cerrar la composición, por el estandarte que lleva Cristo. El banderín, no obstante, conforma un paréntesis junto con la vegetación que aparece a la izquierda de la santa. Este recurso permite la unidad de una escena que ha sido dividida visualmente por un hiato de vacío en el centro, entre los dos personajes, sólo interrumpido por la mano elocuente de Cristo.



17- Vita Christi, probablemente de Corbie, Francia, ca. 1175,
Biblioteca Morgan de Nueva York, MS M.44, folio 12R.

Otro ejemplo en fecha cercana es aquel proveniente del noreste francés que se encuentra en la Biblioteca Morgan de Nueva York, y que ha sido fechado en las últimas década del siglo XII, entre 1170 y 1180 (imagen 17). Es en el reverso de su folio 12 (el verso contiene una imagen de la Duda), enmarcado, que se muestra la escena del *Noli me tangere* con una variante interesante. En ella, Cristo sostiene con su izquierda el cayado con la cruz, que en marcada verticalidad repite los colores del marco, e inclina ligeramente su cabeza en dirección a María. Mientras, cruza su brazo derecho y hace la *benedictio latina* a una Magdalena que parece flotar en el aire, haciendo una línea curva con todo su cuerpo, la que es acompañada por una de las ramas del árbol que está junto a ella. Una vez más el centro de la composición está dominado por las manos, la bendiciente de él, las orantes de ella, y la tensión virtual de las miradas que se cruzan.

2.6 El poder de la empatía con el pecador en el gótico.

En la Baja Edad Media, el *Noli me tangere* era un tema que gozaba de cierta familiaridad entre los espectadores, por lo que -como afirma Moshe Barasch- no generaba polémica. La popularidad que María Magdalena había adquirido a lo largo de los siglos anteriores, se había afianzado en el siglo XIII, y las características de la santa la convertían en un ser capaz de producir una profunda empatía en el fiel. “No se trataba de una santa anémica, una proyección abstracta de una virtud pura, carente de culpa y de pecado. (...) es el prototipo de pecador arrepentido, el santo patrón de todos los pecadores.”¹²⁷ explica Barasch, quien hace referencia además al teatro medieval de la época, con obras como *Ludus de passione* donde la Magdalena es tentada por el demonio para adornarse y perfumarse con cosméticos y así seducir a su amante. Este hecho la asociaba directamente al pecado de la carne, al amor carnal, que para el historiador podría explicar de alguna forma su “afán de alcanzar el contacto físico, deseo que resulta destacado tanto en las descripciones literarias como en las pictóricas”¹²⁸ Como afirma el autor, ningún otro santo se asocia tanto al contacto físico como María Magdalena.

¹²⁷ BARASCH, Moshe. *Giotto...*: 183.

¹²⁸ BARASCH, Moshe. *Giotto...*: 184.

Pero luego será también asociada al amor espiritual. Su gran amor, su total entrega, su penitencia, la convierten en el paradigma de la pecadora que entrará al reino de los cielos, porque, “al sobrevenir la Ley, el pecado tuvo más auge, pero donde abundó el pecado, sobreabundó la gracia” (Romanos 5: 20). Por otro lado, es oportuno mencionar un cambio en la consideración de la mujer que se viene dando desde la Alta Edad Media, donde junto a los muchos escritos misóginos, comienzan a convivir otros que la enaltecen. Es Pedro Abelardo (1079-1142) uno de los que alaba a la mujer y a sus virtudes, tomando como paradigma no sólo a la Virgen, sino también a María Magdalena.

Esta convivencia literaria exponía de alguna forma, que el mundo femenino no estaba exento de tensiones. El cuerpo de la mujer, recuerdo constante de la sexualidad para los apologistas de la castidad que proliferaban en los primeros siglos de la Edad Media, comenzaba a ceder su lugar -en el podio de la misoginia-, al temor frente a los presuntos anhelos de poder que podían adueñarse de las cabezas de las mujeres. Muchos escritos exponen con dureza aquellas atrocidades de las que “ellas son capaces”, lo que no hace más que rebelar la necesidad de ciertos hombres por establecer límites precisos a los avances de la mujer en los campos sociales, culturales y económicos.

Frente a este contexto, dicotómico en parte, es posible conjeturar que, quizás, el crecimiento de la imagen de la Magdalena en la Baja Edad Media significó un ejemplo de aquella mujer que como todas poseía esa dosis de lujuria (lujuria contenida en las “buenas” y lujuria insaciable en las prostitutas) que la había llevado por el peor de los caminos, pero que había podido superar hasta el punto de convertirse en santa. Las bondades del camino de la Fe se evidenciaban en la representación de la otrora pecadora, en el momento preciso en el que era “ubicada” o limitada por Cristo en su apasionamiento hacia él. Representarla durante su penitencia en el desierto, podía evitar en el espectador el recuerdo de su pasado oscuro, pero el *Noli me tangere* era el punto culminante de un cambio que se daba no sólo en el Salvador sino también en su seguidora, quien debía entender que lo corporal iba a dejar de ser importante.

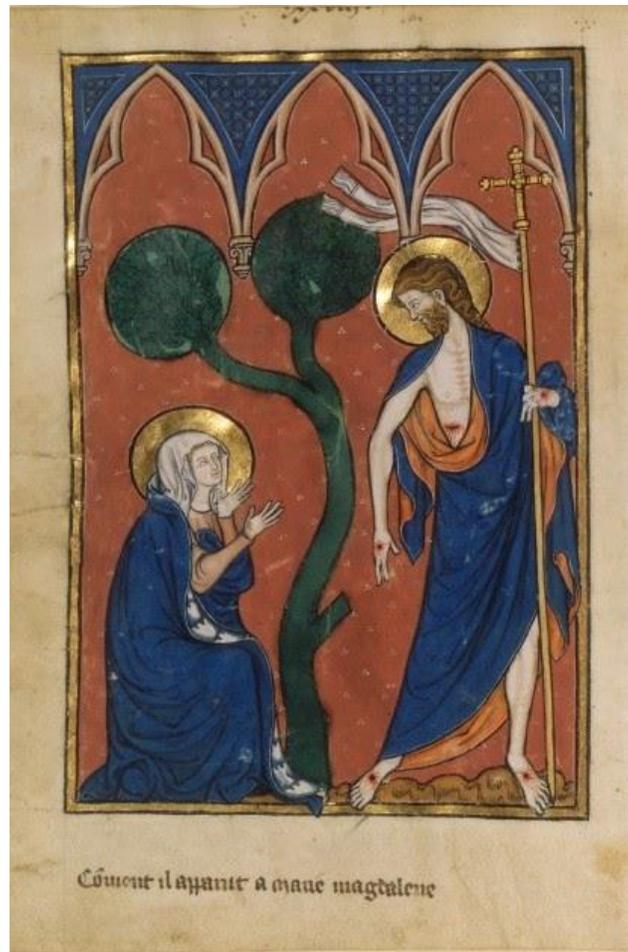
Como límite, control o modelo de virtudes femeninas, la perícopa del encuentro entre Jesús y María Magdalena tras la Resurrección comenzó a proliferar en el gótico. De este período hay numerosos ejemplos en los más variados soportes y técnicas, tallas en piedra, marfil, pinturas sobre pergamino, madera, frescos, vitrales, entre otros; pero es

principalmente en los manuscritos en donde –prácticamente- no deja de estar presente. Algunos ejemplos que podemos mencionar de estas ilustraciones del *Noli me ...* son: la presente en el libro de Madame Marie (1285-1290) del Maestro Henri, procedente de Bélgica; la del maestro del Romance de Fauvel, de la Vida de los Santos (1300-1350); la del Breviario de Belleville (1323-1326) y la realizada por Jean-le-Noir asistentes para el Breviario de Carlos V (1364-1370); hoy las cuatro se encuentran en la Biblioteca Nacional de Francia (imágenes 18,19,20 y 21 respectivamente). También es de destacar la ilustración del Salterio flamenco de Brujas (1250-1270), que hoy se encuentra en la Morgan Library de Nueva York y la del Salterio de Gough (c.1300-1310) de la Bodleian Library, Oxford, Reino Unido.

Las imágenes aquí mencionadas exhiben determinadas características propias del arte gótico. A saber, la figura humana se ha estilizado, hay cierta verticalidad en toda la representación (acentuada ésta por la presencia de una arquitectura de arcos apuntados enmarcando a los personajes de la escena), y se evidencia un interés por mostrar algo de la psicología de los personajes; sus gestos, más que una acción, reflejan cada vez más la presunta personalidad o carácter de Cristo y de María Magdalena en el momento del encuentro. Los movimientos se suavizan, parecen más danzantes, etéreos, y al mismo tiempo se remarcan las expresiones aunque, en el caso del Salvador, su “no me toques” a juzgar por la posición de su brazo derecho, parece menos admonitorio. Por otra parte, en su cuerpo se resaltan los estigmas sangrantes de la Pasión y, como veremos más adelante, aparece la representación del Cristo hortelano. Magdalena, por su parte, hará sus primeras apariciones con el pelo largo, suelto, y de color dorado o rojizo (detalle que la caracterizará en los siglos posteriores).¹²⁹

Es claro que las figuras varían según las diferentes regiones, pero se puede observar que es en los folios franceses donde se aprecia con mayor certeza esta paulatina inclinación al naturalismo de la escena si bien, hasta ya entrado el renacimiento, se seguirá hablando de rigidez en la representación.

¹²⁹ SÁNCHEZ MORILLAS, Beatriz, *María Magdalena, de Testigo...: 96-106.*



18- Maestro Henri, libro de Madame Marie, Bélgica, 1285-1290, París,
Biblioteca Nacional de Francia, MS Nueva adquisición francesa 16251, folio 45V.

En muchos casos el fondo comenzará a cobrar una mayor importancia, ya sea intentando la representación de un paisaje real o luciendo un decorado más trabajado, lujoso o rico en detalles. En el libro de Madame Marie (imagen 18) aparecen las figuras de Magdalena y Cristo enmarcados en dorado, en la parte superior con una arquitectura de arcos apuntados y tracería polilobulada (a la manera de las vidrieras), con un fondo tapiz en colorado. Los personajes son divididos por un árbol de copa doble, uno de cuyos círculos busca compensar el espacio libre dejado por encima de la figura de la santa. Cristo de pie la observa (hay una conexión visual muy marcada entre ambos) y su nimbo completa el ritmo de la copa del árbol. Una rama quebrada en la parte inferior de éste acompaña la dirección de la mano derecha de Magdalena que se extiende hacia Él. La prolongación visual de esta

rama trunca es interrumpida por el brazo derecho de Cristo que cae extendido al costado, algo separado del cuerpo, pronunciando la verticalidad de la figura.



19-Maestro del Romance de Fauvel, Vida de los Santos, París, Biblioteca Nacional de Francia, ca.1300-1350, MS Francés 183, folio 60V.

No obstante las diferentes formas de representación de esta escena en el gótico, una de las características más sobresalientes es la representación de las llagas sangrantes de Cristo. Así como se observan en el trabajo del Maestro Henri, se pueden ver en la pieza del Maestro del Romance de Fauvel (imagen 19) las cinco heridas del Resucitado (las de las manos, los pies y la del costado derecho del torso). Se trata ya de un Cristo humanizado que muestra las huellas del sufrimiento vivido, sin dejar totalmente de lado la solemnidad. En la última obra citada se repite la distribución de los personajes y el árbol que los divide con idénticas características: incluso aquí aparece la rama trunca que subraya la dirección del brazo derecho de Magdalena. Pero aquí no hay contacto visual entre los personajes (ella se inclina y baja la vista) y Cristo con el cuerpo en torsión acompañando la curvatura del árbol, extiende su mano derecha hacia la santa, en un gesto que carece de firmeza o rigidez. El fondo también está realizado a la manera de tapiz en un cuadriculado rojo y blanco, con algunos detalles más de vegetación.



20- Breviario de Belleville, París, Biblioteca Nacional de Francia,
vol. II, folio 255V, 1323.

En cuanto al Breviario de Belleville, también en la Biblioteca Nacional de Francia, éste presenta la escena del *Noli me tangere* al pie de las columnas narrativas. El manuscrito, destinado a seguir las oraciones durante la celebración de la misa, fue iluminado por Jean Pucelle (hacia 1300-1336), miniaturista y orfebre activo en París entre 1319-1335, que realizó numerosos viajes a Italia y Bélgica, deseoso de aprender técnicas para sus trabajos. Entre dichos viajes se cree que seguramente conoció la obra de Duccio di Buonasegna y de Giotto di Bondone, los que influyeron su estilo y hay autores que vinculan sus grisallas (famosas en la iluminación del pequeño libro de horas de Juana de Evreux, hoy en The Cloisters, Nueva York), como una respuesta monocroma al auge del arte de las vidrieras. Fue a partir de 1320 que su taller impulsó la armonización de la tradición gótica cortesana local, de formas estilizadas, delicadas, con gran interés por los detalles, y originales creaciones grotescas, con el tratamiento del espacio del Trecento italiano.

En el Breviario de Belleville los personajes se apoyan sobre una de las ramas decorativas que enmarcan el folio, en el *bas-de-page*¹³⁰. Un árbol de una copa los divide y una rama trunca del mismo –como ya hemos visto- acompaña la direccionalidad de los brazos de Magdalena. Cristo en franca torsión, extiende su brazo derecho hacia la santa; aquí sí hay un gesto elocuente, de la misma forma que hay contacto visual. Si bien en esta representación no se aprecia un tratamiento del espacio diferente, sí es perceptible una idea de perspectiva en la escena que comparte el folio, la de la Magdalena secando los pies de Cristo con sus cabellos, en presencia de cuatro apóstoles y por delante de una mesa algo rebatida.



21- Jean-le-Noir y asistentes, Breviario de Carlos V, 1364-1370, París
Biblioteca Nacional de Francia, MS Latín 1052, folio 425.

Alumno de Pucelle fue Jean Le Noir (activo en París entre 1335 y 1380) a quien le debemos el siguiente trabajo: el Breviario de Carlos V (imagen 21). Enmarcada en dorado y plata, la escena presenta un interesante fondo de cuatro espirales vegetales doradas, que son

¹³⁰ *Bas-de-page*: así es llamado el margen inferior de la página.

interrumpidos por las figuras de Magdalena arrodillada a la izquierda y Cristo exhibiendo sus llagas, de pie, a la derecha. Ambos están divididos por el árbol con la rama trunca. En esta miniatura el largo brazo de Cristo traspasa el límite del árbol y su mano está a punto de tocar la mano izquierda de la santa, representada aquí con una alborotada cabellera colorada. El límite roto parece tener su correlato en la túnica de Magdalena que atraviesa el extremo inferior izquierdo del marco. El equilibrio de esta pintura es sumamente dinámico y nos sumerge en el atractivo hipnótico de las espirales, inmersión que es frenada por el planteo de las tres figuras en primer plano que generan tensión no sólo con la dirección de sus líneas, sino también con la violación de los límites y con el contacto que parece estar por darse.

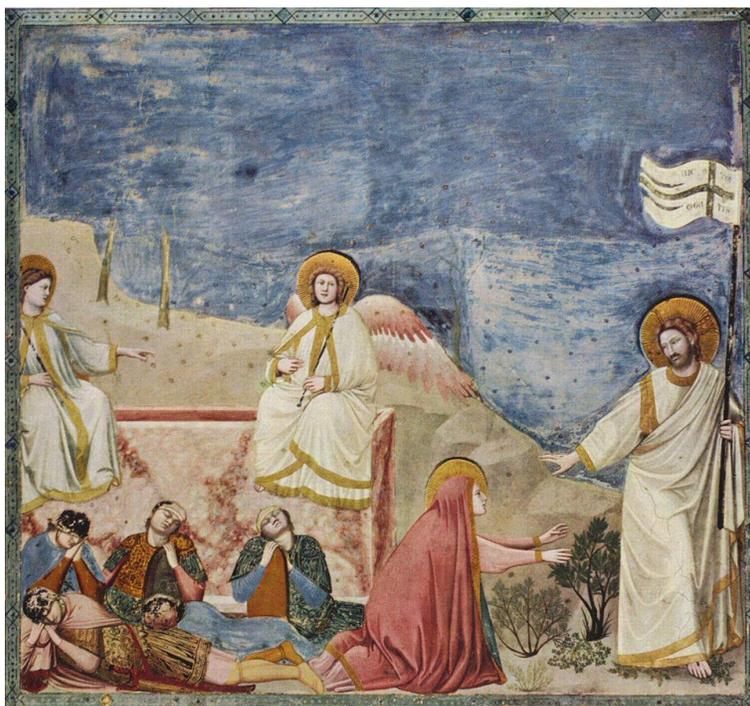
2.7 Los grandes maestros: Duccio y Giotto

Mencionados como importantes influencias para artistas franceses como Jean Pucelle y sus seguidores, Duccio di Buonasegna (c. 1255/1260- c.1318/1319) y Giotto di Bondone (hacia 1267-1337) le dedicaron importantes muros a esta famosa escena¹³¹. El primero en pintar el *Noli me tangere* fue Giotto, y lo hizo al menos dos veces: entre 1302 y 1305 en Padua, en la Capilla Scrovegni (imagen 22), y entre 1302 y 1306 (aproximadamente) en Asís, en la capilla de la Magdalena de la Basílica inferior de San Francisco –si bien esta última se trata de una adjudicación- (imagen 23). En la capilla Scrovegni (la de la Arena) Giotto representa tres veces a María Magdalena: durante la Crucifixión, en la lamentación sobre el cuerpo de Cristo y en el *Noli me tangere*.

Barasch analiza las tres representaciones en el afán de entender cómo el artista interpretó la personalidad de la santa, rescatando su coherencia en el tratamiento de los personajes a lo largo de las diferentes escenas. Tanto en la Crucifixión como en la Lamentación, María Magdalena puede ser identificada por su pelo claro, espeso, ondulante. Giotto, asegura el historiador, subrayó notoriamente el pelo de Magdalena, algo que ya venía de la tradición

¹³¹ Unas décadas después, en 1365, Giovanni da Milano pintará escenas de la vida de la santa para la Capilla Rinuccini de la iglesia Santa Croce, Florencia, incluyendo un *Noli me tangere*. Ver SÁNCHEZ MORILLAS, Beatriz, *María Magdalena, de Testigo...: 88-89*.

cristiana a partir, especialmente, de las palabras de San Pablo (Primera carta a los Corintios, 11:15) cuando afirma que los cabellos a la mujer le son dados para cubrirse, aunque también puede ser un medio de seducción y embrujo satánico.¹³² No obstante esta caracterización, en el *Noli...* de la capilla de la Arena, María Magdalena es casi un solo plano de color, triangular, que apenas deja ver el perfil de su rostro y los brazos extendidos. El pelo, tan destacado en otras pinturas, aquí está completamente oculto, desconociendo el porqué de la decisión del artista en este aspecto.¹³³



22- Giotto, Capilla Scrovegni, 1302 y 1305, Padua.

La ropa con la que se viste a la santa es -para Barasch- también algo inusual: un manto pardo con ribetes bordados en oro, forro azul oscuro y un vestido claro que apenas se ve en las mangas. Para el autor, esta elección respondería a una convención de la moda destinada a las plañideras, muy difundida en la Florencia del siglo XIII. En ella el color tenía una muy especial razón de ser, ya que con él se establecía la relación con el difunto: negro total y riguroso (y apenas un tocado blanco para la cabeza y el cuello, la *benda*) para las viudas,

¹³² BARASCH, Moshe. *Giotto...*: 185.

¹³³ BARASCH, Moshe. *Giotto...*: 186.

y pardo para los demás deudos. El negro sólo estaba permitido en las viudas y es por eso que las demás mujeres, ya sean madre, hermanas, hijas, etc. debían llevar pardo, marrón o púrpura. Por otra parte, hay un interés por el contraste, en generar cierto ritmo por color, tal como explicará Michel Pastoreau: “Un color jamás viene solo; no encuentra su razón de ser, no adquiere su sentido hasta que no se lo asocia o se lo opone a uno o más colores diferentes.”¹³⁴ Es notable la importancia del plano pardo de Magdalena bajo el ala del ángel en el centro de la escena, rodeada de azules (los soldados) y verdes (la vegetación), acentuada además por ser la única figura capaz de competir con la fuerza de la mitad superior de la pintura dominada por el azul del cielo.

En cuanto a la composición en sí, la escena del encuentro parte de una secuencia narrativa que comienza con dos ángeles sentados sobre el sepulcro abierto (uno de ellos indicando la presencia real del Resucitado), mientras a sus pies cinco soldados duermen, cada uno en una muy particular posición. Las figuras hasta aquí mencionadas se encuentran en un segundo plano de profundidad, ya que en un primer plano -a la derecha del cuadrante compositivo- se encuentran María Magdalena y Cristo, en medio de un paisaje que alude a la Resurrección: mientras la montaña que se ve detrás del sepulcro muestra árboles secos, junto al Salvador y debajo de sus pies, brota el verde de hierbas y pequeños arbustos. En definitiva, surge la vida, coronada por la flameante bandera de la victoria sobre la muerte que lleva en su mano izquierda.

La representación de Cristo en Scrovegni, de posible inspiración bizantina, parece ser la adoptada luego por artistas franceses como Pucelle o Le Noir, donde la figura del Salvador se encuentra en pleno movimiento. Es decir, lo observamos en el medio de una acción que sabemos cómo continúa debido a la torsión que muestra el cuerpo. Ha sido interrumpido en su marcha, y responde girando medio torso, pero indudablemente retomará la marcha en cuestión de segundos. Barasch, en esta escena, rescata también el movimiento interno de la figura, considerando este *contrapposto* un ejemplo único en la obra de Giotto:

“Cada parte de su cuerpo se muestra en oposición respectiva: el eje de la pierna adelantada se encuentra quebrado abruptamente a la altura de la cadera. La diagonal del

¹³⁴ PASTOREAU, Michel, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, 1 ed., Buenos Aires, Katz, 2006: 130.

torso –reforzada por los pliegues que apuntan hacia el hombro- se opone a la de la pierna, mientras que la cabeza retoma el eje de la pierna.”¹³⁵

Pero más importante aún sea destacar lo que el historiador recuerda de la palabra *contrapposto*: su procedencia del latín *contrapositum*, derivado del griego *antithesis*, era un concepto reconocido en la teoría literaria del medioevo que posiblemente haya estado al alcance de Giotto. Aunque se trata de movimientos opuestos bastante controlados todavía, es perceptible la lucha de los impulsos en el cuerpo de Cristo: “la atracción hacia María Magdalena, y el deseo de retirarse y evitar el toque. La mano extendida de Cristo es característica de esta ambigüedad, pues la está rechazando, pero a la vez se presenta en posición de bendecir.”¹³⁶

Barasch indaga a su vez en las piernas cruzadas de Cristo: según el historiador no es una actitud exenta de connotaciones, ya que está asociada –en representaciones de personajes sentados- a la posesión de cierta importancia y dignidad. Pero las figuras de pie con las piernas cruzadas, como en este caso, carecen a primera vista de esta solemnidad y, muy por el contrario, la pose se asocia a la inestabilidad de un personaje jocoso. No obstante esta lectura, las piernas cruzadas de Cristo se ven Giotto (en la escena del *Noli me tangere* y en el Bautismo), en Le Noir y en Fra Angélico, como así también en el Santo Tomás de la Duda de Duccio, o en un personaje no santo como el padre de san Francisco en los frescos de Asís. Para Elizabeth Valdez del Álamo, ese cruce de piernas era habitual en los sarcófagos romanos que sugerían así un baile¹³⁷, pero en este caso indicaría un momento de vacilación que estaría expresando la doble naturaleza de Cristo; es decir, resucitó, pero aún está presente como humano.¹³⁸

En cualquiera de los ejemplos antes mencionados, el *contrapposto*, acentuado por las piernas cruzadas, no deja de ser una figura retórica que se podría relacionar como la etimología de su nombre sugiere, con una antítesis, en donde el personaje parece retirarse (idea que está dada por la pierna derecha cruzada), pero vuelve, (idea marcada por el torso

¹³⁵ BARASCH, Moshe. *Giotto...*: 187.

¹³⁶ BARASCH, Moshe. *Giotto...*: 188.

¹³⁷ Así lo sugiere SCHAPIRO, Meyer, en “Del mozárabe al románico en Silos”, *Estudios sobre el románico*, Alianza Forma, Madrid, 1984: 56-57.

¹³⁸ VALDEZ DEL ALAMO, Elizabeth: “Touch Me, See Me: The Emmaus and Thomas Reliefs in the Cloister of Silos”, *Spanish Medieval Art. Recent Studies*, ed. Colum Hourihane, 2007: 39.

de frente). El brazo derecho de Cristo, extendido, y en un medio giro (observar un tres cuartos del perfil de la mano es posible debido a un leve giro del brazo que el artista marca con los pliegues de la túnica en el hombro), es un movimiento que sólo sería posible – teniendo en cuenta que se están cruzando las piernas- si el personaje lo hace de manera impulsiva, rápida y firme. Esta última representación podría tratarse de una hipérbole que busca enfatizar el “No me toques” exteriorizado en la presunta rigidez del gesto de los miembros superiores del cuerpo de Cristo, pero cuestionado desde la inestabilidad del cruce de las piernas.



23- Capilla de María Magdalena en la basílica inferior de San Francisco de Asís, atribuida a Giotto, Asís, 1296-1329.

En la pintura de la basílica inferior de Asís, atribuida a Giotto (imagen 23), la composición es algo diferente aunque la estructura general sigue las pautas de la anterior: dos ángeles sentados en la tumba (uno de ellos indicando la presencia del Salvador), María Magdalena arrodillada y a punto de caer casi a los pies de Cristo, y éste de pie y en actitud de haber sido interrumpido en su marcha. Las diferencias aquí están dadas por la ausencia de los soldados y la representación de dos ángeles dialogando y sobrevolando la figura de un Cristo que -sin estandarte esta vez- resplandece por los rayos dorados que lo rodean.

Otra cambio es el de la Magdalena que muestra su emblemática cabellera, la que contrasta con su manto oscuro con ribetes también dorados. El dorado (posible intervención de Palmerino di Guido) también se hace presente en los nimbos y en detalles de las vestimentas de los ángeles. La vegetación, en este caso, incluye arbustos y plantas verdes que se mezclan con troncos de árboles secos sin querer indicar –en apariencia- nada simbólico. Una probable explicación a estas diferencias quizás sea la intervención de otras manos (artistas del taller del maestro), en la ejecución final de la obra, sin un cabal conocimiento de los significados que según nuestras especulaciones podrían darse en el trabajo de Giotto.

Algunos otros detalles en este mural merecen ser tenidos en cuenta. La figura de Magdalena, que se destaca no solo por su ubicación central sino también por estar realizada con un gran plano oscuro, presenta una inclinación exagerada, al punto de caer. Su expresión se intuye más desesperada, como una hipérbole también, intentando captar la atención de un Raboní un tanto indiferente o atento a algo que sucede por detrás, desde el fondo. La mano derecha de Cristo muestra el dorso y los cinco dedos doblados en parte, como si tratara de impedir el avance de algo, o de tomarlo súbitamente. Barasch sostiene que la forma de esta mano parece proteger a la Magdalena de algo que surge desde el fondo de la escena: “Este detalle creemos que demuestra que las formas específicas de los gestos que debían ser empleados en esta escena no habían llegado a ser entendidos de manera consciente y con total coherencia.”¹³⁹ Es llamativa también la representación de los ángeles de la tumba, la santa y el Salvador dentro del marco de la montaña, como queriendo destacar el carácter terrenal de la situación que se están dando, a diferencia de los ángeles que ocupan el hemisferio celestial de la obra y vuelan por encima de la cabeza de Cristo como preanunciando su Ascensión.

Giotto sin duda sienta un precedente al establecer una ruptura con el arte bizantino o los convencionalismos del arte medieval anterior. La presencia de lo gestual en las figuras giottescas, el marcado realismo que pretende en las escenas, lo relacionan decididamente con el pensamiento escolástico y sin duda con el franciscano, que aporta una nueva concepción de la historia y la naturaleza. Giotto se preocupa por lo humano, insertando al hombre en un tiempo y un espacio que representa desde un punto de vista narrativo.

¹³⁹ BARASCH, Moshe. *Giotto...*: 188, nota 11.

Unos años después, entre 1308 y 1311, Duccio pinta la escena del *Noli me...* para el altar de *La Maestà* (imagen 24). Se trató de un encargo minucioso de la ciudad de Siena que una vez concluido fue llevado a la catedral en medio de un gran festejo popular, el 9 de junio de 1311. El retablo, pintado en ambas caras, contiene en el anverso una escena de la Virgen entronizada rodeada por veinte ángeles y diecinueve santos, y en el reverso, diferentes escenas de la vida de María y de Jesús (entre las que se incluyen las escenas joánicas que nos ocupan), algunas de las cuáles no se encuentran hoy en su lugar original ya que fueron separadas de la tabla madre. Es en esta obra donde, para André Chastel, vuelve a aparecer la composición simple y eficaz que Giotto desplegaba a escala monumental.¹⁴⁰ “Es en el seno del mundo denso, sutil e intensamente coloreado de la más alta tradición bizantina donde Duccio lleva a cabo su refundición general de los medios de la pintura”-afirmará el historiador.¹⁴¹

Ubicada –como mencionamos con anterioridad- en el reverso, más precisamente en el extremo derecho de la segunda fila de los relatos de la Pasión, la escena se desarrolla a los pies de un paisaje ascendente, bastante agreste, con sólo dos árboles y algunas hierbas que se incrementan del lado de la Resurrección. La Magdalena, con el pelo cubierto, se encuentra a la izquierda, de rodillas ante Cristo y extendiendo tímidamente las manos hacia él. Hay contacto visual, pero las expresiones de sus rostros reflejan una cierta tristeza, incluso todo movimiento en la representación parece lento. Cristo se ha detenido, no se muestra la interrupción de un andar, sino que está de pie estático con los pies en V (y sin los estigmas de la Pasión) y con la mano izquierda sosteniendo el estandarte cuya bandera (junto con un extremo de la toga que viste) parecen indicar algún dinamismo. Se trata de una composición que aún conserva rastros del esquema bizantino especialmente en el estatismo y en el dorado empleado en las ropas de Cristo, algo característico de la escuela sienesa. No obstante, es en las expresiones de sus rostros donde se refleja una emocionalidad diferente, que rompe con la tradición del norte.

