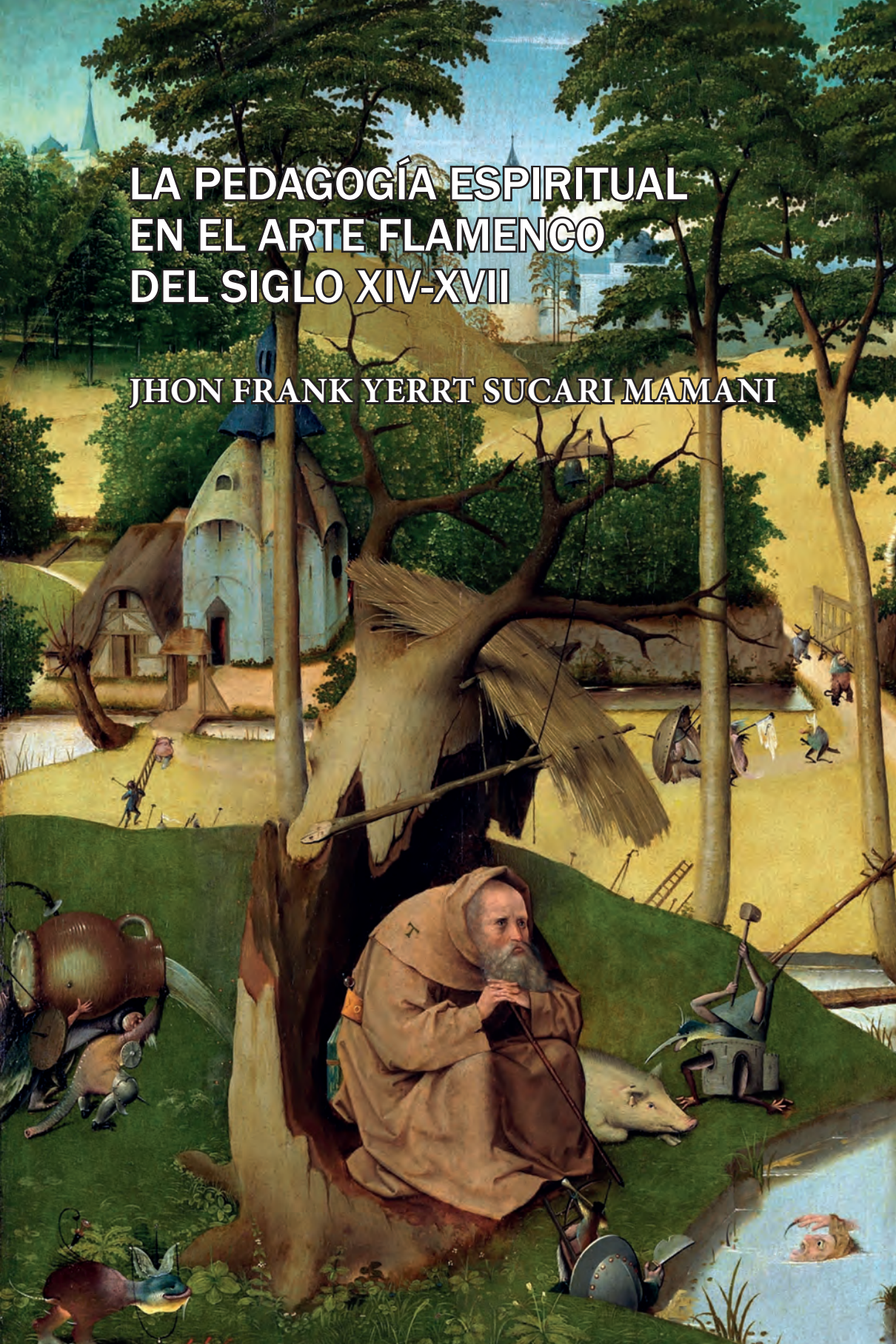


LA PEDAGOGÍA ESPIRITUAL EN EL ARTE FLAMENCO DEL SIGLO XIV-XVII

JHON FRANK YERRT SUCARI MAMANI





Resumen

El arte flamenco entre los siglos XIV y XVII desarrolla numerosas imágenes donde se presenta una rica iconografía de lo demoniaco, la cual resalta por su labor pedagógica antitética; es decir, cumple la labor anunciadora del camino que no se ha de seguir. Este artículo, tratará sobre la iconología que está detrás de estas imágenes que fue desarrollada por Enrico Castelli [1952]. A su vez, se describirá el proceso de perdición o alejamiento de la Gracia divina. La estructura del texto será la siguiente: una introducción, dos apartados (la santidad como resistencia a lo demoniaco y la tentación de lo demoniaco) y una conclusión.