¹⁴⁰ CHASTEL, André, *El arte italiano*, Madrid, Akal, 1988: 148.

¹⁴¹ CHASTEL, André, “*El arte...*”: 148.

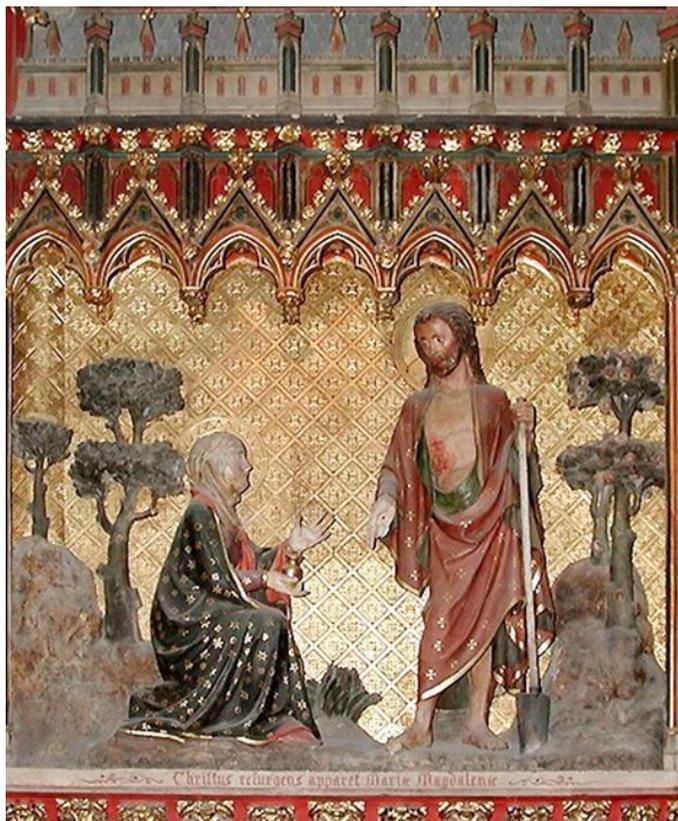


24- Duccio, Altar de la Maestà, Siena, Museo dell'Opera del Duomo, 1308-1311.

2.8 Relieves y otros soportes

El coro de Notre-Dame de París creado por Jean le Bouteiller en 1351, presenta un altorrelieve con figuras policromas entre las que aparece la escena del *Noli me tangere* (imagen 25) y cinco escenas más adelante, la de la Duda de Santo Tomás. Enmarcados con una arquitectura de gabletes góticos y con un fondo tapiz dorado, Magdalena y Cristo son tallados en poses muy parecidas a las figuras de la obra de Duccio: ella está de rodillas, él de frente con los pies en V. Aquí sí se muestran los estigmas de su sufrimiento, no sólo en pies y manos, sino también en el torso que está expuesto. En lugar de estandarte lleva una pala, representación que para Émile Mâle es la primera, en Francia, de Cristo hortelano. En su trabajo acerca del Retablo de la Resurrección de Laxe (que también incluye esa escena bíblica entre sus relieves), el profesor Jorge Juan Eiroa García, sostiene que Mâle analizaba esta variante en la figura de Cristo -con pala, hazada o laya de hortelano- a partir del marcado auge del teatro litúrgico en Francia. No obstante, para Eiroa García, el Salvador hortelano parece haber surgido en Italia, donde existen representaciones anteriores a 1350,

e incluso pudo haber sido una influencia de Bizancio desde donde llegaron a los íconos coptos como el Cristo hortelano que parece en la iglesia de Santa Bárbara de El Cairo (de mediados del siglo XIV).¹⁴²



25- Coro de Notre-Dame de París, Jean le Bouteiller, 1351.

Es también una Magdalena del *Noli...* la escultura en piedra identificada en otros tiempos como “mujer en oración cerca de un árbol”, “virgen en oración”, o “santa mujer en oración cerca de una higuera”, y que se encuentra en el Museo de Picardía de Amiens. La misma era una de las esculturas del ciclo de la Pasión (el mismo museo posee otra pieza de igual procedencia que representa a un verdugo de la Flagelación) que se encontraban en la galería que separa el coro del trascoro de la catedral de Amiens y que fuera destruida en el siglo XVIII. Había sido erigida en la segunda mitad del siglo XIII, y representa a la santa -aún

¹⁴² EIROA GARCÍA, Jorge Juan, *El Retablo de la Resurrección de Santa María de la Atalaya* (Laxe, A Coruña), 2013, Universidad de Murcia, Edición a cargo de: Compobell, S.L. Murcia: 135-136.

con rastros de policromía, dorado y plateado- en actitud de oración, apenas inclinada, junto a un árbol de hojas grandes, similar a una higuera, pero sin la presencia de Cristo.¹⁴³

Fuera de Francia, un ejemplo más del período gótico, es el mencionado Retablo de la Resurrección de Santa María de la Atalaya, villa de Laxe (La Coruña) descubierto accidentalmente en 1955 luego de que un rayo destruyera el altar barroco que lo ocultaba. El mismo se compone de cinco bloques esculpidos sobre roca granítica, el último de los cuáles corresponde al encuentro de Jesús con María Magdalena (imagen 26). En él Cristo está representado de pie con el estandarte, con su cuerpo enfrentado al de ella, que se haya arrodillada junto a él. Las figuras están enmarcadas por una arquitectura de arcos apuntados, sin embargo comparten el espacio con lo que podría ser un huerto o un paisaje con la presencia de una palmera.



26- Retablo Santa María de la Atalaya, villa de Laxe, siglo XII.

Lamentablemente, su estado de conservación es malo y se han perdido muchos de los detalles del relieve. Es perceptible, no obstante, la figura de Cristo portando la Cruz y la bandera de la Resurrección. Con su mano derecha, completamente abierta, el Salvador hace un gesto para detener a Magdalena, pero ésta carece de una actitud impulsiva como hemos visto en otras representaciones sino, más bien, está tranquila, en una posición de oración.

¹⁴³ BARON, Françoise, "Mort et résurrection du jubé de la cathédrale d'Amiens", *Revue de l'Art*, 1990, Vol 87 Numéro 1: 29-41.

Eiroa García destaca las manos de la santa, semejantes en tamaño a su cabeza, “(...) la misma tónica de desproporción que en el resto de las figuras del retablo, tal vez pretendiendo, al menos en esta ocasión, un juego de perspectiva para lograr que el espectador las vea en primer plano”¹⁴⁴

En cuanto a los vitrales, dos de los ejemplos quizás más emblemáticos del *Noli me tangere* en el período, se encuentran en Francia, en la catedral de Notre Dame de Chartres (siglo XII). Aquí las piezas de vidrio se adaptan a la conformación de las figuras, de sus vestiduras, del fondo, tal como se había planeado la red de plomo que las contendría antes de su colocación. Debemos recordar que como bien explica Hans Jantzen, la intencionalidad de esos cristales está centrada en que la luz los atravesara para fundir las imágenes, y sumar efecto al de por sí ya espectacular espacio interior de la catedral, cargado de la potencia sobrenatural de la arquitectura gótica¹⁴⁵. El historiador, además, plantea la importancia de las figuras, es decir, no sería lo mismo si se tratara de vidrios recortados de manera abstracta.

-“(...) las formas de la pintura sobre cristales provocan como experiencia inmediata la impresión de lo sobrenatural: pues esas formas existen como seres incorpóreos y nacidos de la luz, como signos de mágico esplendor que se hubieran interpuesto en medio de los límites del espacio.”¹⁴⁶

El primero de los ejemplos que vamos a mencionar aparece en la ventana de la Pasión (imagen 27), la tercera y última, de izquierda a derecha, ubicada en la fachada occidental, sobre el Pórtico Real. A simple vista la ventana presenta una diferencia en los colores en relación a las otras dos ventanas (la del Árbol de Jesé y la de la Vida de Cristo), predominando en ella los colores cálidos. Los temas de sus medallones se centran en diferentes sucesos de la Pasión y la Resurrección de Cristo, desde la Transfiguración hasta el encuentro con los Peregrinos de Emaús, secuencia dentro de la que se incluye el encuentro de María Magdalena.

¹⁴⁴ EIROA GARCÍA, Jorge Juan, *El Retablo...*: 132.

¹⁴⁵ JANTZEN, Hans, *La arquitectura gótica*, Ediciones Nueva Edición, Colección Ensayos, Buenos Aires, 1970: 161.

¹⁴⁶ JANTZEN, Hans, *La arquitectura...*: 161-162.



27- Ventana de la Pasión, Pórtico Real, Chartres, siglo XIII.

La imagen parece estar inspirada en una mezcla del Evangelio de Mateo donde Magdalena y “la otra María” visitan el Sepulcro vacío y luego se inclinan a sus pies de Cristo; y del Evangelio de Juan con el *Noli me tangere*. En ella son tres los personajes, todos nimbados, los que aparecen: “la otra María”, Magdalena y Cristo. La primera, de pie, dirige su mirada a Cristo y extiende visiblemente su mano izquierda hacia él; está un tanto alejada de los otros dos personajes que se encuentran en un visible primer plano. La segunda, Magdalena, está arrodillada, extendiendo ambos brazos hacia los pies del Salvador, que parecen estar flotando en una complicada pose, uniendo los dedos gordos. El cuerpo del Cristo, además, hace una curva que acompaña la forma del medallón, y lo mismo sucede con el árbol que cierra la composición en el extremo derecho; por otro lado, la mano derecha del Resucitado está deteniendo el avance de Magdalena, mientras que en la otra lleva lo que parece ser el Libro de la Vida. A excepción de los árboles que enmarcan a las figuras, el fondo no alude a un paisaje sino que se trata de un fondo azulado-celeste, característico de las vidrieras de Chartres.



28- Nave sur, Vida de María Magdalena, Chartres, siglo XIII.

El segundo *Noli...* de esta catedral es algo posterior al del Pórtico Real -1210- y está ubicado en la nave sur, siendo el segundo al atravesar el pórtico occidental. Su representación corresponde a la Vida de María Magdalena, siendo la santa una de las pocas figuras femeninas (junto a la Virgen, Santa Catalina y Santa Margarita) presentes en la iconografía de toda una vidriera. Su culto fue incorporado a Chartres por el obispo Ivo de Chartres (ca. 1040-1116) quien difundió su devoción por toda la región. En la catedral la santa aparece en diferentes pasajes de los Evangelios y de la Leyenda que completa su vida hasta el momento de su muerte, entierro y la recepción de su alma por parte de Cristo.

En lo que respecta a la escena joánica de la Resurrección, esta se observa en un cuarto del medallón central de la ventana. El marco provisto por el medallón hace que las figuras se presenten en un ligero ascenso, como si se tratara de una colina que se disponen a subir y, en el proceso, Cristo es sorprendido por Magdalena. Si bien ambos están divididos por árboles, sus figuras están conectadas por un intenso fondo azul, más allá del notable contacto visual que los une. El gesto del Salvador no es en este caso tan determinante en la intención de detener a la santa, más bien parece presentarla, exponiendo su palma derecha,

como si estuviera señalándola. En su otra mano, como hemos visto ya en varias oportunidades, sostiene la cruz de la victoria sobre la muerte.

Para finalizar este capítulo y a la vista de este repaso por algunas imágenes del *Noli me tangere* en la Edad Media, conviene preguntarse si el porqué de la predilección por representar este pasaje de la Resurrección y no otro, podría encontrarse, precisamente, en la tensión que de por sí se genera en el relato. No debería escapar a nuestro análisis, aquello que argumentan, por ejemplo, los comentaristas del Evangelio en las notas a pie de página de la edición bíblica citada, donde aluden directamente a la frase “Suéltame, pues no he subido al Padre”, de la siguiente manera:

-“Jesús, poco antes de su muerte, no había encontrado mala la actitud apasionada de María (Jn: 12,1)¹⁴⁷. Pero ya no conviene este gesto familiar de la mujer que quisiera adueñarse del Maestro querido. En adelante los creyentes y los amantes de Cristo lo estrecharán de un modo secreto y maravilloso a la vez, mientras se adentren en la fe y en la oración. Es entonces cuando el alma contemplativa, figurada aquí por María, tendrá a todo Cristo para sí sola: ver Cantar 3,4.¹⁴⁸

La no conveniencia del “gesto familiar”, táctil, sin duda se opone a aquella nueva demostración, intangible, “secreta y maravillosa a la vez” a la que se llega por la fe y la oración. Es lo carnal y táctil lo que aquí está siendo rechazado como la manera de explicitar un nuevo camino, más elevado y en el que el tocar no corresponde.

¹⁴⁷ “Seis días antes de la Pascua fue Jesús a Betania, donde esta Lázaro, a quien Jesús había resucitado de entre los muertos. Allí lo invitaron a una cena. Marta servía y Lázaro estaba entre los invitados. María, pues, tomó una libra de un perfume muy caro, hecho de nardo puro, le ungió los pies a Jesús y luego se los secó con sus cabellos, mientras la casa se llenaba del olor del perfume.” Judas Iscariote se queja del desperdicio del perfume que “podría haberse vendido en trescientas monedas de plata para ayudar a los pobres”. A lo que Jesús responde: “Déjala, pues lo tenía reservado para el día de mi entierro. A los pobres los tienen siempre con ustedes pero a mí no me tendrán siempre”. Los comentarios a este fragmento, aluden nuevamente al amor apasionado de Magdalena, también mencionada en Mateo y Marcos, ya que dicha María “lo amaba con todas sus fuerzas y su amor, lejos de volverla ciega, la llevaba a sentir y a respetar la misteriosa personalidad de Cristo.

¹⁴⁸ Cantar de los Cantares 3,4: “¿Han visto a mi amado?/Apenas los había dejado/cuando encontré al amado de mi alma/Lo abracé y no lo soltaré más/hasta que no lo haya hecho entrar/en la casa de mi madre, en la pieza de la que me dio a luz.”

3. La duda de Santo Tomás en el arte medieval

La escena de “la incredulidad de Santo Tomás” o, simplemente, “la Duda”, fue representada en los primeros siglos del cristianismo, con anterioridad al siglo IV. En aquellas primeras imágenes, Cristo revela sus heridas al apóstol que había manifestado no creer hasta ver y tocar, y la manera en que lo hace es de pie, con el brazo derecho extendido, mientras Tomás aparecía acercándose -mostrándose o no el contacto-. En Bizancio la escena también fue representada con la variante de que –en estos casos- Cristo aparece atravesando un pórtico (*porta clausa*¹⁴⁹); en Occidente la puerta se omite o es sustituida por una arquitectura.

Pero es en el Románico cuando la representación de la Incredulidad encuentra su principal apogeo, para desarrollarse aún más en el Gótico, donde las apariciones de Cristo a los Apóstoles suelen sintetizarse en este controvertido encuentro, en lugar de -por ejemplo- los peregrinos de Emaús. La iconografía relacionada con esta perícopa nos muestra, a grandes rasgos, la figura de Jesús en el centro de la composición, con su brazo derecho levantado para dar lugar a la mano de Tomás que toca la herida o se está acercando para hacerlo. Jesús lleva puesta una túnica que deja la mitad de su torso al descubierto; en otros ejemplos aparece con su mano derecha corriendo parte de las vestiduras para mostrar la llaga. Unos pocos casos muestran a Jesús semidesnudo, con el *perizonium*¹⁵⁰ y una capa.

Con anterioridad a los períodos nombrados, en la Alta Edad Media podemos encontrar algunas miniaturas como la que aparece en el folio 66 del Sacramentario de Drogo (primera mitad del siglo IX) anteriormente mencionado¹⁵¹ (Imagen 29). En esta P capital está representado Cristo elevado en una roca, en medio de los apóstoles (seis a cada lado) algunos de los cuáles se adaptan a la panza de la letra. El Salvador, el único nimbado, eleva

¹⁴⁹ *Porta Clausa*: Del latín “puerta cerrada”. Se refiere a la visión de Ezequiel (Ez. 44: 1-4): “El hombre me hizo regresar a la puerta este del Templo; estaba cerrada. Me dijo: ‘Esta puerta permanecerá cerrada; no la abrirán nunca y nadie entrará por ella, porque Yavé Dios de Israel pasó por esa puerta; permanecerá cerrada. Pero el príncipe, debido a que es príncipe, podrá sentarse allí para comer el pan ante Yavé; llegará por el vestíbulo de la puerta y se retirará por el mismo camino.”

¹⁵⁰ *Perizonium* o paño de pureza, prenda exterior de vestir que consistía en un paño rectangular sujeto en la cintura o en una falda corta que, pieza de tela o falda corta que, por motivos de pudor, se utilizó en las representaciones para ocultar la desnudez de Cristo luego de la flagelación. Se lo menciona en el Evangelio de Nicodemo (10:1), texto apócrifo, durante la descripción de la escena del expolio de las ropas de Jesús.

¹⁵¹ Vid Supra...:33.

el brazo y deja ver su costado con la llaga, mientras Tomás sumiso pero decidido a comprobar la veracidad de la Resurrección, se acerca y extiende su mano para tocarlo.



29- Sacramentario de Drogo, Metz. Paris, Biblioteca Nacional de Francia, Latin 9428, folio 66

La incredulidad de Tomás también aparece en el Codex Egberti, en el folio 92R. En él se representan, en una composición medianamente tradicional, a Cristo, a Tomás y a tres apóstoles que los acompañan: el resucitado, parado sobre una pequeña colina, está elevando su brazo derecho para exponer su costado al tacto del apóstol incrédulo. Como ha sido habitual en las representaciones occidentales aquí no aparece ningún pórtico (*clausa porta*). Tomás no llega a hacer contacto, pero como asegura Rafanelli, el texto que acompaña la imagen (“*[i]nfer digitum tuum huc et vide manus meas et affer manum tuam et mitte in latus meum*”) refiere a la inminencia del toque, lo que le da un marcado impulso dramático a la ilustración.¹⁵²

¹⁵² RAFANELLI, Lisa Marie, *To Touch...*: 165.

3.4 La figura del apóstol en Silos.

Dentro de las primeras representaciones de la Duda que vamos a considerar en el presente trabajo, se encuentra una de las más emblemáticas: la escena de la esquina noroeste del claustro de Santo Domingo de Silos (imagen 30), realizada durante el período románico, momento que ya hemos descrito en párrafos anteriores. El lugar de emplazamiento de este relieve es, como ya mencionamos, el claustro del monasterio de Silos, uno de los que más ha suscitado el interés de destacados historiadores¹⁵³ por las obras realizadas en sus machones, capiteles y las esculturas presentes a lo largo de las galerías, tanto del piso inferior como del superior. Pero es mayor aún la controversia que lo rodea en cuanto a su construcción, habiendo dos posturas diferentes, una de las cuáles lo considera una obra temprana del románico (a finales del siglo XI) y una segunda que ubica su construcción a mediados del siglo XII. Sin entrar en los detalles de esta discusión que compete a trabajos específicos del tema, recordaremos una de las últimas cronologías en la que se considera que la construcción del claustro debió comenzar poco después de la consagración de la iglesia, entre 1090-1100 y su monumentalización se produjo antes de 1125, al comienzo de la construcción de la Puerta de las Vírgenes.¹⁵⁴ Si bien es necesario también contemplar la hipótesis de Joaquín Yarza Luaces,¹⁵⁵ apoyado en la secuencia cronológica propuesta por

¹⁵³ Es de destacar en este punto los importantes trabajos de (aquí ordenados cronológicamente): SCHAPIRO, Meyer, "Del mozárabe al románico en Silos", *Estudios sobre el románico*, Alianza Forma, Madrid, 1984: 37-119; WERCKMEISTER, Otto Karl, "The Emmaus and Thomas Pillar of the cloister of Silos", en V.V.A.A., *El románico en Silos: IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro, 1088-1988*, 1990: 149-161; YARZA LUACES, Joaquín, "Elementos formales del primer taller de Silos", en V.V.A.A., *El románico en Silos: IX centenario...*: 105-118; KLEIN, Peter, "La puerta de las Vírgenes", en V.V.A.A., *El románico en Silos: IX centenario...*: 297-315; MORALEJO, Serafín, "El claustro de Silos y el arte de los caminos de peregrinación", en V.V.A.A., *El románico en Silos...*: 203-215; BANGO TORVISO, Isidro, "La iglesia antigua de Silos: del prerrománico al románico pleno", en V.V.A.A., *El románico en Silos...*: 341-349; BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Stvdia Silencia, Series Maior III, Santo Domingo de Silos, Burgos, Abadía Benedictina, 2001. BOTO VARELA Gerardo y YARZA LUACES, Joaquín, *Claustros románicos hispanos*, León, Edilesa, 2003; YARZA LUACES, Joaquín, "Historiografía artística silense", *Silos: un milenio*, actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos, Vol. 4, Ibañez Pérez, Alberto (dir) 2003: 15-48; VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, "Touch Me, See Me: The Emmaus and Thomas Reliefs in the Cloister of Silos", *Spanish Medieval Art. Recent Studies*, ed. Colum Hourihane, 2007. VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, *Palace of the Mind: T e Cloister of Silos and Spanish Sculpture of the Twelfth Century*, Turnhout: Brepols, 2012.

¹⁵⁴ ORDUÑA CUEVAS, María, *Una aproximación a la topografía claustral del monasterio de Santo Domingo de Silos (s. XI-XII)*, Revista Historia Autónoma, 2015: 13-14.

¹⁵⁵ YARZA LUACES, Joaquín, "Elementos formales...": 116.

Isidro Bango Torviso,¹⁵⁶ en la que afirma que, cuando se construía la panda este, ya existía un capítulo (no románico aún, luego se configuraría), lo que ubicaría la construcción del claustro anterior al transepto de la iglesia alta (consagrada en 1088).

Yendo a las particularidades de sus esculturas (en las que también se basa Yarza para sus cronologías), en la investigación realizada por Meyer Schapiro, el historiador sostiene que en algunas formas esquemáticas de las esculturas, como en el caso de la Duda, es difícil distinguir el arcaísmo propio del románico de las tendencias mozárabes¹⁵⁷ Para el autor, estas obras poseen elementos tanto románicos como mozárabes, y muy especialmente el relieve del incrédulo, ya que en él advierte que en su inusitada disposición espacial hay muchas semejanzas con el arte mozárabe. Las diferencias radican en que, en la escultura románica lo habitual es que tales grupos (también la Ascensión, Pentecostés, El juicio Final, etc.) se ordenen en fila sobre un único plano; pero si hay más de uno, las figuras que se encuentran en el segundo se abrevian considerablemente. En Silos, en cambio, se repite un esquema más parecido a las miniaturas mozárabes con una gradación de hileras superpuestas, con al menos dos niveles de tierra distintos “implícitos por la posición de los pies”¹⁵⁸ Este sistema de ajustar a un plano de profundidad horizontal a zonas superpuestas sobre un plano vertical común (a la manera de un “plano topográfico”) es un método de perspectiva tardoclásico que según Schapiro se mantuvo en Occidente hasta el siglo XII.¹⁵⁹

Es así como en un espacio de 1,8 metros de alto por 1 de ancho del machón noroccidental del claustro de monasterio, puede verse un medio/bajo relieve que representa el momento en el que Tomás toca la llaga de Jesús. La escena está enmarcada por un arco de medio punto que descarga sobre dos columnas con capiteles que se asemejan a los corintios, en cuyo interior -distribuidos en tres registros superpuestos a diferentes niveles de altura- se encuentran los apóstoles y Jesús. Por encima del arco, en las enjutas, aparece una banda de músicos compuesta por cuatro personajes (entre los que se distingue una mujer que toca la pandereta y un hombre sonando el cuerno a cada lado), que se distribuyen en perfecta simetría, y que parecen festejar el acontecimiento de la resurrección. Los mismos están

¹⁵⁶ BANGO TORVISO, Isidro, “Las oficinas claustrales medievales del monasterio de Santo Domingo de Silos. Una aproximación a su estudio y topografía”, en Ibáñez Pérez, Alberto (dir.), *Silos. Un milenio*, vol. IV: Arte, Burgos, Studia Silensia XXVIII, 2003: 49-83.

¹⁵⁷ SCHAPIRO, Meyer, “Del mozárabe...: 71.

¹⁵⁸ SCHAPIRO, Meyer, “Del mozárabe...: 71.

¹⁵⁹ SCHAPIRO, Meyer, “Del mozárabe...: 72.

enmarcados por una cornisa de taqueado jaqués, y arquitecturas -palacios, torres y almenas- que los ordenan. Los personajes santos, por su parte, responden a una original composición que también, como los músicos, se adecúa a la Ley de Marco. Cristo no está ubicado en el centro, como podría esperarse, sino que está desplazado hacia la izquierda, aunque su postura (con el brazo derecho totalmente extendido hacia arriba y en diagonal) y su tamaño, una cabeza mayor que el resto (respondiendo a una perspectiva jerárquica), lo posicionan como centro de atención.

Nueve de los apóstoles, ubicados a la derecha, inclinan su cabeza hacia la izquierda en un ritmo parejo (isocefalia) replicando la pose, aún más acentuada, de la cabeza de Jesús. Las dos hileras inferiores lo hacen formando una línea recta, pero en la tercera hilera las cabezas se adaptan al arco. Sólo tres de los doce –y no once, porque aquí se incluye a Pablo- se ubican a la izquierda, siendo uno de ellos Tomás, quien con su mano izquierda corre la túnica de Cristo mientras toca su costado herido, metiendo su dedo índice en el interior de llaga. El espectador, de esta forma, ingresa a la imagen desde la figura del Mellizo, que parece salirse del marco estricto de las columnas, ya que parte de su túnica sobresale de su cuerpo como si el artista hubiera querido dar una idea de movimiento. Por otra parte, su pie izquierdo se apoya en la base de la columna, mientras que la pierna derecha se flexiona en dirección a Jesús, casi tocando uno de sus pies. Estas líneas oblicuas que presenta el cuerpo del apóstol, forman un zigzag que tiene su punto culminante de tensión en la unión del dedo y la llaga, para nuevamente dirigirse de manera violenta hacia la izquierda, con el brazo extendido, rígido, de Cristo.

Al relieve volvemos a entrar por el apóstol que está por encima del brazo de Cristo en el costado izquierdo de la composición y cuyo rostro es notablemente diferente del resto. Se trata de Juan (autor del episodio) según reza el nimbo que posee: su cabeza está bien inclinada hacia la derecha, oponiéndose a los otros, su barba tiene una talla más enrulada y cerrada, y el globo ocular ha sido más profundamente tallado, al igual que en el caso de Tomás y de Jesús, con la finalidad de colocar allí azabaches. En la parte superior, también a la izquierda, el “tocar” de Tomás se enfatiza por gesto de la mano de Santiago, por encima de la cabeza de Cristo¹⁶⁰ Estas características actúan como un foco de atención que nos permiten luego trasladar nuestra mirada a la derecha, donde nos encontramos con la

¹⁶⁰ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth: “Touch Me...”: 57.

seguidilla de apóstoles, que nos llevan de arriba hacia el hemisferio inferior derecho del marco, en un acusado ritmo gestual de manos y pies. Todos presentan un nimbo con las epigrafías de sus nombres; en la de Jesús se lee “*IHS NAZARENVS REX IUDEORVM*” (Jesús de Nazaret, Rey de los Judíos), y en la de Tomás “*THOMAS VNUS DE XII*” (uno de los doce); en las otras: “Gran San Pablo”; “San Pedro Apóstol”; “Andrés hermano de Simón Pedro”. Por encima de Pablo, Santiago Mayor es identificado como “Santiago el hermano del Señor”, y el otro Santiago como “Santiago Menor”. Al resto sólo se le concede el título de “santo” junto a sus nombres.¹⁶¹



30. Machón del claustro de Santo Domingo de Silos, Burgos.

¹⁶¹ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth: “Touch Me...”: 57-58.

La ausencia de volumen, de representación del espacio, el hieratismo de los personajes reflejado en sus rostros esquemáticos que no expresan ningún tipo de sentimiento, responden a las características formales del arte románico en el que prevalece el interés de transmitir la idea de la manera más simple posible para favorecer así su comprensión. En esta escena, como en otras cinco que aparecen en los cuatro machones angulares, trabajó un primer taller que elaboró un programa, “posiblemente incompleto, que ha recibido valoraciones muy distintas”-según explica el profesor Gerardo Boto Varela¹⁶². Este taller se habría hecho cargo de las escenas protagonizadas por Cristo en su muerte (su Descendimiento y Deposición), aquellas que aluden a la Resurrección (Visita al Sepulcro, Camino de Emaús y Duda de Santo Tomás), y finalmente las de Ascensión y Pentecostés (claro que en un orden que responde a la cronología bíblica). De esta forma se representa al hombre que muere, luego resucita demostrando su doble naturaleza y finalmente asciende a los cielos vinculando los dos mundos, el terrenal y el celestial.

En cuanto a la escena del apóstol Tomás, es también Boto Varela quien sostiene – concordando con Otto Karl Werckmeister¹⁶³ - que en ése pilar (como en el de Emaús, y posiblemente en los de la Ascensión y Pentecostés), “las representaciones reflejan un uso meditado de antífonas del nuevo rito romano infundidas en relaciones bíblicas presentes en los antifonarios hispanos” ya que ambas tradiciones litúrgicas -la hispana y la romana- sirvieron a los iconógrafos.¹⁶⁴ Las mismas, por ejemplo, están presentes en las cartelas de Pablo y Tomás en el relieve de la Duda. Este dato apoyaría, más allá de ciertas controversias historiográficas en relación a las fechas, que dichos relieves se habrían realizado a fines del siglo XI y principios del XII. Como destaca Louis Brou, desde la perspectiva litúrgico-icnográfica, los relieves de Silos podrían fecharse después del 1080, donde se produce el cambio del rito, y antes de 1109, fecha en la que se desmonta el viejo antifonario visigodo y se incorpora parcialmente al Beato, a fin de dignificar el códice del Comentario apocalíptico y manifestar el orgullo por las hermosas obras del pasado.¹⁶⁵

¹⁶² BOTO VARELA, Gerardo, “Ornamento...”: 129.

¹⁶³ WERCKMEISTER, Otto Karl, " The Emmaus and Thomas Pillar of the cloister of Silos", p.152, citado en Boto Varela, Gerardo, “Ornamento...”: 129.

¹⁶⁴ BOTO VARELA, Gerardo, “Ornamento...”: 129

¹⁶⁵ BROU, Louis, “Un antiphonaire mozárabe de Silos”, p.341-366, citado en Boto Varela, Gerardo, “Ornamento...”: 129.

Sin lugar a dudas la relación fechas-liturgias, son relevantes, en este caso, para comprender los temas iconográficos, tendientes a destacar a Cristo hombre y divinidad. “Pero en Silos los relieves no se agotan con la constatación de la doble naturaleza de Cristo a partir de su Resurrección. Importa, y mucho, el papel de los testigos que acreditan la veracidad de los acontecimientos”-afirma Boto Varela, papel que cumple la escena de Santo Tomás (como las Tres Marías, Cleofás, la Virgen y el resto de los Apóstoles) y que como bien recuerda el investigador, aquí sólo faltaría María Magdalena y el *Noli me tangere*, que quizás estuviera pensado para el machón del ángulo suroeste y que no llegó a realizarse por la interrupción de los trabajos del primer taller.¹⁶⁶

Reparando en la secuencialidad que muestran los peregrinos de Emaús y la Duda, Elizabeth Valdez del Álamo, sostiene que este par de imágenes -talladas una a continuación de la otra, leyendo de izquierda a derecha-, es parte de un diseño cuidadosamente planificado para dar fe de la resurrección corporal, no sólo de Cristo, sino también de lo que les depara a los fieles cristianos. Es a éstos a quienes también se hace testigos del milagro¹⁶⁷. De la misma manera que Schapiro y Werckmeister, Valdez del Álamo plantea la relación de los relieves con la pervivencia de dos liturgias, la del rito hispano antiguo y la romana. Silos, “considerado un punto de inflamación artístico para los efectos de la reforma litúrgica impuesta en León y Castilla, en 1080, por Alfonso VI”¹⁶⁸, recibió –según hipótesis de Valdez del Álamo- la inclusión de elementos del rito hispano antiguo no por una resistencia al cambio, como Schapiro postula, sino debido a los hábitos de pensamiento y usos que no habían sido excluidos por Roma. Ya que si bien se modificó la liturgia (en la reforma ocurrida en 1080), no fue ése el caso de su contenido y sin duda esta situación influyó en el trabajo artístico del claustro.¹⁶⁹

Así el diseño del claustro en su conjunto, puede ser interpretado como una confirmación sistemática de la salvación, a partir del retorno del cuerpo de Cristo, y a su vez proporcionar un medio posible de ser partícipe de su presencia. Como Valdez del Álamo afirma, el Mesías de los relieves podía ser visto, tocado y aclamado por sus discípulos, lo que no sólo se logró con las imágenes sino también con el diseño del espacio claustral evocando la

¹⁶⁶ BOTO VARELA, Gerardo, “Ornamento...”: 129.

¹⁶⁷ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth: “Touch Me...”: 35-36.

¹⁶⁸ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth: “Touch Me...”: 35-36.

¹⁶⁹ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth: “Touch Me...”: 35-36.

Jerusalén de los hechos.¹⁷⁰ En su conjunto, los relieves resaltan la experiencia sensorial de los apóstoles de Cristo después de su resurrección, con los sentidos como los canales a la fe.¹⁷¹

Frente a la motivación de la representación de tales relatos en el monasterio de Silos, es importante la presencia reiterada de los apóstoles en dicho escenario cenobítico (no sólo en el relieve de la Duda), como el recordatorio de un modelo de vida a seguir. De alguna manera se podía pretender recordarles a los monjes las rutinas y actividades litúrgicas y espirituales. “Los grandes relieves permitían que, a lo largo del año, la comunidad contemplara y reviviera los episodios pascales más conspicuos (...) La audiencia, así pues, tenía al alcance de sus ojos los fundamentos doctrinales que daban sentido al peregrinaje interior”-sostiene Boto Varela quien además recuerda que en el claustro de Silos los temas iconográficos de contenido evangélico comparten protagonismo con una nutrida galería zoológica y teriológica, presentes -en la mayoría de los casos- en los capiteles.¹⁷²

Es interesante aquí retomar las palabras de Valdez del Álamo, cuando sostiene: “El énfasis en lo físico, tanto en el Evangelio como en las esculturas, ejemplifica esa necesidad de la psiquis humana de traducir abstracciones en imágenes concretas con el fin de comprenderlas. La psicología cognitiva contemporánea ha demostrado que la información sensorial y la memoria visual son fundamentales para el recuerdo: las experiencias primarias y las más vívidas imágenes, fortalecen la memoria.¹⁷³ Por su parte, Caroline Walker Bynum describe la importancia de esta evidencia corporal dentro la sociedad medieval como "una preocupación por la continuidad material y estructural (...) La idea de la persona (...) era un concepto personal en el que la corporalidad estaba totalmente ligada a la sensación, la emoción, el razonamiento, la identidad.”¹⁷⁴

¹⁷⁰ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth: “Touch Me...”: 39.

¹⁷¹ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth: “Touch Me...”: 54.

¹⁷² BOTO VARELA, Gerardo, “Ornamento...”, 2001.

¹⁷³ MCGAUGH, J. L., “Emotional Activation, Neuromodulatory Systems, and Memory,” *Memory Distortion: How Minds, Brains, and Societies Reconstruct the Past*, ed. D.L. Schacter, Cambridge, 1995: 255-73; D. Schacter, *Searching for Memory: The Brain, the Mind, and the Past*, New York, 1996: 56-71. E. Valdez del Álamo and C. Pendergast, “Introduction,” en *Memory and the Medieval Tomb*, Aldershot, 2000: 1-15. M. J. Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, 1990 y *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, 1998. Citados en VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth: “Touch Me...”: 64.

¹⁷⁴ BYNUM, Caroline Walker, *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*, New York, 1995: 11.

Valdez Álamo concluirá entonces que los relieves Silos ejemplifican tal preocupación por la continuidad material, la cual incluye el valor del conocimiento como el resultado de la sensación corporal. La realidad acerca de la naturaleza humana de Cristo y la corporeidad de su cuerpo resucitado, es el tema central de las esculturas.¹⁷⁵



31- La duda de Santo Tomás, San Nicolás de Soria.

Es en capiteles donde también se representan algunos otros ejemplos de esta escena en la península hispana. Este es el caso de San Nicolás de Soria, San Pedro el Viejo de Huesca, el monasterio de la misma región, la catedral de Santa María de Tudela en Navarra o en la de Santa María de Tarragona... por nombrar algunos. En ellos, la escena en cuestión plantea las deformaciones de las figuras propias de la Ley de Marco ya que deben adaptarse al espacio determinado por la forma de los capiteles. Por lo general, en ellas está tallado Cristo con el brazo extendido, no ya hacia arriba por la imposibilidad del espacio (San Nicolás de Soria), y Santo Tomás que aparece arrodillado —a veces sosteniendo el brazo

¹⁷⁵ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth: "Touch Me...": 64.

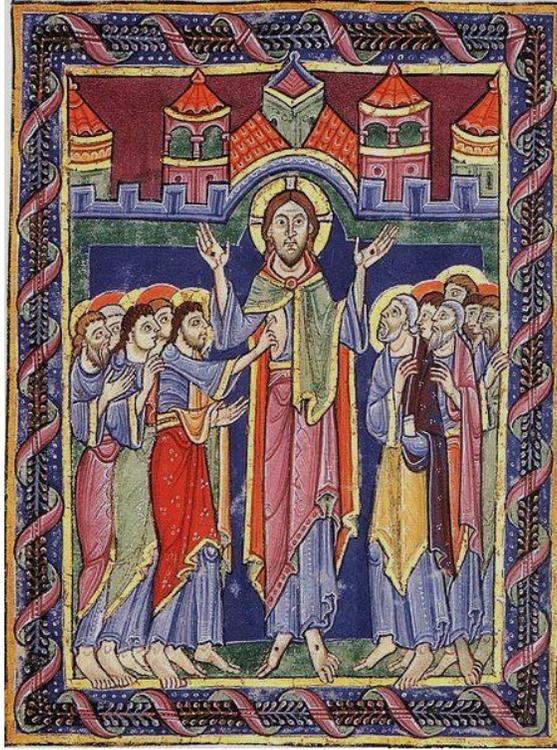
elevado de Cristo- tocando el costado. En estos relieves, en aquellos en los que el paso del tiempo no ha provocado grandes daños, cierto ritmo lineal, como el que puede verse en los pliegues de las túnicas, generan un dinamismo tal que potencia el gesto de Tomás. Algo de lo aquí expresado se revela en San Nicolás de Soria (imagen 31), donde además -como en muchos otros capiteles- se combinan dos o más escenas. Allí, los volúmenes de los cuerpos de María Magdalena y el apóstol que la acompaña generan un “corchete” cerrando la escena de la Duda por el lado izquierdo, mientras que sus manos abiertas replican la direccionalidad de la mano de Tomás que toca la herida, y de la otra que imita el movimiento de los santos, un poco más abajo como evitando que la mirada del espectador se distraiga de la acción más importante. En el extremo derecho, la estaticidad y el hieratismo de Cristo cierran la escena, y su cabeza y su mano izquierda dirigen otra vez la mirada hacia el hecho.

3.5 Tomás en la pintura románica y otros soportes.

En la miniatura, una de las imágenes más destacadas de la escena de la Duda, es la del Salterio de San Albano (imagen 32) donde Cristo aparece de pie, en el centro de la composición, con ambos brazos en alto, revelando al colegio apostólico sus palmas con los estigmas de la Pasión (sus pies “en vuelo” también los muestran). Tomás, ubicado a su derecha, coloca su dedo en el costado herido de Cristo que ha quedado al descubierto, como si la túnica se acomodara para permitir que siempre esa porción de piel esté a la vista. La escena, entonces, combina así dos episodios; el de Cristo mostrando sus manos y pies a todos los apóstoles y su posterior encuentro con el incrédulo Tomás. De esta forma, la imagen rompe con la convención de mostrar a Cristo levantando una mano, y abriendo sus ropas con la otra, para permitir que Tomás pueda tocar la herida.

Este salterio (hoy conservado en la iglesia San Gotardo de Hildesheim), fue pintado entre 1121 y 1123 para una religiosa, anacoreta, de nombre Cristina, por el abad de San Albano, Geoffrey de Gorham. Fue realizado en la abadía homónima, localizada en Hertfordshire, Inglaterra, y probablemente conservado por el pequeño priorato de Cristina en Markyare, cercano a San Albano. Se mantuvo allí por lo menos hasta la Reforma, luego de la cual un

fugitivo católico lo trasladó al monasterio benedictino de Lamapringe en Baja Sajonia, desde donde, probablemente, haya llegado a la iglesia de San Gotardo en Hildesheim, cuando dicho monasterio fue suprimido en 1803.¹⁷⁶



32- Salterio de San Albano, San Gotardo de Hildesheim, 1121 y 1123, folio 52.

En cuanto a su estructura, cuenta con un interesante conjunto de imágenes entre las que se destacan algunas –como el caso de la Duda– relacionadas con la Resurrección. Las mismas están insertas en el manuscrito que además contiene: un calendario litúrgico, un cuadernillo con *La Chanson de Alexis* y una carta del papa Gregorio (escrita en francés), con tres imágenes de Cristo en Emaús, un discurso sobre el Bien y el Mal, y la letra B (*Beatus vir*) que marca el inicio de los salmos, oraciones y cánticos.

La historia publicada acerca de los personajes que giran en torno al salterio, habla de Cristina, una joven anglosajona, que rehúsa casarse para convertirse en monja. Sus padres la casan igual y ella logra huir en su noche de bodas y refugiarse con un grupo de ermitaños hasta llegar a conocer a Roger, monje de San Albano, en su celda en Markyate. A la muerte

¹⁷⁶ BEPLER, Jochen, KIDD, Peter y GEDDES, Jane, “The St Albans Psalter”, Müller & Schindler (Simbach am Inn), 2008: 24.

del monje, ella pasa a ocupar su celda y a ser protegida por Geoffrey, un maestro de escuela de Maine, Francia. Geoffrey devino luego en abad, cuando un incendio, durante la producción de una obra de teatro litúrgico (actividad de la que era asiduo participante), quemó accidentalmente las capas pluviales de la abadía cercana (San Albano). Estas últimas características del personaje que parecen simplemente anecdóticas explican, en gran parte, algunas de las principales influencias de las ilustraciones: el teatro litúrgico y la enseñanza.

El Salterio de San Albano, configurado a partir de series anteriores, con la intervención de dos talleres, ofrece una doble lectura, ya mencionada, en la que la estética románica hace alarde de sus características: formas pictóricas con influencias bizantinas sumadas a la iconografía paleocristiana, llegada a través del mundo carolingio, que fueron pintadas por un maestro llamado Alexis. No obstante estas puntualizaciones, en él se presentan imágenes que encuentran ciertos paralelos con la forma escrita de las obras teatrales. Los investigadores sugieren que, a mediados del siglo XII, los artistas y los productores buscaban inyectar una inmediatez visual y emocional a los textos religiosos, motivo por el cual recurrían a gesticulaciones, y acciones donde se refleja cierto carácter emocional, de una forma casi performativa, a la manera de una presentación teatral.¹⁷⁷ En la escena de la Duda presente en este manuscrito, Cristo aparece jerarquizado, de mayor tamaño que el resto, bajo una arquitectura amurallada y un arco que coincide con su nimbo crucífero. A sus lados se distribuyen de manera casi simétrica, cinco apóstoles a la izquierda y seis a la derecha.

Es la representación de los mismos la que condice con una mayor expresividad frente al hieratismo del Resucitado. Los apóstoles de la izquierda marcan con sus vestimentas un ritmo parejo de línea, forma y color, dirigiendo las miradas hacia el centro de la composición (las diagonales de sus túnicas y la intensidad de los planos de color que se acentúan conforme van hacia el centro). Otro tanto sucede del lado derecho, donde el peso de los seis se ve atenuado por una mayor superposición de los personajes y una dirección menos acentuada, ya que los antebrazos medio elevados de tres de los personajes, regresan la mirada a Cristo. Es interesante advertir cómo el artista ha intentado dar cuenta de la espacialidad a partir de la superposición de las figuras, si bien se ha tomado atribuciones

¹⁷⁷ BEPLER, Jochen, KIDD, Peter y GEDDES, Jane, "The St Albans...": 178.

con respecto a la ubicación de los nimbos, no respetando, en este caso, el lugar que les correspondería. Otro tanto, indican los pies de los apóstoles y de Cristo que, al igual que una de las manos y uno de los nimbos, como así también la cúpula de la arquitectura central, parecen querer salirse del marco.

Podemos pensar entonces que cierta “teatralidad” en la obra no sólo fue impulsada por las inclinaciones artísticas del abad, sino por una tendencia que seguramente no escapaba al influyente y cercano mandato de San Anselmo de Canterbury y Elredo de Rieval. Los teólogos aconsejaban a los lectores practicar la meditación afectiva, dejándose empatizar profundamente con la vida de Cristo. El salterio, sin palabras que distrajeran la mirada, proporcionaba sólo con las imágenes el material adecuado para la contemplación privada. Es en este período, que las “Oraciones y meditaciones” de San Anselmo fueron compiladas para Adela, hija de Guillermo el Conquistador y Matilda, condesa de Toscana. La copia más antigua que se conserva fue, curiosamente, ilustrada por el maestro Alexis en la abadía de San Albano durante el gobierno del abad Geoffrey.¹⁷⁸

Sin embargo, para Michael Camille el salterio es una de las obras que mejor representa el pronunciamiento -esta vez de Gregorio Magno- acerca de que las imágenes son los libros de los analfabetos; de allí la probable justificación de sus cuarenta ilustraciones a página completa con imágenes de la vida de Cristo.

“La relación entre el texto y la imagen se ha convertido en algo así como una forma de moda en la historia del arte contemporáneo, sin embargo, siempre ha sido una importante metáfora para el medievalista, desde que Emile Male vio las catedrales góticas como ‘primero y ante todo, una escritura sagrada de la que todo artista debe aprender los caracteres ’ (...) El Salterio de San Albano fue escrito, iluminado y leído en una cultura cuyos patrones de comunicación y expectativas eran principalmente orales.”¹⁷⁹

Esta cuestión acerca de la “oralidad de la imagen” o la efectividad de la misma como “lectura” de los iletrados, según la afirmación de Gregorio Magno, ha sido una discusión largamente desarrollada por distintos autores, pero vale aquí mencionar la frase de Camille,

¹⁷⁸ BEPLER, Jochen, KIDD, Peter y GEDDES, Jane, “The St Albans...”: 160.

¹⁷⁹ CAMILLE, Michael, “Seeing and reading: some visual implications of medieval literacy and illiteracy”, *Art History*, Vol. 8, N° 1, University of Cambridge, 1985: 26.

ya que los ejemplos que nos ocupan -como este salterio- parecen “hablar” no de la obra que representan, sino de lo que son y para qué sirven.

Fuera de los manuscritos y los relieves con soporte arquitectónico, podemos encontrar la escena de la Duda de Santo Tomás en numerosas tallas sobre marfil y madera, las que por lo general van acompañadas y en singular simetría -como ya hemos visto- con el *Noli me tangere*. En otras ocasiones, las escenas que acompañan son las de las mujeres santas junto al Sepulcro o la de la cena de Emaús. Ya vimos que en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, cuentan con al menos tres de estas importantes piezas en las que se presentan las escenas de relatos evangélicos de la Resurrección, dentro de la narrativa románica del siglo XII. Se trata de trabajos realizados en marfil en alto y medio relieve que acompañaban otro conjunto de piezas, hoy diseminado por Colonia (Alemania), Londres y Berlín, y que juntas decoraban el frente de un altar o un púlpito.



33- Placa de marfil, Alemania, Renania, Colonia.

Museo Metropolitano, Nueva York, ca. 1135.

Uno de esos marfiles, procedente de Colonia, en la región de Renania, Alemania, representa la Duda de Santo Tomás, *circa* 1135 (imagen 33). En un espacio de apenas 21,2 x 19,5 cm, el apóstol se acerca y toca la herida, mientras los diez apóstoles restantes se reúnen en calidad de testigos. Los personajes están enmarcados por una arquitectura que los ubica en una ciudad amurallada, probablemente Jerusalén, simbolizada con construcciones con frontis, arquerías, aventanamientos, techos de tejas, almenas y torres. Dentro de ella, tal como sugiere el hecho de que los personajes floten en medio de los registros arquitectónicos, se desarrolla la acción que está representada de manera clara, con el énfasis puesto en el centro geográfico de la composición, determinado por la mano de Tomás.

Tanto el rostro de Jesús como el de sus seguidores casi no presentan distinción, a no ser por algunas diferencias en la barba o por la ausencia de esta (¿Juan?). Las figuras se agrupan en dos volúmenes al lado de Jesús, con una estructura que se repite en otras obras: diagonales y cierto dinamismo a la izquierda de la composición, con un zigzag determinado por la pierna, el brazo de Tomás y el brazo de Cristo más al centro, y una verticalidad bien marcada a la derecha. Las túnicas de los santos ayudan a generar volumen dejando intuir las piernas y brazos de los apóstoles, a partir de un delineado con ribetes punteados (característica propia de los talleres de Colonia de la época). En los extremos de la acción y de las arquitecturas, el marco está tallado con palmas y volutas foliadas.

3.3 La Incredulidad en el gótico

Durante el Gótico, tal como se dio con el *Noli me tangere*, la escena de la perícopa de la Duda tuvo un incremento en su representación. La podemos ver, por ejemplo, en un pequeño panel de la parte superior de la *Maestá* de Duccio¹⁸⁰ (imagen 34), que a juzgar por Chastel “(...) la tensión del acontecimiento y el drama de los espíritus se revelan en el nerviosismo de la línea y el juego mismo de las siluetas. (...) su arte es, como el de los Pisano, de un elevado poder narrativo; sabe dar la sensación de acontecimiento”.¹⁸¹ La escena en cuestión se resuelve en medio de una arquitectura que profundiza un punto de

¹⁸⁰ Vid Supra, p.66

¹⁸¹ CHASTEL, André, “El arte...”: 148.

vista privilegiado: en el centro de la composición aparecen Cristo y Santo Tomás por delante de una puerta con remate de arco de medio punto, a su vez enmarcada por un tímpano. El Salvador, que exhibe las llagas de la Pasión, abre su túnica y eleva el brazo derecho para dejar ver su torso lastimado. Herida sobre la que el apóstol incrédulo coloca su dedo al tiempo que observa el rostro de Jesús con el entrecejo fruncido y las comisuras hacia abajo como si el artista hubiera querido transmitir los sentimientos de duda y vergüenza en un mismo gesto. Cristo lo observa entre severo y compasivo, y el resto de los apóstoles, que son nueve, reparten su mirada entre el foco de la acción, y las caras de Tomás y Cristo.



34- Duccio, Altar de la Maestà, Siena, Museo dell'Opera del Duomo, 1308-1311.

Otra pintura, esta vez mural, con la escena de la incredulidad de Santo Tomás, la encontramos hoy en el Museo Provincial de Zaragoza, si bien su emplazamiento original fue la capilla dedicada a la Santísima Trinidad y a Santo Tomás en la Iglesia de San Miguel de Daroca (imagen 35). Pintada al temple por el llamado “Maestro de Daroca”, decoraba el frontal de la capilla, en el muro derecho, conformando una decoración parietal en registros

superpuestos junto a la Comunión de los reyes que aparece debajo de la Duda. En el estilo conocido como gótico lineal (predominancia de la línea de dibujo con perfiles de trazo oscuro, estilización de las figuras, jerarquización, y modelado) encontramos en medio de una arquitectura polilobulada, entre dos columnas bicolors, la figura de un Santo Tomás pequeño que se dispone a tocar la llaga de Cristo. Este último, con un destacado nimbo dorado, es de un tamaño mucho mayor que el santo y con un ligero *contrapposto* muestra su herida elevando el brazo derecho. La totalidad del registro es de 138 x 308 cm., ya que a ambos lados de la acción principal se sitúan la Virgen y cuatro de los apóstoles.

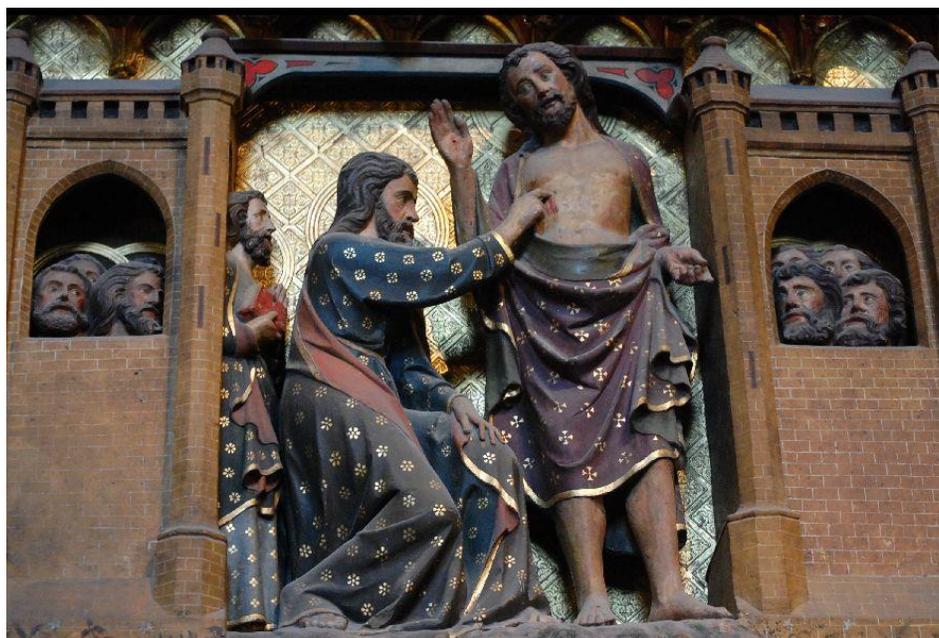


35- Pintura para la capilla dedicada a la Santísima Trinidad y a Santo Tomás en la Iglesia de San Miguel de Daroca, hoy Museo Provincial de Zaragoza, siglo XIV.

También en Notre Dame de Paris, y tal como mencionamos en capítulos anteriores, encontramos una talla realizada en 1351 (imagen 36).¹⁸² Este altorrelieve policromo creado por Jean le Bouteiller, también representa la escena en lo que puede interpretarse como la puerta de una ciudad, pero esta vez amurallada. Cristo, Tomás y un tercer apóstol están enmarcados por el pórtico con el mismo fondo dorado con motivo de rombos que unifica todo el relieve del coro, mientras otros apóstoles se vislumbran -a través de las ventanas- en el interior de las torres. El Salvador, de pie, deja caer su túnica hasta la cintura, eleva su mano derecha y permite que Tomás, arrodillado, y con un tamaño algo mayor en

¹⁸² Vid Supra, p.67

comparación al resto de los personajes, introduzca el dedo en la llaga. Las miradas son elocuentes: Cristo mira de reojo a Tomás, quien está concentrado en su acción y el resto de los santos reparten sus miradas al Resucitado o al incrédulo.



36- Coro de Notre-Dame de París, Jean le Bouteiller, 1351.

Los tres ejemplos aquí destacados, pertenecientes al siglo XIV, pero originados en distintas regiones (Italia, España y Francia), son apenas una pequeña muestra de la diversidad en soporte, formato, material y técnica que alcanzó la representación de la Duda o la Incredulidad de Santo Tomás en el gótico. Esta alcanzará su mayor desarrollo en los siglos posteriores, notándose especialmente su presencia en vitrales y altares góticos del 1400 hasta fines del cinquecento. De ahí en más no perderá su vigencia –en mayor o menor medida- hasta nuestros días. Dichas imágenes, que escapan al objeto de estudio de este trabajo por el límite cronológico, merecen sin lugar a dudas ser analizadas en posteriores oportunidades. A continuación veremos algunos ejemplos en los que ambas imágenes, la Duda y el *Noli me tangere* se presentan directamente relacionadas en el mismo soporte, haciendo alusión explícita a la conexión establecida entre los dos hechos, ya por pertenecer a los sucesos acaecidos luego de la Resurrección, ya por tener que ver con un acto de Fe o por el Tocar o No Tocar.

4. Las imágenes relacionadas

En este apartado queremos destacar aquellas imágenes del *Noli me tangere* y de la Duda que se encuentran emparejadas, es decir que se están juntas, compartiendo el mismo soporte (ya sea tabla, muro, papel u objeto). Si bien es cierto que muchas de las miniaturas del *Noli...* incluyen una escena de la Duda en el mismo libro, aquí nos detendremos en sólo aquellos casos en los que el autor o el artista decidió que dichas escenas se comportaran como parejas representando una situación similar o antagónica, según las diversas interpretaciones que a lo largo de la historia del arte se les han adjudicado y que forman parte del presente trabajo.

Este tipo de emparejamientos, que se han dado en varias ocasiones en el arte medieval, parecen haber sido utilizados casi como una hipérbole para reforzar las ideas que encierran las escenas. Si la primera imagen que se presenta (leyendo de izquierda a derecha), o bien la del registro superior, encierra un mensaje, la segunda se plantea como una secuencia que confirma o corrobora la idea presentada en la primera. De esta forma se pueden “leer” por ejemplo, las escenas de la Anunciación o la Visitación, las que según André Grabar, daban de esa manera -en el Paleocristiano- forma visual a la doctrina de la Encarnación. El contacto con Isabel proveía así la confirmación de que lo anunciado en -valga la redundancia- en la Anunciación, se había consumado¹⁸³

Volviendo nuestra mirada a las escenas que nos ocupan, un primer ejemplo es el mencionado Evangelio de Otón III¹⁸⁴, uno de los libros más reconocidos de todo el periodo otoniano, posiblemente realizado para la lectura privada del emperador.¹⁸⁵ En él aparecen numerosas escenas, muchas de ellas -por el interés en representarlas en los folios correspondientes- aparecen combinadas en dos registros. Es en el folio 251R que aparecen el *Noli me tangere* en el registro superior y la Duda de Santo Tomás en el inferior.

En la escena con Magdalena se mantiene el edículo funerario, y en su interior los dos ángeles y la mortaja. La santa, sola, ha salido del lugar y se inclina hacia un Jesús algo

¹⁸³ GRABAR, André, *Christian Iconography*, citado en RAFANELLI, Lisa Marie, *To Touch...* pp.170-171. Rafanelli sostiene este argumento en su trabajo “Seeking Truth and Bearing Witness: The Noli me tangere and Incredulity of Thomas on Tino di Camaino’s Petroni Tomb (1315-1317),” *Comitatus* 37, 2006: 32-65.

¹⁸⁴ Vid Supra: 38

¹⁸⁵ MAYR-HARTING, Henry, *Ottonian...*: 157-178.

elevado en el cuadro compositivo. El, nimbado, se inclina hacia ella y extiende su mano derecha desde lo alto, generando un foco de atención en esas manos que se enfrentan y no se tocan, y en las miradas de ambos que se cruzan, como evidenciando lo complejo de esa relación, y que Rafanelli asocia a la intención de mostrar que María Magdalena asumirá una posición privilegiada, similar a la de un hombre.¹⁸⁶ Por otro lado, puede entenderse esa mirada como el contacto entre dos enamorados, y es -precisamente- la mirada de un amante la que refleja la verdadera naturaleza del alma del amado. Rafanelli recordará entonces que en la literatura homilética, la Magdalena es comparada con un espejo y que en ocasiones se asocia su nombre con un iluminado.¹⁸⁷ Desde otra perspectiva, Baert/Kusters, plantean que el instante representado, y en medio del planteo de “no tocar”, el gesto de la mano presenta un canal de comunicación de significativa importancia en el contexto en que se desarrollaba: el impulso dado a la cristianización de Europa por Cluny y los lazos que con esta abadía mantenía el mundo otoniano.¹⁸⁸

La composición de la Duda, lejos de innovar, se asemeja a la del Codex Egberti: Tomás está a punto de tocar el costado de Cristo, quien -elevando su brazo- expone la herida al santo. La diferencia con el codex anterior radica en la mayor proximidad entre el santo y el Salvador, y en un marcado contacto visual entre ambos, cargado de gestualidad, como acompañando las palabras del cierre la perícopa: “Crees porque me has visto. ¡Felices los que no han visto, pero creen!”¹⁸⁹

Si bien este ejemplo del evangeliario otoniano es bastante emblemático, es en el siglo XIII cuando comenzamos a encontrar la mayor cantidad de imágenes directamente relacionadas de las mencionadas perícopas. Uno de los más notables ejemplos es el Tabernáculo de Cherves (comuna francesa del distrito de Poitiers), que hoy se encuentra en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, en las alas pertenecientes a la colección John Pierpont Morgan (imágenes 37 y 38). Creado en Limoges, probablemente entre 1220

¹⁸⁶ RAFANELLI, Lisa Marie, *To Touch...* p.169. Para Rafanelli, “dado que existe una larga tradición en las artes visuales que asocian la mirada hacia arriba con los hombres y con la iluminación, parece que la idea de la reversión de género y de la Magdalena comportándose como un hombre, ha entrado en el código visual.” En este sentido, la autora cita los trabajos de Jan Bremmer, “Walking, Standing and Sitting in Ancient Greek Culture,” *A Cultural History of Gesture*, ed. J. Bremmer and H. Roodenburg (Cambridge, MA: Blackwell, 1992): 15-35.

¹⁸⁷ RAFANELLI, Lisa Marie, *To Touch...*: 169-170.

¹⁸⁸ BAERT, Barbara y KUSTERS, Liesbet, “Contributions...”: 32.

¹⁸⁹ RAFANELLI, Lisa Marie, *To Touch...*: 169.

y 1230, este sagrario de 83,8 x 50,2 x 27,3 centímetros, está realizado con placas y apliques de cobre grabadas, raspadas, punteadas, repujadas y doradas; y con esmalte *champlevé* sobre madera, en colores azul y verde claros, amarillo, rojo y blanco.¹⁹⁰

El tabernáculo es el más valioso de los tesoros de Cherves, uno de los dos creados en Limoges y que aún sobreviven -el otro está en el tesoro de Chartres- encontrado allá por 1896, cerca de las ruinas de la abadía de la orden de Grandmont en Gandory. En los medallones de sus puertas interiores parece haber un énfasis en remarcar aquellas escenas relacionadas con la presencia física de Cristo luego de la Resurrección, lo que quizás tuviera que ver con la función de guardar el pan consagrado como el cuerpo de Cristo para la misa.¹⁹¹ Esta suposición está basada principalmente en el parecido que el objeto tiene con posteriores tabernáculos eucarísticos: ya sea por su forma como por el uso de la placa de cobre dorado.¹⁹²

Por otra parte, el trabajo esmerado en las tallas coincide con el florecimiento de las artes menores en la Francia de finales del siglo XIII y durante el siglo XIV. Crecimiento impulsado por la necesidad que tuvieron los artesanos góticos de abastecer al ciudadano cada vez más demandante de utensilios de uso diario, al caballero de elementos para su armadura y a la iglesia de relicarios, báculos, cruces, cálices y demás objetos litúrgicos. La incesante demanda de objetos de metal potenció su producción y desarrolló cada vez más las habilidades de los artesanos góticos.¹⁹³ En cuanto al trabajo de esmaltado, cabe recordar que, como se menciona en las páginas del libro de bolsillo de la colección Pierpont Morgan del Met,¹⁹⁴ Limoge fue en el siglo XIII el gran centro del esmaltado. Allí el *champlevé* mantuvo su hegemonía por sobre la técnica del *cloisonné*, tan característica de los bizantinos, en la decoración de objetos seculares y religiosos como el tabernáculo de Cherves.

¹⁹⁰ Datos extraídos del catálogo online de la colección del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York: <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/464604?=&imgno=1&tabname=label>>

¹⁹¹ STROUSE, Jean, *J. Pierpont Morgan Financier and Collector*, The Metropolitan Museum Art Bulletin, Winter 2000: 64.

¹⁹² VV.AA, *Enamels of Limoges: 1100-1350*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1996: 299-302.

¹⁹³ BRECK, Joseph y ROGERS, Meyric, *The Pierpont Morgan Wing*, Handbook, The Metropolitan Museum Of Art, Nueva York, 1925: 91.

¹⁹⁴ BRECK, Joseph y ROGERS, Meyric, *The Pierpont.....*: 91-92.

Su iconografía, interpretada a principios de siglo XX por estudiosos de la colección Pierpont Morgan, continuó la línea didáctica del arte románico, transformándose -en el siglo XIII- en un temprano programa enciclopédico que se esforzó por coordinar la suma del conocimiento humano, interpretado por escolásticos como Vicente de Beauvais o Santo Tomás de Aquino, en un vasto y completo esquema.¹⁹⁵ Es así como en esta singular pieza que parece ser un pequeño armario de dos aguas, patas cortas y puertas batientes, encontramos figuras en repujado dorado que se aplican sobre placas de cobre a su vez esmaltadas y foliadas. En el interior de las puertas, en medallones calados, se encuentran las escenas relacionadas de las perícopas de Juan que nos interesan aquí, respondiendo a un cuidado diálogo iconográfico que puede ser leído desde el extremo inferior izquierdo al extremo superior derecho.



37- Tabernáculo de Cherves, Limoges, ca.1220 y 1230, colección John Pierpont Morgan, Museo Metropolitano de Arte de Nueva York

Es así como el recorrido visual que propone el interior del tabernáculo comienza con el descenso de Cristo a los infiernos para guiar a las almas fuera de él (extremo inferior izquierdo); continúa con la guía a los apóstoles en el viaje a Emaús (extremo inferior derecho); visita de las santas mujeres a la tumba de Cristo, ya vacía (medallón central de la izquierda); la Eucaristía (medallón central derecho); el *Noli me tangere* (extremo superior

¹⁹⁵ BRECK, Joseph y ROGERS, Meyric, *The Pierpont.....*: 91.

izquierdo) y la Duda de Santo Tomás (extremo superior derecho). En el interior central del tabernáculo se da el descendimiento de la cruz y en las paredes laterales Jesús es colocado en la tumba (sector inferior a la izquierda) y sale de ella (sector inferior a la derecha). Por último, en las partes superiores de dichas paredes se presenta Cristo ascendiendo a los cielos (a la izquierda) y la representación del Pentecostés a la derecha.¹⁹⁶



38- Tabernáculo de Cherves, detalles de las puertas batientes, con las escenas del *Noli me tangere* y la Duda de Santo Tomás.

Tanto la escena del *Noli* como la de la Duda tienen la misma estructura compositiva: un óvalo encierra tres figuras que se disponen sobre una base horizontal (un árbol, a la izquierda, y dos personas). El centro lo ocupa el santo en cuestión, María Magdalena o Tomás según sea el caso; ambos están arrodillados inclinando su cabeza hacia la figura de pie, Cristo. Un Cristo que, junto a la santa, se ve vestido y coronado como un rey de la época, y que inclina su cuerpo acompañando el óvalo que lo encierra, mientras su mano derecha, extendida hacia abajo, marca el límite que parece querer imponerle a Magdalena.

¹⁹⁶ VV.AA, *Enamels of Limoges...*: 299-302.

Una mirada severa refuerza esta convicción. Junto a Tomás, Cristo presenta una corona real pero viste una túnica, tal como lo hemos visto en representaciones anteriores. Con su mano izquierda retira los paños de la misma para dejar al descubierto su pecho y la derecha la eleva sosteniendo una vara (¿fragmento quizás de una linterna?). Tomás, mientras tanto, está a punto de tocar su llaga.

En el arte de los libros iluminados es, quizás, en donde más ejemplos de esta relación antitética se pueden encontrar. El Salterio de San Luis y Blanca de Castilla, hoy en la *Bibliothèque de l' Arsenal de Paris* de la Biblioteca Nacional de Francia (imagen 39), realizado entre 1225 y 1235 es uno de ellos. El manuscrito fue encargado, probablemente, por Blanca de Castilla, la madre del rey Luis IX de Francia (quien fue canonizado), e iluminado en el taller parisino que funcionó durante su reinado. Contiene 27 grandes miniaturas, a página completa, entre las que se encuentran, en el folio 26, dos medallones conectados: el superior con el *Noli me tangere* y el inferior con la Duda de Santo Tomás, inscriptos, a su vez, dentro de un marco con palmetas.

La primera imagen, contiene a los dos personajes nimbados y vestidos con túnica púrpura sobre la que llevan colocado un *pallium* él, y una *palla* ella, ambos mantos de color azul con idéntica decoración. Magdalena se encuentra postrada frente a Cristo, con los dos brazos extendidos hacia él (del brazo izquierdo apenas se puede ver un dedo) y la mirada dirigida al rostro de Cristo. El lleva en su mano izquierda el estandarte de la *Victoria mortis*, mientras que la derecha está elevado y mostrando su palma con el estigma. A la izquierda de María hay un árbol de copa grande que se ubica por encima de la cabeza de ella como queriendo compensar el peso visual del Cristo de pie, a la derecha de la composición. Del mismo árbol parece salir una rama que va a conformar un árbol más pequeño junto a Cristo, cerrando así el cuadro junto con el banderín del estandarte.

Dicho medallón se enlaza con el perteneciente a la incredulidad del apóstol donde se sugiere, a la izquierda, que hay seis de los once (a juzgar por sus nimbos) que avanzan hacia Cristo. En primer plano está Tomás cuya mano derecha es tomada por la mano derecha del Salvador y ambas ocupan el centro de la composición. Tomás –cuyos pies se salen del marco- toca la llaga, gracias a que Cristo con su mano izquierda corre la túnica. Este último está algo más elevado que el resto de los personajes, pisando otro suelo, quizás

simbolizando su próxima Ascensión. Una rama del árbol del *Noli...* se repite, junto a Cristo, cerrando la composición como en el caso anterior.



39- Salterio de Blanca de Castilla, Biblioteca Nacional de Francia, Bibliothèque de l'Arsenal, 1225 y 1235, MS.1186, folio 26R.

En otro salterio, realizado unos años después, en Gran Bretaña, se pueden ver también las escenas del evangelio de Juan unidas. Nos referimos al folio 3 del salterio de Ramsey (ca. 1275), hoy en la Morgan Library de Nueva York (imagen 40). Aquí la iconografía es similar en cuanto a las poses y a la distribución de los personajes en el espacio, sólo que están enmarcados por gabletes góticos que culminan en flor de lis. También podríamos hablar de un mayor dinamismo en la composición, donde se suceden formas curvas y diagonales, en medio del importante peso de la decoración del fondo y la intensidad del color. Tanto en el *Noli me tangere* como en la Duda, Cristo –con nimbo diferente– posee una expresión serena y su rostro no trasmite enojo o tensión. La curva de su cuerpo es la

misma en las dos escenas, sólo que en una lleva el brazo hacia adelante con la palma abierta y en la otra toma con firmeza el brazo de Tomás. Éste ha venido con otros tres apóstoles, dos de los cuáles muestran uno de sus brazos hacia arriba acentuando la idea de sorpresa frente a la situación que se presenta.



40- Salterio de Ramsey, Inglaterra, Inglaterra del Este o Londres, Biblioteca Morgan de Nueva York, ca. 1300-1310, MS. M.302, fol. 3V.

Una variante más explícita del uso de esta antítesis se ve en el folio 281 del Salterio de la Reina María (hoy en la Biblioteca Británica), realizado entre 1310 y 1320 posiblemente para Isabel de Francia, reina de Inglaterra, consorte de Eduardo II, donde se observan las dos escenas en el mismo espacio (imagen 41). Dicho folio presenta un cuadro dividido en cuatro secciones polilobuladas que ocupa la parte superior de la página, ya que esta última además contiene algo de texto y una imagen a pie de página de la Flagelación. En cada una de las secciones aparece (con cierto parecido, en la elección de los temas, al tabernáculo de Cherves), los siguientes relatos de izquierda a derecha y de arriba abajo: Cristo guiando las almas fuera de la boca del infierno, las Tres Marías y un ángel en la tumba vacía de Cristo, la Última Cena y en el cuadrante inferior derecho, Tomás incrédulo tocando la llaga de Cristo y María Magdalena de rodillas ante el Salvador. Es de notar aquí que la secuencia de

las escenas está invertida, es decir, leyendo de izquierda a derecha, primero se da la Duda y luego el *Noli*, no respetando la supuesta cronología de los hechos.



41- Salterio de la Reina María, Pasión de Cristo, Biblioteca Británica, ca.1310-1320,
Royal MS 2 B VII, f. 281.

Las escenas de las perícopas joánicas están divididas por un árbol, y la imagen de Cristo, vestido con una túnica que muestra su costado derecho y llevando la cruz de la Resurrección, se repite a cada lado pero en posiciones diferentes. Con Tomás, que está arrodillado, su brazo derecho se eleva y quiebra el codo en un ángulo de noventa grados como si tuviera la intención de conducir la mano del santo para que lo toque. Con María

Magdalena, arrodillada también pero mucho más pequeña y representada con idénticas vestiduras que Tomás, Cristo gira su cuerpo y extiende hacia abajo su brazo derecho, con la clara intención de frenar a la santa. Vale destacar que, en una y otra representación del Resucitado, las expresiones de su rostro son diferentes: las cejas y la comisura de los labios se prolongan hacia abajo frente a Tomás, mientras que con Magdalena, el gesto no parece adusto o triste sino que incluso muestra una mueca de ¿aprobación o satisfacción?

Para finalizar con las imágenes relacionadas, no podemos dejar de mencionar la techumbre de la catedral de Santa María de Mediavilla de Teruel (imagen 42), pintada con temple sobre tabla, entre la segunda mitad y el último tercio del siglo XIII. Se trata de una pintura gótica que se inscribe en el estilo lineal aragonés con elementos decorativos de tradición islámica ¹⁹⁷ Es en la parte baja de uno de los canes (lado derecho del tercer tirante, lateral izquierdo) que se ubica el ciclo de la Pasión con escenas de la Resurrección: el *Noli me tangere*, los Discípulos de Emaús y la Duda de Santo Tomás.

En la primera de ellas, de izquierda a derecha, la presentación a María Magdalena, Cristo aparece vestido con túnica oscura y *pallium* rojo, con una cruz sobre su hombro (algo más corta que en casos anteriores) y los estigmas bien visibles. Tanto él como la santa esbozan una sonrisa. Ella está de rodillas con sus manos unidas en posición orante. A su derecha, un árbol con frutos divide la escena de la de los Discípulos de Emaús: tres peregrinos con sombrero, capa, bastón y morral, uno de los cuáles -quizás el del centro- es Cristo, y los otros dos Cleofás y Pedro. Junto a ellos, se representa la incredulidad de Santo Tomás, con Cristo (por primera vez en las imágenes analizadas) a la izquierda de la escena y Santo Tomás de rodillas, elevando con su mano derecha el brazo izquierdo del Resucitado que muestra sus llagas e incluso la del torso que se ubica a su izquierda. La lectura de la pintura, analizada desde esta perspectiva, parece exponer una cronología de los hechos unificando dos de los Evangelios (el de Lucas y el de Juan).

¹⁹⁷ YARZA LUACES, Joaquín, *Santa María de Mediavilla, Teruel: pintura de la techumbre mudéjar*, en Teruel Mudéjar: Patrimonio de la Humanidad, Zaragoza, 1991: 239-318. BORRÁS GUALIS, Gonzalo, *El arte mudéjar en Teruel y su provincia*, Teruel, 1987: 24-36. RUBIO TORRERO, Beatriz, *Nota sobre las techumbres mudéjares turolenses*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013. Edición original, Biblioteca de la Universidad de Alicante, Sharq Al-Andalus, N°12, Alicante, 1995: 535-546.



42- Techumbre de Santa María de Mediavilla de Teruel, Aragón, siglo XIII.

Este rápido y sin duda breve recorrido por las representaciones del *Noli...* y la Duda a lo largo de la Edad Media, nos ha permitido evaluar qué importancia se le dio a los mencionados fragmentos en cada período y cuáles son los cambios, a veces muy sutiles, que experimentó dicha iconografía. Considerando, así, un nacimiento ambiguo, allá por el Paleocristiano, del encuentro con Magdalena; un Bizancio que optó por el lado divino de la escena, relegando sus aspectos -quizás- más humanos; un Carolingio y un Otoniano donde se fueron definiendo los aspectos básicos de la construcción iconográfica; un Románico que impulsó la imagen de la escena de la misma forma que lo hizo con la Duda; y un Gótico que mostró ambas perícopas en los más diversos formatos, juntas, relacionadas, exaltando su humanidad y dándole a ambas similar valía.

Habiendo también expuesto sus fuentes y las discusiones que fomentaron, en ámbitos teológicos, a lo largos de los siglos, es que creemos ahora pertinente intentar responder la pregunta acerca del porqué de la importancia de estas escenas en la Edad Media. Del porqué de su elección y preferencia frente a otras partes del Evangelio de Juan, o incluso de los otros Evangelios. Y del porqué de establecer una relación antitética entre ambas, en lugar de presentar otras escenas de la Resurrección -tal como hemos visto en menor medida- como la de los peregrinos de Emaús.

A simple vista y como si quisiéramos hacer un esquema o cuadro de la situación que aquí nos planteamos, tenemos dos escenas del Evangelio de Juan que se dan inmediatamente después de la Resurrección de Cristo. En la primera de ellas, una mujer, Magdalena, cree en lo que ve y escucha e intenta retener, abrazar, tocar al Salvador; pero es detenida por éste porque aún no comprende la nueva situación. En la segunda, un hombre, Tomás, dice no

creer en los relatos de sus compañeros, pide ver y tocar y es luego instado por el mismo Resucitado a hacerlo. Y es en este punto donde nos detendremos ahora: en el tocar y/o no tocar; en cómo se representa esa acción, y en cuáles son los gestos que la acompañan, para luego ahondar en un análisis acerca de ese sentido y de sus posibles implicancias en la Edad Media. Siempre, claro está, en relación con los dos sucesos relatados por Juan.

5. Lo que se ve. El cuerpo, el gesto.

En muchos de los ejemplos plásticos mencionados y aquí expuestos, centramos nuestra atención en cuatro aspectos principales: la posición de los cuerpos en su totalidad, la dirección y posición de los brazos, la posición de los dedos de las manos, y las miradas de los personajes representados. Se trata de gestos¹⁹⁸ que un artista y/o su comitente eligieron reflejar en los personajes de la escena a representar. Quizás siguiendo modelos anteriores, a los que luego, por algún motivo, se les fueron introduciendo cambios. ¿Fue consciente? ¿Encierran alguna intencionalidad? ¿Las figuras han sido así pintadas o esculpidas porque - con mayor o menor énfasis- buscan transmitir algo? ¿Han sido pensadas para un espectador que al detenerse frente ellas pueda comprender de un vistazo qué está sucediendo en la escena y a qué se alude con ella? Las preguntas aquí planteadas no dejan de ser las mismas que a lo largo de los siglos se han hecho diversos, y de muy diversas áreas, estudiosos de los gestos.

Sin duda el gesto ha suscitado -y lo sigue haciendo- diversas opiniones y en consecuencia, conclusiones. Para un breve repaso acerca del estudio del gesto podemos distinguir aquellas teorías que se orientan en el estudio de los movimientos corporales como síntoma de un “algo” físico o emocional, donde el síntoma se siente y el gesto lo tramite (investigación que se encara desde áreas como la antropología, la historia, la psicología y la sociología); y aquellas que ven el gesto como un símbolo, cargado de información múltiple, que forma parte del sistema lingüístico. Desde la experiencia más cotidiana y simple, producimos y observamos gestos que se corresponden con los mecanismos de comunicación no verbal (humana y animal) y gestos que se relacionan con una afectación o que indican un acontecimiento o situación determinada.

¹⁹⁸ Según la Real Academia Española, la palabra gesto, proveniente del latín *gestus*, tiene diversas acepciones:

1. m. Movimiento del rostro, de las manos o de otras partes del cuerpo, con que se expresan afectos o se transmiten mensajes.
 2. m. Movimiento exagerado del rostro por hábito o enfermedad.
 3. m. Semblante, cara, rostro.
 4. m. Acto o hecho que implica un significado o una intencionalidad.
 5. m. desus. Aspecto o apariencia que tienen algunas cosas inanimadas.
- Extraído de <<http://dle.rae.es/>>, 7 de enero de 2016.

El trabajo desarrollado por Miguélez¹⁹⁹ profundiza en las diferentes vertientes, señalando que entre las disciplinas relacionadas con la lingüística, se encuentran la semiótica y la kinésica. En la primera se destacan las figuras de Charles Sanders Peirce y de Ferdinand Saussure, quienes se detienen en los hechos significativos. Ésta, a su vez, estaría subdividida en la semiología (ocupada en los signos que intervienen en el proceso de comunicación) y en la sintomatología que analiza los procesos de significación no codificados.²⁰⁰ Con respecto a la kinésica, considerada la disciplina que estudia el significado expresivo de los gestos y de los movimientos corporales que acompañan los actos lingüísticos,²⁰¹ Miguélez retoma las palabras de Fernando Poyatos, quien la define como:

-“(...)los movimientos y posiciones de base psicomuscular, conscientes o inconscientes, aprendidos o somatogénicos, de percepción visual, audiovisual, y táctil o cinestésica que, aislados o combinados con la estructura lingüística y la paralingüística y con otros sistemas somáticos y objetuales poseen valor comunicativo intencionado o no”-²⁰²

Miguélez, a su vez, recuerda que dentro del conjunto de disciplinas mencionadas al comienzo de este capítulo (psicología, antropología y sociología), se encuentra la proxémica, un estudio que surgió de la mano del antropólogo estadounidense Edward Twitchell Hall, en 1963, y que la define como "las observaciones y teorías interrelacionadas del uso del hombre del espacio como una elaboración especializada de la cultura"²⁰³ En definitiva, se ocupa de los posibles tipos de distancia que se establecen entre las personas y qué actividades, relaciones y emociones se asocian a esas distancias. Un tercer grupo de

¹⁹⁹ MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia, *Gesto y Gestualidad en el arte románico de los reinos hispanos: Lectura y valoración iconográfica*, Tesis Ganadora del Certamen de Tesis Doctorales del Círculo Románico en la edición 2009. Publicada por Círculo Románico en 2010. Consultada en septiembre de 2015: <https://www.academia.edu/2026117/Gesto_y_gestualidad_en_el_arte_rom%C3%A1nico_de_los_reinos_hispanos_lectura_y_valoraci%C3%B3n_iconogr%C3%A1fica>

²⁰⁰ MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia, *Gesto...*: 16.

²⁰¹ Definición extraída de MIGUELEZ CAVERO, Alicia, *Gesto...*, p.17, a partir de los trabajos de Ray Lee Birdwhistell, cuya obra más significativa es BIRDWHISTELL, Ray Lee, "Kinesics and Context: Seáis on Body Motion Communication", Pennsylvania, 1970.

²⁰² POYATOS, Fernando, *La comunicación no verbal II. Paralenguaje, kinésica e interacción*, Madrid, 1994 e ID., "La lengua hablada como realidad verbal- no verbal: nuevas perspectivas", *Pragmática y gramática del español hablado*. Actas del II Simposio sobre análisis del discurso oral, Antonio Briz, José Gómez, M^a José Martínez y Grupo Val. Ed. Co (eds.), Valencia, 1996, p. 216. Citado en MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia, *Gesto...*: 16-17.

²⁰³ HALL, Edward Twitchell, *The Hidden Dimension*, Anchor Books, New York, 1990. Y Hall, E. T., "Proxemics", *Current Anthropology*, 9, no. 2/3, 1968: 83-108.

estudios, estaría dado también por la biología y en particular por la etología (iniciada por Charles Darwin como el estudio del carácter y modos del comportamiento del hombre). Dentro de esta última área, una de las posturas más conocidas es la de Adam Kendon - psicólogo orientado a la etología, y uno de los pioneros en este estudio- quien sostiene que el gesto es una gama de acciones corporales, visibles, más o menos consideradas como parte de la expresión voluntaria de una persona. De esa forma se exterioriza un pensamiento, un sentimiento o una intención.

Dentro de la historia medieval, incluyendo al arte, también hay estudios sumamente destacados como el ya mencionado de Miguélez Cavero, y trabajos como el de Rocío Sánchez Ameijeiras²⁰⁴, Gigetta Dalli Regoli²⁰⁵, entre otros recientes de la presente década. Durante el siglo XX, Jean-Claude Schmitt y un grupo de investigadores entre los que se encontraba Jacques Le Goff llevaron a cabo una investigación acerca del sistema de gestos en la Edad Media y de su control por parte de la Iglesia, donde concluyeron que el cristianismo de los siglos XII y XIII consideró todo gesto como sospechoso. En palabras de Le Goff:

-“El ‘gesto’ hace pensar sobre todo en dos dominios que horrorizaban a los cristianos, quienes libraban una vigorosa lucha contra las supervivencia paganas: el dominio del teatro y el de la posesión diabólica. Los especialistas de los gestos y de la gesticulación, los mimos y los poseídos, eran víctimas o servidores de Satanás. La milicia de Cristo era discreta, sobria en sus gestos. El ejército del diablo gesticulaba”-²⁰⁶

A fines del XX, la obra de Schmitt, “*La raison des gestes, dans l’occident médiéval*”²⁰⁷ se transformó en un referente fundamental para el estudio del gesto en el medioevo. Si bien este autor no se detiene en el lugar del espectador, afirma que la gestualidad medieval estaba presente en hombres y mujeres de todas las jerarquías y posiciones, y que sus

²⁰⁴ AMEJEIRAS, Rocío Sánchez, “Geste”, *Dictionnaire critique d’iconographie occidentale*, Rennes, 2003.

Y AMEJEIRAS, Rocío Sánchez, *Los rostros de las palabras*, Akal, 2014.

²⁰⁵ DALLI REGOLI, Gigetta “La narrazione nel linguaggio visivo del medioevo. Brevi note su convenzioni, soluzioni originali, astuzie del mestiere”, *Medioevo: immagine e racconto. Atti del Convegno Internazionale di Studi Parma, 27-30 settembre 2000* (a cura di Arturo Carlo Quintavalle), Parma, 2003.

DALLI REGOLI, Gigetta, *Il gesto e la mano: convenzione e invenzione nel linguaggio figurativo fra Medioevo e Rinascimento*, Firenze, 2000.

²⁰⁶ LE GOFF, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Gedisa, Barcelona, 2008: 58.

²⁰⁷ SCHMITT, Jean-Claude, *La raison des gestes, dans l’occident médiéval*, París, Gallimard, 1990: 40.

representaciones plásticas la remarcaban. El gesto, parte fundamental de las relaciones sociales, presente en la vida ritual y cotidiana, era sin duda aquel lenguaje común que posibilitaba las primeras comunicaciones. Schmitt asegura que los cristianos encontraron en los gestos la vía adecuada para describir, retratar, meditar o imitar, pero no se les proporcionó una teoría de los mismos (en la Biblia hay una gran ausencia respecto de este tema). No obstante el historiador indaga en diversos manuscritos, tratados, y otros documentos medievales que pueden servir de fuente a muchos de ellos.

Para Schmitt, fue cuando los autores cristianos quisieron -ya sí- concebir una teoría cristiana de los gestos, que debieron apoyarse en elementos retóricos de la tradición clásica y cristianizarlos. Y el arte se proveyó abundantemente de ellos, estableciendo algunos paradigmas como el de la alabanza a Yahvé donde los fieles de pie o arrodillados e inclinados, elevan sus brazos rectos o parcialmente doblados, al cielo, en la llamada postura de los “orantes”. Este gesto de oración, junto con el de imposición de manos, el de unción, y muchos otros, tienen sus raíces más profundas en la tradición del Antiguo Testamento.²⁰⁸ Muchos así se irán afianzando, como los de las manos (la mano elocuente, las manos cubiertas, cruzadas, bendicente, etc.) que vimos en capítulos anteriores.²⁰⁹ De esta manera, cada gesto representado generó un símbolo, involucrando consigo a todos los demás elementos de la composición plástica: desde las formas hasta los colores.

Otro historiador que reparó en el aspecto comunicacional de los gestos fue Zumthor. En su texto “La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media” afirma que esta capacidad de los gestos de comunicar adquiere una singular importancia en la Edad Media, transformando a la sociedad del momento en una sociedad determinada por lo gestual, y estableciendo desde ese preciso lugar su cultura. Para el medievalista suizo, los gestos abarcaban toda la existencia del hombre cristiano medieval y le daban significado a la forma espacio temporal de estar en el mundo. De ahí la importancia, en este camino, de determinar la relación con el vehículo de esos gestos: con el cuerpo, y su concepción en la Edad Media.²¹⁰

²⁰⁸ SCHMITT, Jean-Claude, *La raison....*: 60.

²⁰⁹ BARASCH, Moshe. *Giotto....* Akal, 1999.

²¹⁰ ZUMTHOR, Paul, *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Cátedra, Madrid, 1994.

El cuerpo es manifestación, dirá Zumthor. “Exterioriza lo invisible, se lo ofrece a la percepción sensorial, integrándolo así a la experiencia colectiva. Toda presencia se plantea con respecto a él (...).”²¹¹ Alrededor del cuerpo y en relación a él, se organiza un sistema y se establece un lenguaje cuyo significado definitivo corresponde al hombre mismo.

-“En la arqueología de esta formalizaciones, parece ser que la posición erguida del hombre y la angustia infantil de la caída valorizaron los contrastes primarios entre arriba y abajo, vertical y horizontal. Los valores resultantes que, en lo esencial, subsisten hasta nuestros días en nuestras sensibilidades y en nuestros lenguajes, han sido repetidas veces inventariados: lo alto, asociado a los seres humanos (“el Altísimo”), a la vida, al amor, a los estados eufóricos, al Bien (...) Lo bajo, sin embargo, se asocia a los demonios, a la muerte (“ha caído muy bajo...”) a las actividades solapadas y malsanas emblemizadas por las funciones sexuales y anales, al Mal.”²¹²

El gesto, dueño de una gran carga simbólica y presente en todos los aspectos de la vida del hombre medieval, se encontraba a medio camino entre el cuerpo y el alma, y curiosamente también, entre lo divino y lo terrenal. En el cuerpo del hombre y en el espectáculo de la sociedad -asegura Schmitt- los gestos participan en la dialéctica interior/exterior que rige la vida medieval. Los gestos, al develar esos movimientos interiores del alma, exponen sus secretos, la desocultan, y plantean la necesidad de “domesticarla” a partir de aquellos otros gestos que propician un acercamiento a Dios.²¹³ Como una característica inherente al hombre, en la que combina sus actitudes propias con aquellas que están dirigidas al poder superior e invisible, el gesto se manifiesta en los rituales para expresar la naturaleza de las cosas sagradas. Es en el rito donde se estrechan esos lazos que unen a una comunidad, en ese rito que se alimenta de gestos, gestos que se expresan con el cuerpo, cuerpo que se impulsa por sentidos, sentidos que buscan comprender aquello primero a lo que responde el rito: lo invisible, intocable, lo sagrado.

Frente a esta diversidad de gestos, Schmitt distingue cuatro palabras: *Gestus*, que alude a un gesto particular, o a los movimientos que involucran a todo el cuerpo. Se trata de un gesto connotado, analizado. *Motus*, por otro lado, -si bien puede emplearse como sinónimo

²¹¹ ZUMTHOR, Paul, *La medida ...*: 19

²¹² ZUMTHOR, Paul, *La medida...*: 20.

²¹³ SCHMITT, Jean-Claude, *La raison...*:28-29.

de *gestus*- puede ser utilizado para evocar la movilidad, la cual puede asociarse a esa movilidad terrenal, transitoria, inestable y peyorativa (que le recuerda a la rueda de la Fortuna) opuesta al movimiento celeste, casi inmóvil, asociado a Dios, lo eterno.

-“Entre la movilidad y sus contrarios hay una oposición y una jerarquía que organiza las creencias y contribuye a conformar los juicios sobre los gestos, donde el gesto suspendido, la quietud de la majestad, divina o real: ¿el gesto suspendido, la inmovilidad de la majestad divina o real son signos de perfección y de soberanía, frente a los cuales todos los gestos hacen figura de agitación y son la confesión de una sujeción moral y social?”-

214

El autor, en este sentido, recuerda el hieratismo, frontalidad e inmovilidad de ciertas imágenes como las del Pantocrátor, recordando el valor que la Edad Media le dio al estatismo por sobre el movimiento. La naturaleza fija de la imagen en el Medioevo está al servicio de esa consideración y aunque el gesto es movimiento, la elección de fijar determinadas posturas para las representaciones plásticas evidencia los atributos simbólicos del gesto y del artista.

Si pensamos en las imágenes presentadas en este trabajo, no encontramos -salvo algunos pocos ejemplos bizantinos y del Románico- un marcado estatismo en las figuras. Por el contrario, podría decirse, que en algún punto se caracterizan -ya sea en la postura de los personajes o en la composición total de la escena- por un dinamismo que tensiona a partir de una idea de inestabilidad, confusión o, quizás, incerteza. Recordemos, en tal caso, la torsión en el cuerpo de Cristo junto a Magdalena, el giro con el que contrarresta su ascenso, la posición de los pies; o la inclinación del cuerpo de la santa, arrodillado, a veces a punto de caer. O el ritmo planteado en la Duda a partir de la “danza” de pies y brazos que parecen tener sus protagonistas (Cristo, Tomás y el resto de los apóstoles). Cabría pensar aquí, si ese *motus* en lugar de asociarse a lo peyorativo del movimiento que caracterizaba al pensamiento medieval, encontró -en cambio- un vehículo de expresión para algo que debía aún brindar mayores certezas.

La tercera palabra, *Gesticulatio*, corresponde a aquellas “gesticulaciones” donde los gestos eran percibidos como desbordamiento, desorden, vanidad o pecado. La oposición

²¹⁴ SCHMITT, Jean-Claude, *La raison....*:28-29

gestus-gesticulatio (norma-transgresión) es para Schmitt una de las grandes figuras que plasman el antagonismo orden y desorden. Dicotomía que puede observarse tanto en el cuerpo como en la sociedad. La última palabra, *Gesta*, responde a un colectivo que reagrupa formas gestuales diversas e imprevistas.²¹⁵ Finalmente incorpora la categoría de *signum*; se trata de signos más o menos codificables de la cabeza o las manos que pueden estar acompañando o no él habla. También pueden ser símbolos de estatus social, de cierta dignidad o poder, pero el autor quiere destacar el sentido más fuerte que tuvo esta categoría durante la Edad Media: la de ser el signo que, se suponía, podía ser eficaz para transformar a los hombres y a las cosas.²¹⁶

En su trabajo “Una historia del cuerpo en la Edad Media”, Jacques Le Goff y Nicolás Truong indagan en el lugar del cuerpo en la sociedad medieval, en su presencia en el imaginario y en la realidad, tanto en la vida cotidiana como en los momentos excepcionales del hombre medieval. Consideran a su vez, que cada uno de estos aspectos fue cambiando en los distintos momentos históricos.²¹⁷ Y esos cambios determinaron una historia que condicionó de alguna forma la historia global. El cuerpo en la Edad Media, coincidente con la dinámica de la sociedad en ese período, era -como ya vimos- partícipe de una tensión con el alma. Situación que era reflejada en los escritos de los grandes filósofos de la época. Para san Agustín, por ejemplo, es una gran verdad la de aquellos filósofos que afirman que el hombre no es ni el alma sola ni el cuerpo solo, sino el compuesto de alma y de cuerpo.

-“Es una gran verdad que el alma del hombre no es todo el hombre, sino la parte superior del mismo, y que su cuerpo no es todo el hombre, sino su parte inferior. Y también lo es que en la unión simultánea de ambos elementos se da el nombre de hombre, término que no pierde cada uno de los elementos cuando hablamos de ellos por separado.”²¹⁸

En la Península Ibérica, más precisamente en Toledo, donde en el siglo XII se desarrollaba la escuela de Toledo, la discusión se volvió sumamente interesante gracias a la traducción de textos de filósofos musulmanes y judíos. En una carta dirigida a Juan de

²¹⁵ SCHMITT, Jean-Claude, *La raison....*: 30-31

²¹⁶ SCHMITT, Jean-Claude, *La raison....*: 31

²¹⁷ LE GOFF, Jacques y TRUONG, Nicolás, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Barcelona, Paidós, 2005: 12.

²¹⁸ SAN AGUSTIN, *La Ciudad de Dios*, Obras de san Agustín, edición bilingüe, Tomo XVII, Edición preparada por el Padre Fr. José Morán, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1958, p. Cap. XXIV: 905.

Toledo, miembro del clero español, el filósofo y traductor del árabe al latín, Abraham Ibn Daud (1110-1180), llamado Johannes Avendeuth Hispanus, expresó: “Todos estamos compuestos de alma y cuerpo, pero no todos están tan seguros del alma como del cuerpo. De hecho, mientras éste (el cuerpo) es conocido por los sentidos, a aquella se llega gracias al intelecto”. Avendeuth en el prólogo de su traducción -junto a Domingo Gundisavo- del *De anima* de Avicena (980-1037) argumentaba que su objetivo era acercar a los latinos todo lo que hasta entonces les era desconocido, como la filosofía aristotélica. Para llegar a una doctrina del alma “comprobada con razonamientos incontrovertibles” era necesario acudir a Aristóteles lo que era posible a través de la obra aviceniana. “En la traducción toledana de la obra de Avicena, no era la doctrina de éste lo que se quería transmitir sin más, sino aquella doctrina vista como exposición y comentario de la filosofía aristotélica acerca del alma.”²¹⁹ En su pensamiento se unían los puntos de vista platónico y aristotélico, o al decir de Serafín Vegas González, el de Avicena era un aristotelismo neoplatónico.

En consecuencia, según el argumento de Avendeuth, el conocimiento del cuerpo se obtiene de por sí a través de las sensaciones que él mismo experimenta, por medio de los sentidos, sin necesidad de recurrir a ninguna habilidad especial. Pero el conocimiento del alma requiere una reflexión racional que se adquiere por medio de la especulación filosófica, como asegura Vegas Gonzales en su trabajo acerca del mencionado prólogo.²²⁰ De allí que el conocimiento del cuerpo no sea nada especial en ese aspecto, incluso puede ser el menos dotado de los cuerpos en relación a otras criaturas, pero se ubica en un estadio superior a aquellas porque posee un alma racional “cuya naturaleza refleja mejor que ningún otro componente corpóreo la obra del Creador”²²¹ El alma se conoce por la fe y está en el hombre, en su dignidad, comprender racionalmente la naturaleza y las facultades del alma humana.²²²

El cuerpo podía ser de alguna forma humillado, despreciado, condenado, mortificado, era el receptor de castigos y penitencias. Como san Agustín había advertido, antes de su conversión al cristianismo, la ley del pecado estaba en sus miembros. En el cuerpo radicaba

²¹⁹ VEGAS GONZALEZ, Serafín, *La escuela de traductores de Toledo en la historia del pensamiento*, Ayuntamiento de Toledo, 1997: 100.

²²⁰ VEGAS GONZALEZ, Serafín, *La transmisión de la Filosofía en el Medievo Cristiano: El Prólogo de Avendeuth*, Revista Española de Filosofía Medieval, 7 (2000): 115-125.

²²¹ VEGAS GONZALEZ, Serafín, *La transmisión...*: 120.

²²² VEGAS GONZALEZ, Serafín, *La transmisión...*: 120.

el mal, acusación que para Le Goff y Troung era la consecuencia de un objetivo que podemos denominar, de alguna manera, retórico:

-“La transformación del pecado original en pecado sexual, por su parte, quedará posibilitada por un sistema medieval dominado por el pensamiento simbólico. (...) Dado que era más fácil convencer al pueblo llano de que el consumo de esta manzana se correspondía con la copulación más que con el conocimiento (N.de R.: que supuestamente aportaría el consumo del fruto del árbol de la Sabiduría), el balance ideológico e interpretativo se instaló sin gran dificultad.”²²³

Con el cuerpo, a través de él, se pecaba, se era esclavo de la lujuria y de la vanidad. Pero al mismo tiempo, éste era el receptáculo del alma... Su valoración, entonces, estaba dada por su relación con el alma, atravesado por una constante tensión, o balanceo “entre el rechazo y la exaltación, la humillación y la veneración”²²⁴. Las palabras de Schmitt en este sentido son concretas: el concepto cristiano del cuerpo en el hombre medieval estaba dominado por la noción de “carne” marcado por el pecado original, y al mismo tiempo por los misterios de la Encarnación y de la Redención.²²⁵

Ya en el siglo XIII, se comenzó a rescatar su aspecto positivo en coincidencia con lo planteado por Zumthor. “San Buenaventura subraya la excelencia de la posición erecta, que en virtud de la primacía de abajo a arriba, corresponde a la orientación del alma hacia Dios”²²⁶ Y es incluso un santo como Tomás de Aquino quien asegura que el placer corporal es un bien humano indispensable que debe regirse mediante la razón a favor de los placeres superiores del espíritu, ya que las pasiones sensibles contribuyen al dinamismo del impulso espiritual.²²⁷ La naturaleza del cuerpo no era tan radicalmente mala como pensaban los herejes maniqueos –asegura Schmitt- pero fue y sigue siendo el lugar de excelencia de los pecados, especialmente de aquellos que se relacionan con los deseos y que son, precisamente, aquellos que la tradición cristiana identifica con el pecado original.²²⁸

²²³ LE GOFF, Jacques y TRUONG, Nicolás, *Una historia...*: 46.

²²⁴ LE GOFF, Jacques y TRUONG, Nicolás, *Una historia...*: 14.

²²⁵ SCHMITT, Jean-Claude, *La raison...*: 66.

²²⁶ LE GOFF, Jacques y TRUONG, Nicolás, *Una historia...*: 12-13.

²²⁷ WEBER, Édouard-Henri, “Corps” en André Vauchez (comp.), *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, tomo 1, París, 1997, citado en Le Goff, Jacques, *Una historia...*: 13.

²²⁸ SCHMITT, Jean-Claude, *La raison...*: 66.

Claro que si el cuerpo es el origen de la caída, es también dueño de una promesa de salvación, y puede transformarse en un medio de redención. El Verbo, el Hijo de Dios, “se hizo carne” y él asumió plenamente su humanidad, la tentación, el sufrimiento y la muerte. Desde entonces, cuando se lleva a cabo el sacrificio diario del “cuerpo de Cristo” en la Eucaristía, se reproducen los misterios de la Encarnación y la Pasión, y es allí cuando el hombre pecador reconoce en ese acto la promesa de una resurrección total y de un cuerpo glorioso, aquella que se cumplirá en el fin de los tiempos.²²⁹

-“(…) El cuerpo se glorifica, en el cristianismo medieval. (…) la resurrección de Cristo funda el dogma cristiano de la resurrección de los cuerpos, creencia inaudita en el mundo de las religiones. En el más allá, hombres y mujeres volverán a encontrar un cuerpo, para sufrir en el Infierno, para gozar lícitamente gracias a un cuerpo glorioso en el Paraíso, donde los cinco sentidos serán agasajados: la vista en la plenitud de la visión de Dios y de la luz celeste, el olfato en el perfume de las flores, el oído en la música de los coros angelicales, el gusto en el sabor de los alimentos celestes y el tacto en el contacto del aire quintaesenciado del cielo”-²³⁰

No se trata, por cierto, de una llegada casual a este punto. Ya mencionamos el pensamiento de santo Tomás de Aquino, de raíz aristotélica, acerca de las sensaciones provocadas por el cuerpo.²³¹ La *ratio* atravesará así el siglo XIII asociada a la certeza (se cree que ya a comienzos del 1200 gran parte de los escritos aristotélicos eran accesibles, si bien en un comienzo se parecían más a un rompecabezas que a textos medianamente completos) y se comenzará a poner el acento en la experiencia, en la explicación, más que en la contemplación incondicional de lo trascendente. La racionalidad aristotélica, su modo de organizar la percepción de la realidad, vendrá aparejada a la cada vez más influyente conexión con la cultura griega –potenciada por la toma de Constantinopla en 1204 por parte de los cruzados- y por la no menos influyente y a la vez temible conexión con el mundo

²²⁹ SCHMITT, Jean-Claude, *La raison...*: 67.

²³⁰ LE GOFF, Jacques y TRUONG, Nicolás, *Una historia ...*: 13

²³¹ Aquí conviene recordar que para Aristóteles lo real, lo cognoscible, es la forma; es a partir de ella que se capta algo, alguna cosa, en pleno uso del intelecto. Las formas son inmanentes a las cosas sensibles, ya que Materia y Forma coexisten de manera inseparable en la realidad del mundo sensible. Para Platón, en cambio, la realidad y lo verdaderamente cognoscible radican en las Ideas, y éstas están presentes en el mundo suprasensible. Es inevitable pensar que una distinta valoración de la percepción de la realidad, va a determinar una valoración distinta del propio cuerpo.

árabe. Hechos a los que se les debe sumar el fuerte avance de las ciencias experimentales - que desnudarán las deficiencias de la cosmovisión neoplatónica para fundamentar tales experiencias-, la fundación de las universidades, el crecimiento del poder real en detrimento del imperial, la inminente conformación de las naciones, la prosperidad de las comunas y el surgimiento de nuevas y muy estudiosas órdenes religiosas.

Será el “bello siglo XIII” del que escriben Le Goff y Truong, donde dos figuras emblemáticas encarnarán la actitud paroxística de los cristianos en relación con su cuerpo: Sal Luis, el Luis IX de Francia, capaz de humillar su cuerpo con tal de ser digno de la salvación; y San Francisco de Asís, quien mejor refleja en su cuerpo las tensiones antes explicadas, logrando dominarlo a fuerza de mortificaciones. “Pero como juglar de Dios, que preconizaba la alegría y la risa, veneró el ‘hermano cuerpo’ y fue recompensado en su cuerpo recibiendo los estigmas, marca de identificación con Cristo sufriendo en su carne.”²³²

Teniendo en cuenta estas teorías, volvemos a pensar en las escenas del *Noli me tangere* y de la “Duda de Santo Tomás” en el arte medieval, y es significativo descubrir que cierta proliferación de las mismas, coincidiría en gran parte con un momento de exacerbación del gesto. Un gesto que -para usar definiciones de Schmitt- antecede a la palabra, de la misma forma que el tacto antecede a la vista. Y cuando, por algún motivo, se pierde el poder de la palabra, o éste disminuye, el gesto suele aparecer exacerbado como una forma de reafirmar su valor simbólico. De la misma forma, se remarca que en contextos donde hay una mayor presencia de límites, se yuxtapone una mayor presencia de gestualidad.²³³

Por otro lado, como también vimos, frente a un contexto de discusiones potenciadas (en ámbitos eclesiásticos, políticos, sociales y educativos), en pleno desarrollo de las universidades, de difusión de textos -y por lo tanto de la palabra-, y de gran desarrollo científico, el recurso gestual en el arte medieval no sólo no disminuyó, sino que se acrecentó. Si analizamos los diferentes momentos de las imágenes a lo largo de los siglos, encontramos su mayor desarrollo a partir del Románico, acentuándose en el Gótico (períodos de los que se pueden presentar la mayor cantidad de ejemplos tanto en relieves

²³² LE GOFF, Jacques, Truong, Nicolás, *Una historia*: 13

²³³ Conclusiones extraídas de SCHMITT, Jean Claude, *La Raison...*1990.

como en miniaturas), claro que con diferentes características plástico/gestuales y compositivas.²³⁴

²³⁴ Algunos comentarios al respecto de este incremento del repertorio gestual en el siglo XIII puede verse en MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia, *Gesto...*: 57.

6. Los cinco sentidos: su valoración frente al hombre medieval

Como explicamos en párrafos anteriores, la representación de los gestos en el arte medieval estaba estrechamente ligada a todos los aspectos de la vida del hombre medieval, y en particular a la consideración que éste tenía de su cuerpo. Y es al hablar del cuerpo que debemos tener en cuenta también la importancia de la percepción a través de los sentidos. Qué valor y prioridades se establecían para cada uno de ellos y cuáles permitían tener conductas adecuadas al modelo de vida propuesto por el cristianismo.

Uno de los autores que se destaca por el tratamiento de los cinco sentidos en la Edad Media es Eric Palazzo, quien en su libro *“L’invention chrétienne des cinq sens, dans la liturgie et l’art au Moyen Age”*²³⁵ sostiene que todas las áreas de la historia medieval son, de una u otra forma, afectados por los cinco sentidos, los que se deben abordar de manera multidisciplinar, comenzando por detectar las menciones de los cinco sentidos en la Biblia. Esto se hace indispensable para abordar los “temas esenciales de la teología cristiana, tales como la Revelación, la transmisión por la fe o el lugar del cuerpo en el cristianismo”²³⁶ ya que, por lo general, en el texto bíblico, los cinco sentidos atañen principalmente al tema de la espiritualización del cuerpo con el fin de permitir, al hombre, conocer a Dios y acceder a su revelación.

Es también en la lectura de la Biblia, señala Palazzo, donde un autor anónimo del siglo XII o, quizás, del XIII ha inventariado las correspondencias entre los cinco sentidos y el número cinco en varios episodios del Antiguo y el Nuevo Testamento; entre ellos los cinco libros de Moisés, los cinco vestidos dado por José a Benjamín, los cinco maridos de la mujer samaritana, las cinco columnas delante del lugar santísimo, las cinco vírgenes necias, los cinco sabios, las cinco llagas del cuerpo de Cristo, etc.²³⁷

Por otro lado, ya en el siglo IX, en su enciclopedia llamada *De universo*, el teólogo Rábano Mauro explica que en muchos pasajes de las Sagradas Escrituras existen muchos pasajes que se refieren al número cinco. Simbolismo cristiano que para Palazzo opera un cambio de perspectiva en relación con la tradición de la filosofía antigua (donde los cinco

²³⁵ PALAZZO, Eric, *L’invention chrétienne des cinq sens, dans la liturgie et l’art au Moyen Age*, Les Éditions du Cerf, París, 2014.

²³⁶ PALAZZO, Eric, *L’invention...: 32.*

²³⁷ PALAZZO, Eric, *L’invention...: 32.*

sentidos están asociados a los objetos), llevando a que figuras como Boecio y Macrobio Calcidio preparen el camino a la cristianización de la filosofía. El historiador entonces recuerda que en los comentarios al Timeo de Platón, Clacidio, en el siglo IV, muestra su voluntad de encontrar el equilibrio entre la lectura de los cinco sentidos en la filosofía griega, en relación a los elementos, y lo propio de la teología cristiana.²³⁸

Como afirma Palazzo debemos recordar que toda la historia del pensamiento cristiano discute o está marcado por las diversas interpretaciones y adaptaciones del platonismo y del aristotelismo, discusión que impregnó toda la Edad Media y de las que son parte fundamental los sentidos. Y es sin duda un buen punto de partida para este análisis superar el antagonismo existente entre las posturas de Platón y Aristóteles acerca de los cinco sentidos, en donde se sugiere que el primero prioriza el alma y el espíritu por sobre el cuerpo, mientras que su discípulo considera el cuerpo como un transmisor esencial del pensamiento.²³⁹

La relación hombre, cuerpo y espíritu o alma, basada en la antigua concepción griega, fue en un comienzo abordada por el neoplatonismo de Plotino (205-270). En un célebre pasaje de sus *Enéadas*, establece una analogía entre el trabajo del escultor y la vida y el trabajo de un hombre, alentándolo a hacer como el escultor de una estatua que tiene que llegar a ser hermosa:

- “ Tú también, elimina todo lo superfluo, endereza lo torcido, limpia lo que es oscuro, da brillo, y no dejes de tallar tu propia estatua hasta que brille para ti el divino esplendor de la virtud, hasta que pueda ‘lucir la sabiduría de pie sobre su pedestal sagrado’.”²⁴⁰

Para Plotino, asegura Palazzo, el hombre tiene la capacidad de actuar en su belleza interior, como si se tratara como un escultor, para lograr la armonía entre cuerpo y mente y activar la intensidad de su sentido de la vista.²⁴¹ Casi paralelamente a este pensador, Lactancio (250-325) elaboró una concepción del hombre en la que opera una síntesis entre el pensamiento antiguo y el cristianismo; para este sabio, los cinco sentidos están relacionados con los órganos, siendo la cabeza el lugar donde residen todos los sentidos,

²³⁸ PALAZZO, Eric, *L'invention...*: 33.

²³⁹ PALAZZO, Eric, *L'invention...*: 18.

²⁴⁰ Citado en PALAZZO, Eric, *L'invention...*: 59.

²⁴¹ PALAZZO, Eric, *L'invention...*: 60.

menos el tacto. En el siglo IV, también san Ambrosio, obispo de Milán desde el 374 hasta el 397, le otorgó a la cabeza el privilegio de ser el lugar donde se originan y se perciben los sentidos.

Pero será la figura de san Agustín la que, en los primeros siglos de la cristiandad, inaugurará una estética religiosa que combina ambas filosofías (la platónica y la aristotélica) y donde los cinco sentidos serán el eje del proceso de transformación interior del hombre. Ya en sus “Confesiones”, en las “Dificultades de Agustín para acceder a dialogar con Ambrosio,”²⁴² el santo asegura haber sido testigo de la inmersión del obispo milanés en los textos sagrados, a través de la vista y “en el más absoluto silencio” (hecho, este último, que era inusual, ya que en el mundo antiguo la lectura se daba casi siempre en voz alta, aún en soledad): “Cuando leía, sus ojos eran conducidos a lo largo de las páginas y su corazón escrutaba su sentido; en cambio la voz y la lengua quedaban quietas (...) así lo vimos leyendo en silencio, y nunca de otro modo.”²⁴³

Esta confesión evidencia -para Palazzo- la importancia de los ojos transmitiendo al corazón el significado de las palabras y de la activación sensorial basada en la acción combinada de la vista y el corazón. A esta fórmula se sumará -a partir de una relectura del aristotelismo en el siglo XII- la imaginación, aporte que será forjado por algunos autores medievales que reconocieron en el hombre cierto poder en la experiencia cognitiva del cuerpo. Esta concepción de lo sensorial hará posible que, para el hombre medieval, se equilibren los sentidos corporales y los sentidos espirituales.²⁴⁴

En esta línea de investigación, tampoco se deben desconocer los estudios sobre la literatura y la música en donde los cinco sentidos ocupan un lugar prominente y desde donde inevitablemente se trasladan a las artes plásticas. Incluso, en lo que respecta al gusto, son tenidos en cuenta los trabajos acerca de las costumbres culinarias de la época. Ya lo decía Paul Lacroix al recordar la frase de Rabelais donde aseguraba que maese Gaster (el estómago) ha sido padre y madre de las artes.²⁴⁵ Para Palazzo, dichos estudios,

²⁴² SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, Introducción, traducción Y notas de Alfredo Encuentra Ortega, Gredos, Madrid, 2010, Libro VI, 3,3.

²⁴³ SAN AGUSTIN, *Confesiones*, VI, 3, 3...:298-299.

²⁴⁴ PALAZZO, Eric, *L'invention...*:19.

²⁴⁵ LACROIX, Paul, *Usos, costumbres y vestidos de la Edad Media y del Renacimiento*, Víctor Leru, Buenos Aires, 1946: 130.

especialmente en el ámbito anglosajón y en Francia, abrieron camino a una nueva reflexión sobre los cinco sentidos y su lugar en la definición de la cultura de una sociedad o de un momento determinado de la historia social y cultural.²⁴⁶

Si bien en el siglo XXI, la valoración de los cinco sentidos puede ser diferente en algunos aspectos²⁴⁷ a la de los primeros siglos de la cristiandad en Occidente, un estudio profundo de los sentidos requiere abarcar cada momento de la vida cotidiana, religiosa, y social del hombre medieval para intentar comprender el significado que, para él, podía tener ver, oír, tocar, olfatear o degustar. Entendiendo que esta búsqueda de sentido debe ir más allá de la función que los sentidos pueden tener al cubrir las necesidades básicas de subsistencia en un medio no pocas veces hostil.

En lo que respecta a nuestro trabajo, dirigido a lo que las escenas joánicas exponen en relación al tacto, nos detendremos en las palabras de san Agustín y sus reflexiones acerca de los sentidos. Como lo manifiesta Palazzo, fue él quien influenció en la comprensión cristiana de los cinco sentidos, estableciendo, además, una jerarquía entre ellos y desarrollando el concepto de sinestesia²⁴⁸ y sus modos de funcionamiento. Acorde también con el pensamiento cristiano teórico de la época, expresó la tendencia dominante dentro de la Iglesia en todos los temas (incluyendo el de los cinco sentidos): la oposición entre el bien y el mal.²⁴⁹

Para el santo, las realidades divinas se perciben más allá de los accidentes sensoriales. La aprehensión de lo divino se alcanza por medio de la Fe. Son los efectos visibles de la

²⁴⁶ PALAZZO, Eric, *L'invention...*: 19.

²⁴⁷ Realizar una comparación entre la valoración de los cinco sentidos en la Edad Media y la actualidad puede llevarnos a una discusión tan extensa y prolongada que no es pertinente aquí. No obstante, las comparaciones son inevitables al tratar de reflexionar acerca de los sentimientos y sensaciones del hombre medieval frente a su cuerpo y a todo lo que lo rodeaba. Salvando las abismales distancias contextuales ¿realmente podemos decir que somos muy diferentes de aquellos que en los primeros siglos de la cristiandad eran ambivalentes en su relación con el propio cuerpo y las sensaciones? Las preguntas acerca de los sentidos siguen tan vigentes como entonces. A partir de esta reflexión es que planteamos que las diferencias radican en “algunos aspectos.”

²⁴⁸ **Sinestesia**: según el diccionario de la Real Academia española, proviene del griego "syn" (junto) y "aesthesia" (sensación). De ella existen varias acepciones:

1. f. Biol. Sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte de él.
2. f. Psicol. Imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente.
3. f. Ret. Tropo que consiste en unir dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales.

²⁴⁹ PALAZZO, Eric, *L'invention...*: 63-64.

manifestación de lo divino en la tierra y en el hombre, los que adquieren su punto culminante en el Verbo, la Palabra, que es la que ejerce una activación positiva de los sentidos capaces de llevar al hombre interior a expresarse, guiado por su corazón. Este último es el verdadero juez de la percepción del mundo exterior por el hombre. En “La ciudad de Dios” lo expone en los siguientes términos:

- “Sin embargo, nosotros las conocemos (N.de R.:a las cosas de la Naturaleza) con el sentido corporal, y no juzgamos de ellas con el sentido del cuerpo, porque disfrutamos de otro sentido correspondiente al hombre interior mucho más excelente y noble, con el cual sentimos y conocemos las cosas justas y las injustas: las justas por una especie inteligible, y las injustas por su privación. Al oficio peculiar de este sentido no llega ni la agudeza de los ojos, ni la viveza de los oídos, ni el espíritu del olfato, ni el gusto de la boca, ni el tacto del cuerpo. Allí es donde estoy cierto que soy, y estoy cierto que lo sé, y esto amo; y asimismo estoy firmemente seguro que lo amo.”²⁵⁰

En esta sinestesia planteada, el hombre interior es consciente de la naturaleza por medio del hombre exterior, bajo la atenta dirección del corazón, pero no todos los sentidos serán - para el santo- dignos de la misma importancia. San Agustín –asegura Palazzo- insiste en la existencia de una jerarquía para clasificar los cinco sentidos a favor de la vista y el oído, líderes -según los textos bíblicos- en la conversión y revelación de Dios al hombre. Estos aspectos jerárquicos, sinestésicos y ambivalentes estarán presentes tanto en la “Ciudad de Dios” como en sus “Confesiones”, de las que extraeremos algunos fragmentos.

En relación a los aspectos negativos, en el libro IV, 7,12 de sus “Confesiones”, por ejemplo, hace un recorrido por los cinco sentidos, por los supuestos placeres que estos proveen y lo lejos que están de acercarlo a la búsqueda de sosiego frente al dolor de la muerte de un amigo:

-“¡Ay, locura, que no sabe querer humanamente a los seres humanos! ¡Ay, necia humanidad, que sufre sin moderación las cosas humanas! Esto es lo que yo era entonces. Por ello me encrespaba, suspiraba, lloraba, me agitaba, y no tenía reposo ni

²⁵⁰ SAN AGUSTIN, *La Ciudad de Dios*, Libro XI, Capítulo XXVII, Traducción: Joseph Cayetano Diaz de Beyral y Bermudez, Centaur Editions, 2013, consultado en julio de 2015: <<https://es.scribd.com/read/286757795/La-Ciudad-de-Dios>>

determinación. Era en verdad portador de un alma desgarrada y ensangrentada, que no soportaba que yo fuera su portador. ¡Y yo no encontraba dónde depositarla! No en amenas florestas, no en juegos y cantos, no en lugares de grata fragancia, no en fastuosos banquetes, no en el placer del tálamo y del lecho, no, por último, en los libros y los poemas: no. No hallaba sosiego.”²⁵¹

También en el Libro IV, 10,15, en la “Inconsistencia y fugacidad de todo lo mundano” tal como el nombre lo indica, plantea la ausencia de estabilidad, de permanencia, en todo lo que se percibe a través de los sentidos; porque éstas son cosas que no existen todas a la vez, sino que se suceden. Lo mutable se da como en la palabra, en la “facultad de hablar mediante signos sonoros”, acto que se completa si una palabra desaparece para que le suceda la siguiente. Pero no son cosas a las que debemos atarnos, sólo agradecer y alabar:

-“¡Que te alabe por ellas mi alma, Dios creador de todas las cosas, pero que no quede adherida a ellas con engrudo, con el amor, a través de los sentidos del cuerpo! (...) Lento es el sentido de la carne, puesto que es el sentido de la carne: ésa es su naturaleza. Sirve para otra cosa, para la que fue creado; para aquello, en cambio, no sirve, para retener todo lo que discurre desde su inicio debido hasta su fin debido, pues es en tu Palabra, por la que son creados, donde oyen: ‘desde aquí y hasta aquí’.”²⁵²

En la “Exhortación a su alma” se pregunta para qué seguir la carne ya que todo lo que se siente a través de ella es apenas una parte y se ignora el “todo” al que esas partes que deleitan pertenecen. Si existiese la posibilidad de percibir todo, se buscaría percibir esa totalidad sin límites para buscar una mayor complacencia. Porque todo se aprecia más en su conjunto que separado, pero más que ese todo, es quien lo hizo, Dios quien no desaparece como las cosas efímeras porque nada le sucede.²⁵³ Para el cristianismo Dios es lo eterno, lo inmóvil.

Párrafos adelante, también del Libro IV, 16,28, expone su experiencia en relación a las lecturas de las categorías de Aristóteles, las que a pesar de lo encriptadas que resultaban a otros, para san Agustín, éstas hablaban con claridad acerca de las sustancias -incluyendo al

²⁵¹ SAN AGUSTÍN, *Confesiones*,... L. IV, 7,12: 229.

²⁵² SAN AGUSTÍN, *Confesiones*,... L. IV, 10,15: 233-234.

²⁵³ SAN AGUSTÍN, *Confesiones*,... L.IV, 11,17: 235.

ser humano- y de qué estaban compuestas. Sin embargo, no servían -a su entender-, ni esas diez categorías ni las artes liberales para explicar o ayuda a comprender a Dios, en su simpleza y su inmutabilidad.²⁵⁴ En su “Defensa de la validez de la fe frente al escepticismo racionalista” explica cómo quería estar seguro de aquello que no veía para “asegurarme de que siete y tres son diez” y cómo la doctrina católica le ordenaba creer en algo que no le mostraba, cuestionamientos que luego subsanó al contemplar las muchas cosas en las que creía y, en realidad no veía ni había visto nunca; cosas de las que está hecha la historia.²⁵⁵

Su intento de alcanzar a Dios lo llevó a recorrer el mundo, percibiéndolo con los sentidos, adentrándose en su memoria. En esta última se encuentran alojadas, archivadas, lo que recibe la vista: la luz, los colores, las formas corpóreas; lo que entra por las orejas, los sonidos, lo que llega a las fosas nasales, los olores; y están los sabores que percibe la boca. “A su vez, por el sentido del todo el cuerpo, lo que es duro, lo que blando, lo que es caliente o frío, suave o áspero, ya pesado, ya ligero o exterior o interior al cuerpo”²⁵⁶ Es así como se refiere al tacto, sentido que para Aristóteles revestía una gran importancia por su gran extensión, lo que lo hacía favorable al razonamiento (considerando al hombre superior al animal, por su tacto más fino, sin pelos ni plumas).

Pese a todo, nada será suficiente, San Agustín exclamará: “(...) y he descubierto que no eras nada de eso”²⁵⁷ Deberá eludir el engaño de los sentidos, su impacto, y vigilar sus impulsos irracionales para lograr la elevación del alma.

-“Ni yo mismo, el descubridor en persona, que he recorrido todo y he intentado delimitar y valorar cada cosa según su merecimiento, extrayendo unas cosas de los sentidos transmisores e interrogándoles, percibiendo otras entremezcladas conmigo y analizando y clasificando dichos transmisores, y también examinando una parte en los vastos archivos de la memoria, ocultando otra parte y desenterrando una tercera...; ni yo mismo, mientras hacía esto —es decir, ese poder mío con que lo hacía—, ni éste último eras Tú, porque Tú eres la luz permanente (...).”²⁵⁸

²⁵⁴ SAN AGUSTÍN, *Confesiones*,... L.IV, 16,28-31: 247-251.

²⁵⁵ SAN AGUSTÍN, *Confesiones*,... L.VI, 5,7: 302-304.

²⁵⁶ SAN AGUSTÍN, *Confesiones*,... L.X, 13: 483.

²⁵⁷ SAN AGUSTÍN, *Confesiones*,... L.X, 40,65: 534.

²⁵⁸ SAN AGUSTÍN, *Confesiones*,... L.X, 40,65: 534.

Unos cuantos años antes, Orígenes (ca. 185-253) había establecido correspondencias entre los sentidos corporales y los sentidos espirituales, cuyo enlace se establece en la Encarnación de la Palabra. Dicha conexión aportó elementos necesarios para la valoración de los sentidos corporales ya que no les faltaron -ni antes ni después- argumentos de rechazo, siendo considerados los responsables de las mayores perturbaciones del alma; condena ésta en la que el tacto ocupó un primer lugar.

Continuando con la valoración de cada sentido en particular, para los teólogos cristianos, la vista y el oído son sin duda los más jerarquizados. Para Eusebio de Cesarea (265-339), un pasaje de su *Histoire Ecclésiastique*, transcrito por Palazzo, es donde el obispo describe la basílica de Tiro (Líbano), y destaca todas aquellas cualidades de la belleza del templo de Dios percibidas por la vista, mientras que la palabra, el mensaje cristiano, se recepta por medio del oído²⁵⁹. En el siglo XIII será el autor latino Giraud de Barri quien asegure que, contemplando las pinturas de un manuscrito anglosajón y agudizando su poder visual, se puede descubrir en ellas un trabajo realizado más por ángeles que por humanos. En el texto de Barri, explica Palazzo, uno es sacudido por el énfasis puesto en estimular la vista, actitud que se corresponde con el lugar de jerarquía que este sentido tenía para el mundo cristiano medieval y que permitía que el espectador comprendiese la génesis creadora de esas pinturas maravillosas.²⁶⁰

Gran parte de esta predilección puede estar motivada por la importancia de la liturgia, ya que de alguna manera fomentó la actividad sensorial en el espacio sagrado. La liturgia provocó sensaciones, no de manera casual, sino de manera intencional. Palazzo menciona, al respecto, el trabajo de Jean Leclercq²⁶¹, quien considera la liturgia como una síntesis de las artes y más aún, como el lugar privilegiado para la expresión poética, la gramática, la métrica e incluso la armonía musical. En la Edad Media, el templo era el lugar por excelencia del encuentro con Dios, aquel sitio donde -durante la liturgia- se potenciaban los sentidos y se creaba la sinestesia necesaria para la reactivación del efecto sacramental. Para Alain Boureau, por su parte, la nostalgia de la encarnación que caracterizó al cristianismo, propició un estudio profundo acerca de lo sensible y el cuerpo, fundado sobre la necesidad

²⁵⁹ PALAZZO, Eric, *L'invention...*: 14.

²⁶⁰ PALAZZO, Eric, *L'invention...* p. 15.

²⁶¹ LECLERCQ, Jean, "Aspects spirituels de la symbolique du livre au XII siècle", *L'homme devant Dieu*, t.II: 63-72.

de ver y de tocar en el momento de la liturgia, y en particular en el de la eucaristía. Esta necesidad se expresaba en los rituales a través de gestos y acciones que no sólo involucraban al cuerpo humano, sino también a otros elementos de la liturgia.²⁶²

En relación al arte medieval, el aspecto que aquí más nos interesa, es oportuno mencionar que algunos autores centran su atención en las representaciones alegóricas de los cinco sentidos, mientras otros se interrogan sobre las formulaciones iconográficas tendientes a representar la sensorialidad. Las investigaciones no sólo analizan estas representaciones desde sus características visuales o auditivas, sino también olfativas, táctiles y gustativas; y hay quienes han profundizado en la materialidad de los objetos litúrgicos y en su incidencia en la activación de la percepción sensorial. En lo que a este trabajo respecta, a continuación trataremos de presentar un panorama de las consideraciones que la Edad Media tuvo del tacto, ya que es éste el sentido que ocupa el centro de las discusiones acerca de las perícopas joánicas.

²⁶² PALAZZO, Eric, *L'invention...* pp.20-23.

7. La ambivalencia del tacto

“La vista y el oído que rigen el intelecto y la razón son en analogía con el éter, los elementos más sutiles y los que más brillan con su esplendor. Luego le sigue el olfato, que porta el signo del aire y de la fuerza. En el gusto se reflejan acertadamente las analogías del agua y la templanza. Por último, el tacto, el más humilde de todos, es también el más apto, por su consistencia y estabilidad, y porta el signo de la tierra y de la justicia.”²⁶³
Raoul Glaber.

Estas palabras del monje y cronista Raoul Glaber (980-1047) ejemplifican a la perfección las consideraciones del hombre medieval frente a los cinco sentidos, y en particular frente al tacto, un sentido rodeado de gran ambivalencia. Es el más humilde, y con esto podemos decir, el menos esplendoroso, el que algunas veces aparece al servicio de los otros sentidos; pero a su vez el que se ajusta más a las vivencias cotidianas del hombre, a lo terrenal. Los Padres de la Iglesia lo condenarán cuando lo asocien a los placeres de la carne, (san Jerónimo, lo consideraba el responsable de que la humanidad se pierda en el placer) pero será con la misma intensidad apreciado cuando se trate de contactos taumatúrgicos. Y desde tiempos anteriores se verá que las Sagradas Escrituras no fueron ajenas a tales juicios.

En numerosas partes de la Biblia, el tocar aparece como la acción que de concretarse conlleva una consecuencia nefasta: “el que toque morirá”, palabras más, palabras menos, son las que se leen en el Génesis (Gn.26: 11): “Entonces Abimelec dio la siguiente orden a toda su gente: ‘El que toque a este hombre o a su esposa, morirá’”²⁶⁴; o en el Éxodo donde Yavéh dijo a Moisés (Ex.19:13) “Que nadie ponga las manos sobre el culpable (N.de.R. en otras ediciones figura la palabra ‘toque’), sino que sea apedreado o flechado.” En el Levítico está en el tocar cosas impudicias la concreción de un delito, (Lv.5: 2-3):

- “Vale también para la persona que toca por inadvertencia cosas impuras, ya sea el cuerpo de una bestia impura, o la de un animal impuro, o bien de algún reptil impuro, pero después se da cuenta y entonces se encuentra con un delito. Lo mismo para quien toca por

²⁶³ RAOUL GLABER, *Histoires*, Turnhout, Brepols, 1996, p.43; citado en PALAZZO, Eric, *L'invention...*: 33.

²⁶⁴ LA BIBLIA, Editorial Verbo Divino, XXII edición, Madrid, 1995: 49.

inadvertencia cualquiera de las inmundicias humanas con que puede contaminarse, y después se da cuenta y entonces se encuentra con un delito.”-

Y es el contacto, el tacto entre los cuerpos, el que será especialmente abominado principalmente en relación a sexo y al cuerpo femenino. Tan abominado que de él saldrán las peores enfermedades y deformidades. Así recordará Jacques Le Goff que la enfermedad simbólica e ideológica por excelencia de la Edad Media, la lepra (...), es en primer lugar la lepra del alma²⁶⁵ En lo específico con la mujer, muchas veces “portadora del diablo en su cuerpo”, éste no podrá ser tocado no sólo en los periodos litúrgicos que entrañan una prohibición como las fiestas de guardar, sino también durante la menstruación, de hecho “los leprosos son los hijos de los esposos que han mantenido relaciones sexuales durante la menstruación de la mujer.”²⁶⁶ En el Levítico se lee:

-“La mujer que ha tenido sus reglas será impura por espacio de siete días, por ser un derrame de sangre de su cuerpo. Quien la toque será impuro hasta la tarde.(...) Quien toque su cama deberá lavar sus vestidos y luego bañarse, y permanecerá impuro hasta la tarde. Quien toque un asiento sobre el que se ha sentado deberá lavar sus vestidos y luego bañarse, y quedará impuro hasta la tarde” (Lv.15, 19-22)-

No obstante los peligrosos caminos a los que nos puede llevar el tacto, para el cristianismo la salvación pasa por el cuerpo y el alma juntos, acción en la que indefectiblemente interviene el tacto. “(...) lo sagrado se revela con frecuencia en ese turbador contacto entre lo espiritual y lo corporal. Los reyes taumaturgos manifiestan su sacralidad curando a los escrofulosos que tocan.”²⁶⁷-afirma Le Goff. En la Biblia no son pocos los fragmentos en los que el tacto salva, como por ejemplo en el Éxodo, con las palabras de Yavéh a Moisés en la “Consagración de los sacerdotes”, (Ex.29:37): “La expiación por el altar, y luego su consagración durará siete días. En adelante el altar será cosa muy sagrada y todo cuanto toque el altar quedará consagrado.” (Ex.30:29): “Así los consagrarás y serás cosas muy santas. Todo lo que las toque quedará santificado.”

²⁶⁵ LE GOFF, Jacques, *Lo maravilloso...*: 52.

²⁶⁶ LE GOFF, Jacques, *Lo maravilloso...*: 52.

²⁶⁷ LE GOFF, Jacques, *Lo maravilloso...*: 53.

En el Nuevo Testamento la idea de salvación a través del tacto aparece en diversos pasajes, como el que ya hemos mencionado de la Hemorroísa²⁶⁸, en los Evangelios de Marcos y Lucas (Mr 5, 28-32 y Lc 8,46). Otro ejemplo es el que encontramos en Mateo:

-“Jesús, pues, bajó del monte y empezaron a seguirlo muchedumbres. Un leproso se acercó, se arrodilló delante de él y le dijo: ‘Señor, si tú quieres puedes limpiarme’. Jesús extendió la mano, lo tocó y le dijo: ‘Quiero, queda limpio.’ Al momento quedó limpio de la lepra.” (Mt.8, 1-4)-

-“Los hombres de aquel lugar reconocieron a Jesús y comunicaron la noticia por toda la región, así que le trajeron todos los enfermos. Le rogaban que los dejara tocar al menos el fleco de su manto, y todos los que lo tocaron quedaron totalmente sanos.” (Mt. 14, 35-36)-

En muchas ocasiones Cristo activa su sentido del tacto, pero es en el Evangelio de Juan donde el Tocar o no Tocar adquiere un sentido particular. Recordemos el “No me toques, porque aún no he subido al Padre (...)” que Cristo le dice a María Magdalena (Jn.20:17). Para Palazzo, en la teología cristiana, el episodio del *Noli me tangere* está cargado de significación en relación al tema de la Encarnación por una parte, y al de la reflexión acerca de la naturaleza del cuerpo de Cristo, hombre y Dios a la vez, por la otra (opinión, la del historiador, que desarrollaremos en el capítulo siguiente). A partir de aquí muchas de las representaciones del tema en el arte cristiano de la Edad Media son los ecos de una iconografía que juega voluntariamente con la relación ambigua del ver y del tocar.²⁶⁹

En los últimos siglos medievales, luego de que circularan juicios tan graves acerca de los sentidos como el que sentenció san Jerónimo (347-420), quien los consideraba la puerta de entrada a la perdición y que, en particular, ubicaba al tacto en el “barrio de la locura”,²⁷⁰ no fueron pocos los teólogos de la Edad Media que intentaron mejorar la “imagen” del sentido del tacto. No obstante, el camino no fue llano. Niklaus Largier, en su *Tactus*

²⁶⁸ Vid. Supra p. 21.

²⁶⁹ PALAZZO, Eric, *L'invention...*: 55.

²⁷⁰ HIERONYMUS, *Adversus Jovinianum* II 8s., in PL 23, 298ss, citado en Largier, Niklaus, *Tactus spiritualis, Remarques sur le Toucher, la Volupté, et les Sens Spirituels au Moyen Age*, Microlugus XIII, 2005.

*spiritualis*²⁷¹, analiza el tratado *De probatione spiritum*, escrito por el teólogo y filósofo francés Jean Gerson (1363-1429), en 1415, donde detecta una desconfianza similar frente a la experiencia sensorial, y en particular a la táctil. Por otro lado también, encuentra la misma asociación del placer del contacto con la locura que ya había planteado san Jerónimo.

En el pasaje de Gerson trabajado por Largier, se evidencia un especial encono con las mujeres visionarias y con una tradición de la espiritualidad medieval que el teólogo francés identificaba con el deseo lascivo de ver, hablar y de tocar. En parte –para Largier- esta crítica no es más que un documento de misoginia medieval y de discusión acerca de un cierto misticismo que está en boga en los siglos finales de la Edad Media. Sin embargo el historiador propone una lectura del texto como respuesta a una tradición espiritual en la que el tacto juega un papel destacado. Detecta en él una ambigüedad tal que marca y caracteriza el rol y la función de los sentidos - y la experiencia táctil- en la espiritualidad medieval. Es entonces una contracorriente fascinante que atraviesa la espiritualidad medieval y que encuentra una expresión elaborada en la obra del beato Jan van Ruusbroec (1293-1381) y de su promotor Henri Herp (ca.1400-1477).²⁷²

Largier se propone en su texto tratar de demostrar que en la Edad Media existieron tradiciones espirituales que pusieron el sentido del tacto, el tocar, en una posición elevada en la jerarquía de las facultades sensoriales y espirituales del alma. Una postura que sin duda sorprende a la luz de la larga tradición que asocia a este sentido con el pecado producto de los placeres carnales. Esta nueva mirada cuestiona que sea la mirada el único camino distinguido para el encuentro con lo divino, sino también el tacto e incluso plantea que ese trayecto al reencuentro con Dios no es necesariamente una realidad visual sino una realidad táctil. Para ejemplificar esta situación, el autor menciona el final del *Soliloquium de arrha animae*, de Hugo de San Víctor (ca.1096-1141) en donde se privilegian el tacto y el gusto en el camino de la experiencia con lo divino, contrariamente a la mayoría de los Padres griegos que encuentran en la vista la experiencia más sublime.²⁷³

²⁷¹ LARGIER, Niklaus, *Tactus spiritualis, Remarques sur le Toucher, la Volupté, et les Sens Spirituels au Moyen Age*, *Micrologus* XIII, 2005: 2.

²⁷² LARGIER, Niklaus, *Tactus...*: 2.

²⁷³ LARGIER, Niklaus, *Tactus...*: 4.

¿A qué se debe esta re-evaluación del tacto? Largier sostiene que dentro del contexto de la teología medieval hubo ciertas tradiciones espirituales y contemplativas que trataron de superar la estructura binaria entre interioridad y exterioridad (propia de textos como el de san Jerónimo) y que desarrollaron métodos y prácticas contemplativas con el objeto de cultivar la experiencia sensorial y reintegrar esta experiencia a la práctica de la espiritualidad. Una espiritualidad que, sin negar el gesto asceta, construye una intimidad casi ilimitada entre el hombre y lo divino. Ellos, afirma Largier, definen de una manera nueva la experiencia sensorial y le dan un nuevo estatus.

La crítica de Gerson sería -desde este punto de vista- un intento por controlar en los hombres y mujeres de su época el alcance de la nueva valoración de la experiencia sensorial, en especial del tacto. En definitiva también Gerson, como Hugo de San Víctor, habla de "abrazo" cuando se trata de la intimidad entre el hombre y Dios, y de una última experiencia a través del olor, el sabor y el abrazo; lo que "es preferible a cualquier entendimiento intelectual".²⁷⁴

Largier ejemplifica su postura con fragmentos de textos pertenecientes al nombrado Hugo de San Víctor, y de Guillermo de San Thierry y Balduino de Canterbury, en los que la experiencia incomprensible de la presencia de Dios se expresa en un lenguaje que refiere al tacto; textos a los que se le suman los de Margaret Ebner o Matilde de Magdeburgo, Bernardo de Claraval, los cartujos Hugues de la Balme, Guigo de Ponte, Adam de Dryburgh, y Dionisio el Cartujo; y los franciscanos Buenaventura, David de Augsburg y Henri Herp, entre otros. Concluyendo así que dichos textos son una llamada mística y emocional que privilegia la experiencia táctil.

San Buenaventura (1221-1274) afirmará: "(...) el tacto es el sentido espiritual más perfecto y más espiritual, superior incluso a la vista, porque procede de la caridad, que de las virtudes teologales es la más unitiva (...) y la que mejor une a Dios, el Espíritu Supremo"²⁷⁵ Así el tacto es la afectividad última, la sensación espiritual inmediata, el

²⁷⁴ GERSON, Jean, *De mystica theologia*, ed. A. Combes, Lucca 1958, 10. Cf. A. Combes, *La théologie mystique de Jean Gerson*, Rome 1963-1964. Citado en Largier, Niklaus, *Tactus...*: 7.

²⁷⁵ ADNÈS, Pierre, "Toucher", in *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique XV*, Paris 1991: 1073-98. Citado en LARGIER, Niklaus, *Tactus...*: 11.

contacto directo entre el sujeto y el objeto, experiencia sublime que reúne a ambos en una sensación común.²⁷⁶

Sin embargo serán Jan van Ruusbroec y Henri Herp quienes, para Largier, conviertan el tacto en el momento central de la experiencia divina a partir de un movimiento doble, una reciprocidad sublime, donde -por un lado- el alma se dirige a su origen en Dios y, por el otro, al mundo. Este marco teórico -cuyos primeros vestigios se encuentran en Orígenes (fue el primer teólogo que desarrolló una teoría del sentido espiritual)²⁷⁷, en san Jerónimo y en Gregorio de Nisa-, sostiene así que la experiencia humana conoce tanto los sentidos externos como los internos. Este particular énfasis en la importancia de la experiencia táctil, llevó a estimular e intensificar las emociones. Se trata de un sentido de la “*aisthesis*”²⁷⁸ divina”, palabra utilizada por Orígenes²⁷⁹, que reconstruye la experiencia original del mundo, es decir, la experiencia en el Paraíso; perspectiva que está siempre presente en los discursos medievales espirituales, y que muy a menudo no se basa en la experiencia visual que tematiza, sino en la experiencia táctil como tal.²⁸⁰

También Jacqueline Jung, en su trabajo, “*The Tactile and the Visionary: Notes on the Place of Sculpture in the Medieval Religious Imagination*”²⁸¹ incorpora otras apreciaciones que del tacto tuvieron diversas personalidades del medioevo, sumando a ello estudios como los realizados por Georgia Frank y Susan Biernoff, quienes demostraron que desde la Antigüedad tardía y hasta el final de la Edad Media, el proceso visual fue concebido en términos corporales, incluso táctiles.²⁸²

Por otro lado, pese a todas sus ventajas, la vista fue reconocida como débil y poco fiable, tanto así que incluso Ricardo de San Víctor, en su comentario sobre el Apocalipsis, ofrece

²⁷⁶ LARGIER, Niklaus, *Tactus...*: 11.

²⁷⁷ Vid supra: 124.

²⁷⁸ *Aisthesis*, del griego, *αἰσθησις*, sensación, percepción, como un opuesto de la intelección (noesis), la comprensión y el pensamiento puro; más libremente – ninguna conciencia. Consultado en julio de 2015: <<http://www.dictionaryofspiritualterms.com/public/Glossaries/terms.aspx?ID=264>>

²⁷⁹ Tal es la palabra, *aísthesis*, utilizada en la traducción de Proverbios 2.5, según 26. K. Rahner, “Le début d’une doctrine des cinq sens spirituels chez Origène”, *Revue d’ascétique et de mystique* 13, 1932. Citado en LARGIER, Niklaus, *Tactus...*: 17.

²⁸⁰ LARGIER, Niklaus, *Tactus...*: 17.

²⁸¹ JUNG, Jacqueline E., “The Tactile and the Visionary: Notes on the Place of Sculpture in the Medieval Religious Imagination”, *Looking Beyond: Visions, Dreams, and Insights in Medieval Art and History*, ed. Colum Hourihane, Princeton: Index of Christian Art, 2010: 203-240.

²⁸² FRANK, Georgia, *The Memory of the Eyes: Pilgrims to Living Saints in Christian Late Antiquity*, Berkeley, 2000; Susannah Biernoff, *Sight and Embodiment in the Middle Ages*, London, 2002. Citadas en JUNG, Jacqueline E., “The Tactile...”: 207.

una larga lista de defectos del aparato óptico tales como: estrecha, que no comprende las cosas más grandes, que no discierne lo más pequeño, no llega muy lejos y no penetra lo oculto.²⁸³ Incluso la vista era propensa a recibir ilusiones por parte de los demonios.

El tacto, por el contrario, era una sensación sólida capaz de brindar conocimiento directo del mundo, con el plus de tener la capacidad de distinguir lo peligroso de lo seguro, la buena comida de la mala, y de ser indispensable para la vida. A pesar de su aparente bajeza, como recuerda Jung, fue santo Tomás de Aquino quien afirmó que tanto la capacidad de tocar como de ser tocado, estaría presente en los cuerpos humanos glorificados después de la Resurrección.²⁸⁴ También en su comentario sobre Aristóteles *De anima*, el santo explicó que el tacto era el sentido del cuerpo que las personas poseían "a un mucho mayor grado de precisión que (...) cualquier otro animal."²⁸⁵ La preeminencia del tacto en el hombre sería entonces la razón por la cual el hombre es el más sabio de los animales.

Para el pensamiento medieval, la sensación táctil, arraigado en la carne, conecta a las personas con la tierra (con todo lo que eso implica), pero controlado de manera adecuada puede conducir a Dios²⁸⁶. Jung ofrece, como ejemplo de esta elevación del tacto, la descripción del dibujo de un manuscrito del siglo XII, realizado en la abadía de Heilbronn: en él, figuras masculinas trepan una escalera cuyos peldaños se identifican con los cinco sentidos. En contraste con la mayoría de construcciones teóricas medievales acerca de la jerarquía sensorial, la vista es el primer escalón, y luego de pasar por el oído, el gusto y el olfato, se alcanza el tacto, punto donde la escalera se escinde en dos porciones, una dotada de los siete dones del Espíritu Santo, lo que lleva a la persona hacia el cielo, y la otra donde encuentra el abismo de los demonios.²⁸⁷

²⁸³ Ricardo de San Víctor, en *Apocalypsim Joannis*, citado en JUNG, Jacqueline E., "The Tactile...": 208.

²⁸⁴ JUNG, Jacqueline E., "The Tactile...": 208.

²⁸⁵ TOMAS de Aquino, *Summa contra Gentiles*, Book 4: Salvation, trans. by C. J. O'Neil, Notre Dame, 1975, ch. 84, par. 14, 322–23. Citado en JUNG, Jacqueline E., "The Tactile...": 208.

²⁸⁶ JUNG, Jacqueline E., "The Tactile...": 208-209.

²⁸⁷ JUNG, Jacqueline E., "The Tactile...": 209.

7.1 Lo tangible, un tema complejo a los ojos de la cristiandad

Tratando de indagar con mayor profundidad acerca de la importancia del tacto en las escenas del *Noli me tangere* y de la Duda, retomamos lo expresado por Eric Palazzo en sus trabajos acerca de los sentidos, donde se detiene en la ambigüedad del ver y el tocar. El historiador considera oportuno preguntarse sobre las características complementarias e intercambiables de estos dos sentidos. En cierto modo, apunta, la respuesta de Cristo a María Magdalena, invitándola a no tocarlo a causa de la naturaleza inestable de su condición corporal del momento, sugiere que ella lo puede “tocar con los ojos”, ella ha visto y cree. De esta forma se estaría enfatizando la intercambiabilidad de los sentidos entre ellos y la posibilidad, dentro de la concepción cristiana de la sensorialidad, de activar un sentido por la activación de otro. Tiempo después, a ella se le concede el privilegio de ver al Señor resucitado junto a los apóstoles.²⁸⁸ La escena de Cristo con Tomás, de gran importancia para el pensamiento y la teología cristianos, ofrece directamente al creyente la oportunidad de creer en los misterios divinos, sin la necesidad de vivir personalmente la experiencia a través de sus sentidos. El ejemplo ya ha sido dado. Tomás, quien no creía sin tocar, ahora ha tocado y “ve”.

Para Palazzo, esta relación entre los dos sentidos -la vista y el tacto- en términos de intangibilidad, conducen, una vez más, a la primacía de la vista en la jerarquía de los sentidos. Ya que, como recuerda, la tradición iconográfica de la incredulidad de Santo Tomás favoreció aquellas escenas en donde se ve al santo tocar la herida del costado de Cristo con el dedo, cuando en el relato de San Juan, en el texto, no se llega a describir esta última situación. Uno puede preguntarse -agrega- acerca del significado que se le debe dar a la elección hecha por los artistas que representan la Incredulidad; en cierto modo esta elección invita al espectador de la imagen a “ver” el “tocar” de Tomás (si bien no presionó su mano sobre la herida de Cristo) en lugar de “ver” la activación del sentido de la vista de Tomás, que finalmente le permitió creer en la resurrección del Señor.²⁸⁹

Fue teniendo en cuenta este efecto sinestésico que Palazzo realizó una interpretación, tanto litúrgica como sensorial, del relieve de la Duda de Santo Domingo de Silos (junto al

²⁸⁸ PALAZZO, Eric, *L'invention...*: 55.

²⁸⁹ PALAZZO, Eric, *L'invention...*: 56-57.

de los peregrinos de Emaús). Dicho efecto, según el autor, pudo ser favorecido por la combinación de ambas iconografías, atribuyendo el tacto a la Duda y la vista a los peregrinos de Emaús, y a la figura de Pablo junto Cristo, en la Duda. Un tercer sentido, el auditivo, es evocado por la presencia del cuerno sonando en la parte superior de este relieve.²⁹⁰ El tacto sería entonces un “medio para”, un recurso que -a pesar de su condena- podía llevar a buen puerto los elevados objetivos de la Iglesia.

Un análisis en otra línea de investigación, también en relación a las alusiones al tacto en estas escenas, es el que hace Lisa Marie Rafanelli²⁹¹. La investigadora sostiene que si bien ambos son testimonios de la Resurrección, el *Noli me tangere* y la Duda confunden las expectativas del género normativo. Basado en las tradiciones filosóficas que se remontan a Platón y a Aristóteles y que estiman que el tacto -por darse materialmente- es el sentido menos intelectual y se asocia -en un sistema patriarcal como el de occidente- con las mujeres. Por otro lado, este mismo sistema de pensamiento ubica a la vista y al oído como los sentidos menos materiales, y por lo tanto, más elevados, asociados al intelecto y en consecuencia, a los hombres.

Pero es sin embargo Tomás, un hombre, el que debe tocar, y es una mujer la que, si bien quiere tocar, es rechazada. Pero en este rechazo se pone de manifiesto que no existe la necesidad de que ella toque, porque percibe la verdad presumiblemente -dirá Rafanelli- por la percepción de sus medios sensoriales superiores. En este sentido la autora plantea la hipótesis de que, quizás, esta controvertida asignación de experiencias sensoriales a Magdalena y a Tomás, se deba a la intención de explicar que el mundo sufrió transformaciones, que “estaba al revés”²⁹² al momento de la muerte de Cristo, generando esta inversión de lo esperable en relación a los sentidos: Tomás toca, actuando como lo haría una mujer; Magdalena no, como lo haría un hombre.

Si bien Rafanelli asegura que no se pueden hallar pruebas textuales de la idea del comportamiento “masculino” de Magdalena, se puede encontrar evidencia de la incomodidad que esta posibilidad implícita provocó si se leen -entre líneas- algunos textos canónicos, como en las negaciones y racionalizaciones que se encuentran en las palabras de algunos escritos exégetas. La autora de “Tocar o no tocar” expone que San Juan

²⁹⁰ PALAZZO, Eric, *L'invention...*: 57.

²⁹¹ RAFANELLI, Lisa Marie, *To Touch...*: 139-179.

²⁹² RAFANELLI, Lisa Marie, *To Touch...*: 145-146.

Crisóstomo (347-407) afirmó que las acciones y la fortaleza de la mirrófora era demostración suficiente de que el mundo estaba “dado vuelta” a partir de la muerte del Salvador. Otro hecho llamativo fue la “indecorosa” elección de Cristo de aparecerse -en primer lugar- a María Magdalena, lo que provocó el enojo de San Pedro Crisólogo (c.400-450), llevándolo a afirmar que la aparición de Cristo a la mujeres no implica una consideración menor hacia los apóstoles. Otro ejemplo será el de san Ambrosio quien afirmó que Cristo visitó primero a su madre, ya que la Virgen no revestía ningún cuestionamiento en este sentido.

No obstante, en muchos aspectos, la Magdalena actúa con la capacidad y la autoridad de un hombre y asume un primado apostólico de corta duración, asegura Rafanelli. La autora desanda los posibles caminos tomados por el cristianismo en relación a la mujer, las que en determinado momento pudieron haber asumido funciones ministeriales y de liderazgo luego de haber roto -en el cristianismo temprano- una arraigada tradición judaica que impedía la participación de la mujer en cuestiones de fe. En relación a este estudio, que toma como fuente a teólogas feministas, la historiadora explica que la elevada situación de la mujer en la nueva fe se puede leer entre líneas en los evangelios sinópticos; y es testificada directamente en el Evangelio de Juan.²⁹³

Esta situación, sin embargo, cambiaría con los escritos de San Pablo: “Hagan como se hace en todas las iglesias de los santos: que las mujeres estén calladas en las asambleas. No les corresponde tomar la palabra. Que esté sometidas como lo dice también la Ley.”(1 Co.14: 34-35) O como aparece en Timoteo (1 Ti.2:11-13): “Que la mujer sea sumisa y sepa aprender en vez de molestar. No permito que la mujer enseñe ni que quiera corregir a su marido; que se quede tranquila, pues Adán fue formado primero y después Eva.” Comentarios como los aquí descritos hacen aún más sorprendente que las perícopas en cuestión, de Juan, sobrevivan y se destaquen en las imágenes medievales, si bien es cierto que -como asegura Rafanelli- las referencias a María Magdalena como apóstol e incluso novia (en el Cantar de los Cantares) incrementaron el interés en su representación. Si bien no deja de llamar la atención para la investigadora que esta imagen del encuentro de

²⁹³ RAFANELLI, Lisa Marie, *To Touch...*: 147-149.

Magdalena con Cristo, luego de la Resurrección, no apareciera hasta bien entrado el siglo IV, mientras que la Duda ya contaba con representaciones desde antes.²⁹⁴

¿Qué papel jugó la percepción táctil en esos encuentros con Cristo? ¿Qué lugar tenían las imágenes que remitían a esos contactos con lo divino? Como se puede ver, las opiniones son diversas. Lo que sí es concluyente, es que en los últimos años muchos estudiosos han orientado sus trabajos a tratar de entender el lugar del tacto en la Edad Media y han encontrado, tal como expresa Jung, que las imágenes han sido utilizadas, al menos en algunos aspectos, como vehículos de comunicación no sólo entre los artistas y los espectadores, sino también entre los espectadores y Dios.²⁹⁵

Teniendo en cuenta estos argumentos a lo largo de la observación y análisis de las obras referidas a estas escenas (donde el tocar es para “ver”, para acceder a lo trascendente o donde el tacto es el reflejo de la transformación del mundo a partir de la muerte y resurrección de Cristo), que pretendemos esbozar la hipótesis de un marcado uso retórico del sentido del tacto. En el capítulo siguiente, a manera de conclusión, buscaremos explicar este planteamiento incorporando las valoraciones que, de éste sentido, ha tenido un autor como Jacques Derrida, a partir de la obra de Jean- Luc Nancy.²⁹⁶

²⁹⁴ RAFANELLI, Lisa Marie, *To Touch...*: 147-149.

²⁹⁵ JUNG, Jacqueline E., “The Tactile...”: 206.

²⁹⁶ Nos referimos al trabajo de NANCY, Jean Luc, *Noli me tangere: On the raising of the body*, Fordham University Press, Nueva York, 2008.

8. A la manera de una conclusión: Tocar o no tocar; la imagen como vehículo de una retórica del tacto.

¿Qué es esto de la retórica que aquí se plantea como la finalidad perseguida por la representación de los gestos que aluden al tacto en las escenas joánicas? Para comenzar a responder esta pregunta debemos transitar una explicación mayor, una que comience por comprender mejor la palabra Retórica. Palabra compleja, cuestionada, analizada, bien o mal utilizada; acción condenada por Platón que la consideraba simulación, cosmética, adulación, y que nos remite muy especialmente a aquella obra aristotélica que recibió calificaciones tales como “una curiosa síntesis de crítica literaria y de lógica, de ética, de política y de jurisprudencia de segundo orden, mezcladas hábilmente por un hombre que conoce las debilidades del corazón humano y que sabe cómo jugar con ellas” -palabras expresadas por William David Ross en su “Aristóteles”.²⁹⁷

O como afirmara, en el otro extremo, Chaïm Perelman, se trata del modelo propio de una “lógica de lo preferible”, sin olvidar aquellas opiniones que recuperan su esencialidad como en “Verdad y Método” de Hans Georg Gadamer cuando el análisis de la retórica aparecía como un problema esencial para la “historia de la recepción de las tradiciones”²⁹⁸, o su peligrosidad como en “La metáfora viva” de Paul Ricoeur cuando se la cree un arma de doble filo en aquello de ser el arte del “bien decir” capaz de eximirse de “decir la verdad”.²⁹⁹ Para un estudioso de la retórica clásica como Ernst Robert Curtius, esta palabra quiere decir “ciencia del habla” y “(...) originalmente, pues, enseña a construir de manera artística el discurso. De este germen brotará con el tiempo toda una ciencia, un arte, un ideal de vida, y hasta una columna de la cultura antigua”.³⁰⁰

Si bien sus aplicaciones más usuales se encuentran en el lenguaje oral dentro del campo de la política, y en el escrito, en la literatura, también se la puede asociar al terreno de la imagen. La llamada “retórica visual”, término acuñado por Roland Barthes, en su “Retórica de la imagen y recursos de connotación fotográfica” (1964) se entiende como un

²⁹⁷ Citado en RACIONERO, Quintín, “Introducción”, Aristóteles, *Retórica*, Gredos, Madrid, 1999: 8.

²⁹⁸ RACIONERO, Quintín, “Introducción...: 10.

²⁹⁹ RICOEUR, Paul, *La metáfora viva*, trad. esp. de A. Neira, Cristiandad, Madrid, 1980: 17.

³⁰⁰ CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Lengua y Estudios Literarios, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1995: 99.

sistema de organización del lenguaje visual en el que el sentido figurado de los elementos representados organiza el contenido del mensaje.³⁰¹ Este recurso, encontrado por Barthes en la fotografía publicitaria, se puede emplear para transmitir un sentido distinto (connotativo) del que propiamente le corresponde a un concepto (que sería el discurso denotativo), existiendo entre el sentido distinto y el propio alguna conexión, correspondencia o semejanza. Como explica María Acaso, lo verdaderamente importante de la retórica visual es que es la sintaxis del discurso connotativo, la forma de organizar los significados de los elementos de una representación visual.³⁰²

Metáforas, hipérboles, alegorías, metonimias, comparaciones, repeticiones, supresiones o elipsis, serán algunas de las figuras utilizadas en la retórica visual para producir este “encantamiento” buscado. Elementos, éstos, que parten del lenguaje escrito, y que bien pueden adaptarse -no sin alguna dificultad- a las diferentes imágenes producidas por las artes plásticas. Y a esta lista podríamos, sin duda, sumar también la sinestesia, como la figura retórica capaz de mezclar las sensaciones de los sentidos o remitir dichas sensaciones a sentimientos.

Esta breve introducción nos puede permitir reflexionar acerca de lo que hemos venido observando hasta aquí con respecto a las escenas joánicas del *Noli me tangere* y la Duda de Santo Tomás, y de los recursos que se tuvieron a mano para ejecutarlas. Luego de indagar en las fuentes que las originaron y en las posteriores discusiones que suscitaron, pasamos, por fin, a los diferentes períodos del arte medieval y a las transformaciones que las imágenes en cuestión, a lo largo de los siglos, fueron evidenciando. De todo esto extrajimos una constante: en las dos escenas el protagonista implícito es el sentido del tacto. Como en una cuestión shakesperiana, tocar y/o no tocar fue la dicotomía que las unió y las hizo presentes en el arte.

El porqué de la elección de las perícopas del Evangelio de Juan, por parte de artistas y comitentes, pudo tener varias razones. Algunas, quizás, fueron: un auge en la figura de María Magdalena por los motivos ya expresados, en el caso del *Noli...*; reflejar un cambio litúrgico como en el caso de la Duda; o la necesidad de exponer a los más claros testigos de la Resurrección, para ambas escenas. Sin lugar a dudas, cada una de las obras es dueña de

³⁰¹ ACASO, María, *El lenguaje visual*, Ediciones Paidós Ibérica, 1.a edición en la colección Bolsillo, Barcelona, 2009: 86.

³⁰² ACASO, María, *El lenguaje...*: 87.

sus particularidades, y un estudio profundo de las mismas, debe responder a las singularidades de cada historia. Pero es trascendiendo todas estas cuestiones que queremos proponer una lectura más al porqué de estas escenas. Una que se centre en ese protagonista sensorial que las nuclea: el tacto.

Para eso debimos revisar las consideraciones que del cuerpo y de los sentidos tenía el hombre medieval, y el lugar que ocupaba la experiencia táctil en dos grandes momentos de toda la Edad Media: aquella gran primera parte abarcada por el pensamiento de San Agustín, y la última, influenciada por las relecturas de Aristóteles y el desarrollo del pensamiento escolástico. El tacto, concretado o no -situación siempre visible- se presentó repudiado como responsable de la perdición a causa de los pecados de la carne, o considerado una vía de acceso al conocimiento divino.

Ya sea como un ejemplo del cambio suscitado por la muerte de Cristo, o como una sinestesia del “tocar para ver”, lo que se da en estos casos son recursos retóricos visuales que buscaron producir en un otro algún tipo de convencimiento. Podemos pensar que en aquellas imágenes donde el gesto táctil se hizo presente, primó la pasión y de allí, por eso, surgió el gesto. Pero también estuvo presente -y mucho más aún- cuando la razón amplió sus horizontes y la palabra comenzó a expandirse en épocas, naciones, idiomas, clases y géneros (tal como sucedió a partir del siglo XII).

Entonces nos queda el tacto, solo, siempre expuesto, siempre concreto. Ligado a la materialidad sin más. Y aun así, dueño de una aporía múltiple. En las ya mencionadas palabras de Jacques Derrida, “inaparente, oscuro, secreto, nocturnal”³⁰³, el mismo autor afirmará que “los valores de contingencia y pertinencia se nos presentan todavía como figuras del tacto”³⁰⁴, para llevarnos a pensar en que aquello que genera una tensión frente a un suceso; el suceso de la Resurrección y de la Ascensión, la posibilidad concreta de la Salvación. La pertinencia de la Salvación. Posiblemente el hombre medieval sabía, como sabemos nosotros (vamos a especular con esa posibilidad) que el tacto es el único sentido indispensable para la vida.

-“Los otros sentidos no están destinados a asegurar el ser del animal o del viviente, solo su bien-estar. Más sin el tacto el animal no podría existir. El sentido del tacto es

³⁰³ DERRIDA, Jacques. *El tocar...*: 23.

³⁰⁴ DERRIDA, Jacques. *El tocar...*: 13.

necesariamente el único cuya privación trae aparejada la muerte de los animales. (...) Aristóteles mide esta coexistencia esencial de la vida animal y del tacto”- explica Derrida, citando palabras de Nancy.³⁰⁵

Lo que sí es seguro, es que el hombre medieval sabía de abrazos, de pasiones, de calor, y de frío. Sabía lo que la mano, y la piel toda, le transmitían. Y eso explicaba lo más concreto de su vida. Si la vista y el oído, aun viendo y escuchando, podían no ser concretos, ¿cuánto menos podía serlo aquello que nunca antes se había visto, escuchado, olfateado, degustado, ni tocado? Lo que debía imaginarse estaba mucho más allá de las incertezas que de por sí daban los sentidos no materiales (aquellos que no son el tacto). Era mucho más lejano, intangible. Lo cercano, dirá Derrida, es el tacto:

-“Tocar da proximidad, más que la vista o el oído –y da de cerca- Y si los otros dos sentidos, el gusto y el olfato también lo hacen , es sin duda a causa de su afinidad con el tacto, de su participación o su proximidad con el tacto, justamente en el sentido de la proximidad. ¿Se podrá disociar alguna vez en este aspecto lo próximo y lo propio? ¿Lo próximo, lo propio y lo presente, la presencia de lo presente?”³⁰⁶

El tacto como proximidad, y la proximidad como propio... Apropiarse de un concepto, podía ser algo que las elevadas consideraciones de la vista o el oído no podían proporcionar. No al menos a muchos de los “mortales”, no al menos a aquellos que como san Agustín en sus días de no converso luchaba con aquellas tentaciones terrenales que le eran tan próximas, tan al alcance de la mano. Y quizás necesitaba de otras “proximidades” para dar un paso hacia arriba y elevarse a esos otros sentidos espirituales. Es posible pensar, tal vez, que ese “tocar para ver” fuera más necesario de lo imaginado. Indudablemente no podemos subestimar las “bondades” de la sinestesia. Probablemente este “tocar para ver”, o mejor dicho aún: ver (la obra) en la que se representa un tocar (o no tocar) que lleva a “ver”; quizás esa actividad fuera indispensable para los que se pararan frente a esas obras pictóricas y relieves de muros y capiteles; o para los que tomaran los libros en sus manos,

³⁰⁵ DERRIDA, Jacques. *El tocar...*: 80.

³⁰⁶ DERRIDA, Jacques. *El tocar...*: 145.

o para los que exhibieran el tabernáculo...; ya sea que la pieza estuviera destinada al vulgo o a reyes; quizás aún, para ellos, todavía el tacto era necesario.

Porque siempre hay algo de lo que dice Maurice Merleau-Ponty cuando se trata de sentidos:

- “Lo que se nos da para cada objeto, dirá el psicólogo, son magnitudes y formas siempre variables según la perspectiva, y acordamos considerar como verdaderas la magnitud que obtenemos a distancia del tacto o la forma que el objeto toma cuando está en un plano paralelo al plano frontal.”³⁰⁷

Para Derrida tampoco podemos dejar de notar que todos los evangelios presentan a Cristo no sólo como un cuerpo de luz sino, y de manera no menos esencial, como un cuerpo susceptible de ser tocado, “(...) como una carne tocante-tocada. Entre vida y muerte.”³⁰⁸ Y a continuación recuerda la frase de Nancy en la que afirma que el cristianismo es una religión del tocar, “(...)se haga lo que se haga (Jesús se deja tocar y esto no carece de significación).”³⁰⁹ Los evangelios pueden considerarse una háptica general. La salvación salva tocando³¹⁰, y el salvador, o sea el tocante, es también tocado: salvado, salvo, indemne. Tocado por la gracia.³¹¹

Pero es curiosamente el evangelio de Juan el que casi carece por completo de alusiones explícitas al tacto como elemento de cura. El tacto está presente, sí, pero no de la forma en que aparece en los evangelios sinópticos. Su ausencia parece haber sido tratada como una elipsis retórica que lleva a poner el foco allí, justo en lo que no se dice. Y entonces se lo expone, se lo pinta, se lo talla. Porque como afirmó Plotino en sus *Enéadas*, “Lo Uno está presente para aquel que es capaz de tocarlo.”³¹² Pensar entonces en una retórica del tacto que haya sido aplicada ¿de manera totalmente consciente? para conmover, para “enlazar” lo divino con lo humano y viceversa.

³⁰⁷ MERLEAU- PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Traducción de Jem Cabanes, Península, Barcelona, 1994: 313.

³⁰⁸ DERRIDA, Jacques. *El tocar...*: 151.

³⁰⁹ DERRIDA, Jacques. *El tocar...*: 151.

³¹⁰ Baste recordar las escenas de Mc. 7: 32-36, Lc. 22: 51, Lc. 7: 13-15 donde Jesús salva o cura tocando.

³¹¹ DERRIDA, Jacques. *El tocar...*: 152.

³¹² PLOTINO, *Enéadas*, VI, 9,7. Citadas en Derrida, Jacques. *El tocar...*: 181.

Ponernos en el lugar del hombre medieval, en su pensamiento, sólo es apenas posible a través de sus obras, sus escritos -de todo tipo- y sus artes plásticas. Una dimensión espacio/temporal nos separa casi abismalmente. Pero su esencia, como la nuestra, sigue siendo la misma. Muchas dudas que aún hoy nos invaden siguen siendo idénticas a las de antaño.³¹³ Muchas necesidades, también. Desde todos estos lugares, es que podemos inferir que la utilización de las imágenes del *Noli me tangere* y de la Duda de Santo Tomás, puede estar relacionada, no con una valoración del tacto como sentido en sí, sino con una valoración del tacto como recurso retórico. Por empezar, la recurrencia de estas representaciones, con más razón aun cuando están en pareja, son un recurso retórico en sí mismo. Pero además hay un uso del tacto metafórico, elíptico, sinestésico, capaz de lograr que el mensaje sea fácilmente asimilado y comprendido, desde lo más básico de las vivencias cotidianas y hasta como un artilugio no carente de cierta intencionalidad populista. Ver la acción del tacto para finalmente “ver”. Ver más allá, ver lo divino. Ya lo dicen mejor que nosotros las palabras de Merleau-Ponty:

-“Como sujeto del tacto no puedo jactarme de estar en todas partes y en ninguna, no puedo olvidar aquí, que es a través de mi cuerpo que voy al mundo, la experiencia táctil se hace “precediéndome”, y no centrada en mí. No soy yo quien toco, es mi cuerpo; cuando toco no pienso en algo diverso, mis manos vuelven a encontrar cierto estilo que forman parte de sus posibilidades motrices, y es esto lo que se quiere decir cuando se habla de un campo perceptivo: no puedo tocar eficazmente más que si el fenómeno encuentra un eco en mí, si concuerda con cierta naturaleza de mi consistencia, si el órgano que va a su encuentro está con él sincronizado.”³¹⁴

³¹³ Aún hoy, inmersos en un mundo que parece prescindir cada vez más de lo tangible (donde la tecnología ha “virtualizado” desde los recuerdos a las relaciones, incluyendo los divertimentos y las pasiones) hay un tacto que se busca. Los caminos del arte han tendido, en los últimos años, a hacer un “rescate” de todo aquello que fue corpóreo en lo cotidiano y que hoy casi no se puede tocar. La premisa de “no más exposiciones sin archivos”, parece ser una muestra de ello. Ya Nancy y luego Derrida expresaron la necesidad de “pasar de la vista al tacto” como una manera de restituir así a su espesor concreto, a la experiencia de una densidad resistente, aquello que en realidad es abstracto, insensible, invisible, intangible, y que en definitiva es un límite. “El modo singular de presentación de un límite es que este límite llegue a ser tocado: hay que cambiar de sentido, pasar de la vista al tacto.” Derrida, Jacques. *El tocar...*: 149.

³¹⁴ MERLEAU- PONTY, Maurice, *Fenomenología...*: 330.

9-Propuestas de futuras investigaciones

El presente trabajo ha sido pensado, desde sus comienzos, como el punto de partida de una serie de investigaciones tendientes a abordar -desde la perspectiva histórico-cultural, artística y estética- el sentido del tacto en la Edad Media. Los ejemplos aquí analizados, el *Noli me tangere* y la Incredulidad de Santo Tomás, son sin duda dos de las representaciones más emblemáticas, pero apenas abren el camino a múltiples imágenes en las que el tacto se denota o se connota. Su análisis, no obstante, -el de estas dos iconografías-, no se ha agotado, más allá de los numerosos trabajos que las tienen como protagonistas.

Las diferentes perspectivas enriquecen las miradas acerca del tacto, de su consideración, su representación, su uso, su función -intencionada o no-, su sentido en sí mismo, y nos ofrecen un panorama aproximado y general para luego puntualizar en los diferentes períodos y regiones. Consideramos que cada uno de los momentos de la Edad Media aquí planteados merece un tratamiento mucho más profundo, de la misma manera que cada una de las regiones exige ser observada bajo la lupa de las particularidades de su contexto, sin desconocer, claro está, la hermenéutica de cada obra.

Por otro lado, plantear la presencia de una retórica del tacto en el arte medieval, deriva indudablemente en próximos planteos y estudios que nos permitan aproximarnos, desde este lugar, al pensamiento de los hombres y mujeres de un momento que, como el medieval, cada vez y por distintos motivos parece reafirmar su contundente contemporaneidad.

Índice de imágenes

- 1-Hemorroísa, catacumbas de los santos Marcelino y Pedro, Roma, Siglo IV.
https://es.wikipedia.org/wiki/Hemorro%C3%ADsa#/media/File:Healing_of_a_bleeding_women_Marcellinus-Peter-Catacomb.jpg-----25
- 2-Lipsanoteca de Brescia, Museo di Santa Giulia a Brescia, fines del siglo IV.
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ALipsanoteca_di_Brescia_\(fronte\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ALipsanoteca_di_Brescia_(fronte).jpg)----- 28
- 3-Cristo y las Marías, ícono del Monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí. Siglo VII.
<https://www.pinterest.com/pin/495958977687594102/>----- 33
- 4y 5- Evangelionario Siríaco de Rabbula, Biblioteca Medicea Laurenziana, ca.586, folio 13R.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Evangelio_sir%C3%ADaco_de_Rabbula.jpg
 -----34y35
- 6-Sacramentario de Drogo, Metz. Paris, Biblioteca Nacional de Francia, Latin 9428, folio 63.
<http://www.wdl.org/es/item/590/view/1/136/>-----37
- 7-Codex Egberti, Reichenau, 977-993, MS 24, folio 91R
<http://www.sudariumchristi.com/es/tomb/byssus.htm>-----40
- 8-Puertas de San Miguel de Hildesheim, siglo XI.
https://en.wikipedia.org/wiki/Bernward_Doors#/media/File:Bernwardst%C3%BCr.jpg-----42
- 9-*Exultet*, rollo de Monte Cassino, hoy en la Biblioteca Británica, ca.1075-1080, MS 30337, folio 8R.
http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_30337_f001r#-----49
- 10-León, placa de marfil, Peregrinos a Emaús y *Noli me tangere*, hoy en el Museo Metropolitano de Nueva York.
<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/464443>-----50
- 11- Capitel, catedral de San Lázaro, Autún.
<http://www.medart.pitt.edu/image/France/autun/Capitals/Autun-cap-21/Autun-Cap21.html>
 -----54
- 12- Capitel, basílica de San Androche de Saulieu.
http://www.romanes.com//Saulieu//Saint_Andoche_de_Saulieu_0016.html----- 54

- 13-Capitel, Aguilar de Campoo, Santa María la Real.
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Capitel_de_Sta_Mar%C3%ADa_la_Real_\(Aguilar_de_Campoo\)_M.A.N._Inv.50201_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Capitel_de_Sta_Mar%C3%ADa_la_Real_(Aguilar_de_Campoo)_M.A.N._Inv.50201_01.jpg)-----54
- 14- Santos Julián y Basilisa de Bagüés, Zaragoza.
<http://www.románicoaragones.com/0-Jacetania/Bagues%20G10.jpg>-----57
- 15- San Bauleidio de Berlanga, Soria
<https://www.pinterest.com/pin/306455949616402349/>-----59
- 16- Antifonario de San Pedro, Salzburgo, Biblioteca Nacional de Austria, ca.1150.
<http://www.rdklabor.de/wiki/Datei:02-1463-2.jpg>-----60
- 17- Vita Christi, probablemente de Corbie, Francia, ca. 1175, Biblioteca Morgan de Nueva York, MS M.44, folio 12R.
<http://ica.themorgan.org/manuscript/page/22/77488>-----61
- 18- Maestro Henri, libro de Madame Marie, Bélgica, 1285-1290, París, Biblioteca Nacional de Francia, MS Nueva adquisición francesa 16251, folio 45V.
http://imaginei.blogspot.it/2011_04_01_archive.html-----65
- 19-Maestro del Romance de Fauvel, Vida de los Santos, París, Biblioteca Nacional de Francia, ca.1300-1350, MS Francés 183, folio 60V.
<http://imaginei.blogspot.com.ar/2011/04/iconography-of-resurrection-noli-me.html>-----66
- 20- Breviario de Belleville, París, Biblioteca Nacional de Francia, vol. II, folio 255V, 1323.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447295h/f512.item>-----67
- 21- Jean-le-Noir y asistentes, Breviario de Carlos V, 1364-1370, París, Biblioteca Nacional de Francia, MS Latín 1052, folio 425.
<http://imaginei.blogspot.com.ar/2011/04/iconography-of-resurrection-noli-me.html>-----68
- 22- Giotto, Capilla Scrovegni, 1302 y 1305, Padua.
<https://es.pinterest.com/pin/293648838180290123/>-----70
- 23- Capilla de María Magdalena en la basílica inferior de San Francisco de Asís, atribuida a Giotto, Asís, 1296-1329.
http://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html-----73
- 24- Duccio, Altar de la Maestá, Siena, Museo dell'Opera del Duomo, 1308-1311.

- http://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html-----76
- 25- Coro de Notre-Dame de París, Jean le Bouteiller, 1351.
- <http://3.bp.blogspot.com/-swWlqzRxNrI/UgUScYdUPsI/AAAAAAAAACzk/Pir-sQy8QAc/s1600/NOLI+ME+TANGERE.-BAJORELIEVE.-CATEDRAL+DE+N%C3%94TRE+DAME.PARIS.-S.+XIV.-JPG.jpg>-----77
- 26- Retablo Santa María de la Atalaya, villa de Laxe, siglo XII.
- <http://laxe.net/WordPress/wp-content/uploads/2012/11/retablo-atalaya.jpg>-----78
- 27- Ventana de la Pasión, Pórtico Real, Chartres, siglo XIII.
- <http://www.cathedrale-chartres.org/vitraux-cathedrale-chartres>-----80
- 28- Nave sur, Vida de María Magdalena, Chartres, siglo XIII.
- http://www.vitraux-chartres.fr/vitraux/46_vitrail_vie_marie_madeleine/images/46_09.jpg-----81
- 29- Sacramentario de Drogo, Metz. Paris, Biblioteca Nacional de Francia, Latin 9428, folio 66.
- <https://www.wdl.org/es/item/590/view/1/140/>-----84
- 30- Machón del claustro de Santo Domingo de Silos, Burgos. Imagen propia de la autora.88
- 31- La duda de Santo Tomás, San Nicolás de Soria.
- <http://www.arteguias.com/monumentos/sannicolassoria.htm>-----92
- 32- Salterio de San Albano, San Gotardo de Hildesheim, 1121 y 1123, folio 52.
- <http://librosyvideocristianos.blogspot.com.ar/2012/07/la-duda-de-tomas-ayer-y-hoy-palpando-el.html>-----94
- 33- Placa de marfil, Alemania, Renania, Colonia, Museo Metropolitano, Nueva York, ca. 1135.
- <http://images.metmuseum.org/CRDImages/md/original/sf41-100-202s1at.jpg>-----97
- 34- Duccio, Altar de la Maestá, Siena, Museo dell'Opera del Duomo, 1308-1311.
- [https://es.wikipedia.org/wiki/Maest%C3%A0_de_la_catedral_de_Siena#/media/File:Duccio di Buoninsegna_014.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Maest%C3%A0_de_la_catedral_de_Siena#/media/File:Duccio_di_Buoninsegna_014.jpg)-----99
- 35- Pintura para la capilla dedicada a la Santísima Trinidad y a Santo Tomás en la Iglesia de San Miguel de Daroca, hoy Museo Provincial de Zaragoza, siglo XIV.
- <http://www.castillodeloarre.org/Zaragoza/990510-DarocaSMiguel2.htm>-----100
- 36- Coro de Notre-Dame de París, Jean le Bouteiller, 1351.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3f/Relieve_coro_Notre_Dame_03.JPG

-----101

37- Tabernáculo de Cherves, Limoges, ca.1220 y 1230, colección John Pierpont Morgan, Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/17.190.735/>-----105

38- Tabernáculo de Cherves, detalles de las puertas batientes, con las escenas del *Noli me tangere* y la Duda de Santo Tomás.

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/464604?=&imgno=3&tabname=label>

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/464604?=&imgno=2&tabname=label>-----106

39- Salterio de Blanca de Castilla, Biblioteca Nacional de Francia, Bibliothèque de l'Arsenal, 1225 y 1235, MS.1186, folio 26R.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7100723j/f59.item.r=Blanche%20de%20Castille>-----

-----108

40- Salterio de Ramsey, Inglaterra, Inglaterra del Este o Londres, Biblioteca Morgan de Nueva York, ca. 1300-1310, MS. M.302, fol. 3V.

<http://ica.themorgan.org/manuscript/page/6/77498>----- 109

41- Salterio de la Reina María, Pasión de Cristo, Biblioteca Británica, ca.1310-1320, Royal MS 2 B VII, f. 281.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IllID=52092>-----110

42- Techumbre de Santa María de Mediavilla de Teruel, Aragón, siglo XIII.

<http://www.almendron.com/artehistoria/artes/arquitectura/la-techumbre-de-la-catedral-de-teruel/estilo-artistico-y-autoria/>-----112

BIBLIOGRAFIA

- ACASO, María, *El lenguaje visual*, Ediciones Paidós Ibérica, 1.a edición en la colección Bolsillo, Barcelona, 2009.
- ADNÈS, Pierre, “Toucher”, in *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique XV*, Paris 1991.
- AÍSA, Pilar Giménez, “Guía del Arte Románico en las Cinco Villas”, Fundación Uncastillo, 2007.
- AMEIJEIRAS, Rocío Sánchez, “Geste”, *Dictionnaire critique d’iconographie occidentale*, Rennes, 2003.
- AMEIJEIRAS, Rocío Sánchez, *Los rostros de las palabras*, Akal, 2014.
- BAERT, Barbara, “Noli me tangere. Six Exercises in Image Theory and Iconophilia”, *Image and Narrativ*, Online Magazine of the Visual Narrative, November 2006. Consultada en enero de 2016: <<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/baert.htm>>
- BAERT, Barbara y KUSTERS, Liesbet, “Contributions to the Origin of the Noli me tangere Motif”, *Iconographica. Rivista di Iconografia Medievale e Moderna*, N° 9, 2010.
- BAERT, Barbara, *Interspaces between word, gaze and touch: the Bible and the visual medium in the Middle Ages; collected essays on Noli me tangere, the Woman with the Haemorrhage, the Head of John the Baptist*, Leuven, 2011.
- BAERT, Barbara. *-To touch with the gaze: noli me tangere and the iconic space*, Oostakker (2011)
- BAERT, Barbara, “The gaze in the garden: Mary Magdalene in Noli me tangere”, in *Mary Magdalene, iconographic studies from the Middle Ages to the baroque*, Erhardt, Michelle A. Morris, Amy M. [eds.], Leiden, 2012.
- BAERT, Barbara, “Noli me tangere: narrative and iconic space”, In: *Jerusalem as narrative space*, Hoffmann, Annette • Wolf, Gerhard [eds.], Leiden, 2012.
- BAERT, Barbara y KUSTERS, Liesbet, “The Tree as Narrative, Formal, and Allegorical Index in Representations of the 'Noli me tangere' “, *The tree: symbol, allegory, and mnemonic device in medieval art and thought*, Salonius, Pippa y Worm, Andrea [eds.]. Turnhout, 2014.

- BAINTON, Roland Herbert, *The Horizon History of Christianity*, New York: American Heritage Publishing Co., 1964.
- BALDASS, Peter, “Die Miniaturen zweier Exultet-Rollen: London, Add 30337 and VAT, Barb. lat. 592”, *Scriptorium Année*, 1954, Volume 8, Numéro 1.
- BANGO TORVISO, Isidro, “Las oficinas claustrales medievales del monasterio de Santo Domingo de Silos. Una aproximación a su estudio y topografía”, en Ibáñez Pérez, Alberto (dir.), *Silos. Un milenio*, vol. IV: Arte, Burgos, Studia Silensia XXVIII, 2003.
- BARASCH, Moshe. *Giotto y el lenguaje del gesto*, Madrid, Akal, 1999.
- BARON, Françoise, *Mort et résurrection du jubé de la cathédrale d'Amiens*, *Revue de l'Art*, 1990, Vol 87 Numéro 1.
- BECKWITH, John, *The Adoration of the Magi in Whalebone*, London: Victoria and Albert Museum, 1966.
- BEPLER, Jochen, KIDD, Peter y GEDDES, Jane, “The St Albans Psalter”, Müller & Schindler (Simbach am Inn), 2008.
- BERNABÓ, Massimo, *The Miniatures in the Rabbula Gospels*, *Postscripta to a Recent Book*, *Dumbarton Oaks Papers* 68, 2014.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo, *El arte mudéjar en Teruel y su provincia*, Teruel, 1987.
- BOTO VARELA, Gerardo, “Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular”, *Studia Silensia*, Series Maior III, Santo Domingo de Silos, Burgos, Abadía Benedictina, 2001.
- BRECK, Joseph, Meyric, Rogers, *The Pierpont Morgan Wing*, *Handbook*, The Metropolitan Museum Of Art, Nueva York, 1925.
- BRECK, Joseph, "Pre-Gothic Ivories in the Pierpont Morgan Collection", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, no. 1 (January 1920).
- BRECK, Joseph, "Spanish Ivories of the XI and XII Centuries in the Pierpont Morgan Collection", *American Journal of Archaeology* 24, no. 3 (July - Sept. 1920).
- BROU, Louis, “Un antiphonaire mozárabe de Silos”.
- BROWN, Raymond, *El evangelio según Juan*, Madrid: Ed. Cristiandad, 1999:Vol.II: 1442.
- BULTMANN, Rudolf, “Teología del nuevo testamento”, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1981.

- BYNUM, Caroline Walker, *The Resurrection of the Body in Western Christianity*, 200-1336, New York, 1995.
- CALÌ, Maria, "Il Crocifisso in Avrio della Cattedrale di Canosa", *Bollettino d'Arte* 50 (January-June 1965).
- CAMILLE, Michael, "Seeing and reading: some visual implications of medieval literacy and illiteracy", *Art History*, Vol. 8, N° 1, University of Cambridge, 1985.
- CARRUTHERS, M. J., *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, 1990 y *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, 1998.
- CHASTEL, André, *El arte italiano*, Madrid, Akal, 1988.
- CHAUVIN, Sister Mary John of Carmel, *The Role of Mary Magdalene in Medieval Drama*, Ph.D., Catholic University, Washington 1951.
- COOK, Walter W.S., y José Gudiol Ricart, *Pintura e imagerie románicas*, *Ars Hispaniae*, Vol. 6. 1st ed. Madrid: Editorial Plus Ultra S. A., 1950.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media Latina*, *Lengua y Estudios Literarios*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1995.
- DALARUN, Jacques, "La mujer a ojos de los clérigos", en "La Edad Media. La mujer y la familia en la sociedad", *Historia de las mujeres*, Duby, Georges y Perrot, Michelle, Madrid: Taurus, 1992, Tomo III.
- DALLI REGOLI, Gigetta, *Il gesto e la mano: convenzione e invenzione nel linguaggio figurativo fra Medioevo e Rinascimento*, Firenze, 2000.
- DALLI REGOLI, Gigetta "La narrazione nel linguaggio visivo del medioevo. Brevi note su convenzioni, soluzioni originali, astuzie del mestiere", *Medioevo: immagine e racconto. Atti del Convegno Internazionale di Studi Parma, 27-30 settembre 2000* (a cura di Arturo Carlo Quintavalle), Parma, 2003.
- DEREMBLE, Colette, "Les premiers cycles d'images consacrés à Marie Madeleine", *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age* Année 1992 Volume 104 Numéro 1:187-208.
- DAVID, Simon, "Late Romanesque Art in Spain", en VVAA., *The art of the medieval Spain, a.d. 500-1200*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *El tocar*, Jean-Luc Nancy, Buenos Aires, Amorrutu, 2011.

- DODD, Charles H. *Interpretación del Cuarto Evangelio*, Madrid, Ed. Cristiandad, 1978.
- DUBY, Georges, “Hombres y estructuras de la Edad Media”, Siglo XXI Editores, Madrid, 1993.
- DUBY, Georges “Leonor de Aquitania. María Magdalena”, Alianza Cien, Madrid, 1996.
- ECO, Umberto, “Arte y belleza en la estética medieval”, 2º Ed., Editorial Lumen, Barcelona, 1999.
- EIROA GARCÍA, Jorge Juan, *El Retablo de la Resurrección de Santa María de la Atalaya* (Laxe, A Coruña), 2013, Universidad de Murcia, Edición a cargo de: Compobell, S.L. Murcia.
- ESTELLA MARCOS, Margarita M., *La Escultura del Marfil en España: Romántica y Gótica*, Artes del tiempo y del espacio, Madrid: Editora Nacional, 1984.
- FOWLER, David C., “The meaning of ‘Touch Me Not’ in John 20: 17”, *Biblical Studies.Org.UK*, 1975.
- FRANK, Georgia, *The Memory of the Eyes: Pilgrims to Living Saints in Christian Late Antiquity*, Berkeley, 2000; Susannah Biernoff, *Sight and Embodiment in the Middle Ages*, London, 2002.
- FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria, *Las pinturas de la Iglesia "baja" de San Juan de la Peña: Vínculos pictóricos entre el Poitou y Aragón durante el siglo XII*, Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, ISSN 1130-5517, Nº 14, 2002.
- FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria, *Pintura románica en el Poitou, Aragón y Cataluña: la itinerancia de un estilo*, Murcia, Nausícaä, 2004.
- FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria, *Cuestiones varias sobre pinturas murales románicas: tratados, técnicas y artistas*, Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, Nº 95, 2005.
- FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria, *Muros consagrados. El entorno litúrgico medieval de la lipsanoteca de Bagüés*, Territorio, sociedad y poder: revista de estudios medievales, Nº. 9, 2014.
- FERRANDIS TORRES, José, *Marfiles y Azabaches Españoles*, Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1928.
- FORREST KELLY, Thomas, *The Exultet in Southern Italy*, Oxford University Press, Inc., Nueva York, 1996.

- GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, “Espacios y percepciones. María Magdalena en la Catedral de Santiago de Compostela” Quintana, nº 2, 2003.
- GERSON, Jean, *De mystica theologia*, ed. A. Combes, Lucca 1958.
- GOMBRICH, Ernst, “La historia del arte”, 2º Ed., Buenos Aires, Sudamericana, 2004.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel, *El arte románico español: esquema de un libro*, Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1934.
- GRABAR, André, *Christian Iconography*,
- GRABAR, André, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, Alianza Forma, 2008.
- GUARDIA PONS, Milagros, *San Baudelio de Berlanga, una encrucijada*, Universidad de Barcelona, 2014.
- HALL, Edward Twitchell, *The Hidden Dimension*, Anchor Books, New York, 1990. Y Hall, E. T., “Proxemics”, *Current Anthropology*, 9, no. 2/3, 1968.
- HOVING, Thomas, "The Thread of Patronage: The Medieval Collections of The Metropolitan Museum of Art and The Cloisters", *Apollo* 82, no. 43 (September 1965).
- HUNT, John, "The Adoration of the Magi", *The Connoisseur* (March - June 1954): 158-160. Institute of Fine Arts Alumni Association. *Spanish Medieval Art: A Loan Exhibition in Honor of Dr. Walter W.S. Cook*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1954. no. 24.
- JANTZEN, Hans, *La arquitectura gótica*, Ediciones Nueva Edición, Colección Ensayos, Buenos Aires, 1970.
- JUÁREZ, Antonio de Ávila, “San Baudelio de Berlanga: Fuente Sellada del Paraíso en el Desierto del Duero”, *Revista Cuadernos de Arte e iconografía*, Tomo 13, Nº. 26, 2004.
- JUNG, Jacqueline E., “The Tactile and the Visionary: Notes on the Place of Sculpture in the Medieval Religious Imagination”, *Looking Beyond: Visions, Dreams, and Insights in Medieval Art and History*, ed. Colum Hourihane, Princeton: Index of Christian Art, 2010.
- KRAFT, Charles H. "Job.20,17," *Theologische Literaturzeitung*, 76 (1951).
- KING, Karen, “The Gospel of Mary of Magdala: Jesus and the First Woman Apostle”, Polebridge Press, , Santa Rosa, California, 2003.
- La Biblia, Madrid: Editorial Verbo Divino, XXII edición, 1995.

- LACARRA DUCAY, Carmen, *La pintura románica en el antiguo reino de Aragón. Intercambios estilísticos e iconográficos*, Universidad de Zaragoza, 2015.
- LACROIX, Paul, *Usos, costumbres y vestidos de la Edad Media y del Renacimiento*, Víctor Leru, Buenos Aires, 1946.
- LARGIER, Niklaus, *Tactus spiritualis, Remarques sur le Toucher, la Volupté, et les Sens Spirituels au Moyen Age*, Microlugus XIII, 2005.
- LASKO, Peter, *Ars Sacra, 800-1200*, 1st ed. New Haven and London: Yale University Press, 1972.
- LAUWERS, Michel, "Noli me tangere. Marie Madeleine, Marie d'Oignies et les pénitentes du XIIIe siècle", *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age*, 1992, Vol. 104, Numéro 1: 209-268.
- LECLERCQ, Jean, "Aspects spirituels de la symbolique du livre au XII siècle", *L'homme devant Dieu*, t.II.
- LE GOFF, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Gedisa, Barcelona, 2008.
- LE GOFF, Jacques y Truong, Nicolás, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Barcelona, Paidós, 2005.
- LITTLE, Charles T., "Along the Pilgrimage Road: Ivories and the Role of Compostela", en *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios: Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, editado por Ángela Franco Mata, Vol. 3, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004.
- MACÉ DE LÉPINAY, François, "Noli me tangere, une tapisserie bruxelloise du XVe siècle inédite", *Bulletin Monumental*, 1986, Vol. 144, Numéro 1: 33-39.
- MALDINEY, Henri, "La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant", *Le contact*, ed. J. Schotte, Bruxelles, 1990.
- MALE, Emile, *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- MATEOS, Juan y Barreto, Juan, *El evangelio de Juan*, Madrid: Ediciones Cristiandad, 1979.
- MAYR-HARTING, Henry, *Ottonian Book Illumination: An Historical Study*, I, London, 1991.

- MCGAUGH, J. L., "Emotional Activation, Neuromodulatory Systems, and Memory," *Memory Distortion: How Minds, Brains, and Societies Reconstruct the Past*, ed. D.L. Schacter, Cambridge, 1995.
- MERLEAU- PONTY, Maurice, *Le Visible et L'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- MERLEAU- PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Traducción de Jem Cabanes, Península, Barcelona, 1994.
- MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia, *Gesto y Gestualidad en el arte románico de los reinos hispanos: Lectura y valoración iconográfica*, Tesis Ganadora del Certamen de Tesis Doctorales del Círculo Románico en la edición 2009.
- MILLET, Gabriel, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, París, (reimpresión, 1960).
- Nancy, Jean Luc, *Noli me tangere: On the raising of the body*, Fordham University Press, Nueva York, 2008.
- ODON DE CLUNY, "Patrología latina" (PL) París, Migne, 1844-1864, 221 vol. PL 133, col. 721.
- ORDUÑA CUEVAS, María, *Una aproximación a la topografía claustral del monasterio de Santo Domingo de Silos (s. XI-XII)*, Revista Historia Autónoma, 2015.
- PALAMAS, Gregorio, Homilía 20, sobre el octavo evangelio de la mañana, op.I, col.269.
- PASTOREAU, Michel, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, 1 ed., Buenos Aires, Katz, 2006.
- PALAZZO, Eric, "*L'invention chrétienne des cinq sens, dans la liturgie et l'art au Moyen Age*", Les Éditions du Cerf, París, 2014.
- PÉRATÉ, André, *Collections Georges Hoentschel: Ivoires, orfèvrerie religieuse, pierres*, Paris, Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1911.
- PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Vol. 6. Boston: Marshall Jones Company, 1923.
- POYATOS, Fernando, *La comunicación no verbal II. Paralenguaje, kinésica e interacción*, Madrid, 1994 e ID., "La lengua hablada como realidad verbal- no verbal: nuevas perspectivas", Pragmática y gramática del español hablado. Actas del II Simposio sobre análisis del discurso oral, Antonio Briz, José Gómez, M^a José Martínez y Grupo Val. Ed. Co (eds.), Valencia, 1996.

- RAFANELLI, Lisa Marie, *To Touch or Not to Touch The “Noli me tangere” and “Incredulity of Thomas” in Word and Image from Early Christianity to the Ottonian Period*, *Annua Nuntia Lovaniensia*, 67, R. Bieringer, K. Demasure and B. Baert eds. (Leuven: Peeters 2013).
- RAOUL GLABER, *Histories*, Turnhout, Brepols, 1996.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996-2002
- RICOEUR, Paul, *La metáfora viva*, trad. esp. de A. Neira, Cristiandad, Madrid, 1980.
- RUBIO TORRERO, Beatriz, *Nota sobre las techumbres mudéjares turolenses*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013. Edición original, Biblioteca de la Universidad de Alicante, Sharq Al-Andalus, N°12, Alicante, 1995.
- SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, Introducción, traducción Y notas de Alfredo Encuentra Ortega, Gredos, Madrid, 2010, Libro VI, 3,3.
- SAN AGUSTÍN, “Obras completas” Tomo XXIV, Sermones (4º) 184-272B, Sermones sobre los tiempos litúrgicos, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1983.
- SAN AGUSTÍN, “Obras completas” Tomo XXVI, Sermones (6º) 339-396, Sermones sobre diversos temas, índices bíblico, litúrgico y temático de todo el Sermonario agustiniano, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1983.
- SAN AGUSTIN, *La Ciudad de Dios*, Libro XI, Capítulo XXVII, Traducción: Joseph Cayetano Diaz de Beyral y Bermudez , Centaur Editions, 2013.
- SAN AGUSTIN, *La Ciudad de Dios*, Obras de san Agustín, edición bilingüe, Tomo XVII, Edición preparada por el Padre Fr. José Morán, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1958, p. Cap. XXIV.
- SÁNCHEZ ORTEGA, María Helena, “Pecadoras de verano, arrepentidas en invierno. El camino de la conversión femenina”, Madrid, 1995.
- SAXER, Víctor, *Le culte de Marie-Madeleine en Occident, des origines à la fin du Moyen Âge*, Auxerre-París, Cahiers d’archéologie et d’histoire publiés sous la direction de René Louis, 3, 1959, vol.II.
- SCHAPIRO, Meyer, en “Del mozárabe al románico en Silos”, *Estudios sobre el románico*, Alianza Forma, Madrid, 1984.
- SCHMITT, Jean-Claude, *La raison des gestes, dans l’occident médiéval*, París, Gallimard, 1990.

- SEBASTIÁN, Santiago, *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, liturgia e iconografía*. Encuentro, Madrid, 1994.
- SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, María de los Ángeles “Los inicios de la iconografía cristiana: la sala bautismal de Dura Europos (Siria)”, *Lecturas de historia del Arte*, nº 2, 1989: 195-205.
- SPECIALE, Lucinia, *Montecassino e la riforma gregoriana: l'Exultet Vat. Barb. lat. 592*, Studi di arte medievale, Roma, 1991.
- SULLIVAN, Ruth Wilkins, “The Anointing in Bethany and Other Affirmations of Christ’s Divinity on Duccio’s Back Predella”, *Art Bulletin*, vol. LXVII, nº 1, 1985: 32-50.
- STROUSE, Jean, "J. Pierpont Morgan: Financier and Collector": The Metropolitan Museum of Art Bulletin, v. 57, no. 3, Winter, 2000: 24. WIXOM, William D., "Medieval Sculpture at the Metropolitan, 800–1400": The Metropolitan Museum of Art Bulletin, v. 62, no. 4 Spring, 2005.
- SUREDA PONS, Joan, *La pintura románica en España*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.
- Textos Gnósticos - Biblioteca Nag Hammadi II, Antonio Piñero, Editorial Trotta.
- TOMAS de Aquino, Summa contra Gentiles, Book 4: Salvation, trans. by C. J. O’Neil, Notre Dame, 1975.
- VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth y C. Pendergast, “Introduction,” en *Memory and the Medieval Tomb*, Aldershot, 2000.
- VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth. "Retablo con Esmaltes de Silos", *De Limoges a Silos*, editado por Joaquín Yarza Luaces, Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2001.
- VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, "Touch Me, See Me: The Emmaus and Thomas Reliefs in the Cloister of Silos", en *Spanish Medieval Art: Recent Studies*, Colum P. Hourihane, Tempe: Arizona State University, 2007.
- VEGAS GONZALEZ, Serafín, *La escuela de traductores de Toledo en la historia del pensamiento*, Ayuntamiento de Toledo, 1997.
- VEGAS GONZALEZ, Serafín, *La transmisión de la Filosofía en el Medievo Cristiano: El Prólogo de Avendeuth*, Revista Española de Filosofía Medieval, 7, 2000.
- VV.AA, *Enamels of Limoges: 1100-1350*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1996.

- WEBER, Édouard-Henri, "Corps" en André Vauchez (comp.), *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, tomo 1, París, 1997.
- WEMPLE, Susanne Fonay, "Las mujeres entre finales del siglo V y finales del siglo X", en "La Edad Media. La mujer y la familia en la sociedad", *Historia de las mujeres*, Duby, Georges y Perrot, Michelle, Madrid: Taurus, 1992, Tomo III.
- WERCKMEISTER, Otto Karl, "The Emmaus and Thomas Pillar of the cloister of Silos", en V.V.A.A., *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Burgos, StudiaSilensia Series Maior, I, 1990.
- WILLIAMS, John W., "León and the Beginnings of the Spanish Romanesque", en VVAA., *The art of the medieval Spain, a.d. 500-1200*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1993.
- WISCHER, Erika, "Historia de la literatura II", Volumen 2, El mundo medieval, 600-1400, Literatura y Sociedad en el Mundo Occidental, Madrid, AKAL, 1989.
- YARZA, Joaquín, *Santa María de Mediavilla, Teruel: pintura dela techumbre mudéjar*, en Teruel Mudéjar: Patrimonio de la Humanidad, Zaragoza, 1991.
- YARZA, Joaquín, "Elementos formales del primer taller de Silos", en V.V.A.A., *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Burgos, StudiaSilensia Series Maior, I, 1990.
- YARZA, Joaquín, "Historiografía artística silense", *Silos : un milenio*, actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos, Vol. 4, Ibañez Pérez, Alberto (dir) 2003.
- ZUMTHOR, Paul, *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Cátedra, Madrid, 1994.