Palabras claves: Demoniaco, Flandes, El Bosco, Enrico Castelli.



Abstract

The Flamenco art between the fourteenth and seventeenth centuries developed numerous images where a rich iconography of the demonic was presented. It stands out for its antithetic pedagogical work; namely, it fulfills the task of announcing the path that must not be followed. This article will deal with the iconology behind these images that were developed by Enrico Castelli [1952]. At the same time, the process of perdition or estrangement from the Divine Grace will be described. The structure of the text will be as follows: an introduction, two sections (sainthood as a resistance to the demonic and the temptation of the demonic) and a conclusion.

Keywords: Demonic, Flandes, El Bosco, Enrico Castelli.

La historización del arte, según Danto (1999), presenta tres periodos: premodernista, modernista, contemporáneo¹. Siendo esta primera caracterizada por ser extra artística y representativa (*mimesis*); es decir, un momento histórico en el cual la figura del artista no se entendía como tal, como lo será propio en la modernidad. Por otra parte, la representatividad de la naturaleza estará acompañada, como lo señala Thuillier (2014), con planteamiento de que las obras de arte son dadas por inspiración divina². En este contexto, la pintura flamenca, ubicada en el intervalo entre la baja edad media (gótico) y el renacimiento, es una mirada hacia los caminos de espiritualidad. Según Durliat (1979), siendo el máximo representante Van Eyck, quien en sus composiciones se resalta lo simbólico; es decir, se hace presente una intencionalidad discursiva detrás de la imagen; cada objeto está cargado de intencionalidad simbólica. “La representación de lo real en la pintura se hace eco de la verdad espiritual e incluso teológica que llena de creación” (p. 335). Entre sus composiciones que resalta este valor espiritual y místico se encuentra el *Cordero Místico* (iglesia de Saint-Bavon de Gante), realizando junto a Hubert Eyck. Siendo esta búsqueda de construir un mundo coherente y armonioso, donde se pretende expresar la belleza espiritual³. En cambio, se presentan autores como Jerónimo Bosco, Pieter Brueghel el viejo, Jan Brueghel de Valours, Lucas van Leyden y entre otros⁴, que representan en sus obras *la revancha*

-
- 1 Danto (1999) en su obra *Después del fin del arte* nos hace mención sobre el arte contemporáneo o *posthistórico*, que se distancia del modernismo (iniciada por Monet) por ser: “La diferencia es que ya no hay un plano diferente para distinguir realidades artísticas, ni esas realidades son tan ni esas realidades son tan distantes entre sí. Esto se debe a que la percepción básica del espíritu contemporáneo se formó sobre el principio de un museo en donde todo arte tiene su propio lugar, donde no hay ningún criterio *a priori* acerca de cómo el arte deba verse, y donde no hay un relato al que los contenidos del museo se deba ajustar” (p.28). Caracterizada por la eclosión de la pluralidad de expresiones, y una entropía estética propia del siglo XX.
 - 2 Thuillier (2014) nos menciona sobre los rumbos que ha tomado la reflexión sobre el arte desde la antigüedad hasta la actualidad:
 - 3 Durliat (1979) nos dice sobre la importancia de los pintores flamencos: “Desde Van Eyck los pintores flamencos buscaron de nuevo el ideal de los arquitectos y escultores góticos: construir un mundo coherente y armonioso. [] La transparencia y el esplendor de los objetos consisten en su belleza espiritual, ya que es ahí donde la creación rescatada recupera lo paradisiaco” (p. 345). Por contraparte, dentro del movimiento flamenco, está la figura representativa del Bosco. “Pero llega un momento en que al final de la evolución esta maravillosa paz de los seres y de las cosas— nos dirá Durliat—, esta sabia y perfecta construcción que era la del humanismo es Dios, todo esto se ve amenazado por una revancha furiosa de las fuerzas del caos” (p.345). En consecuencia, ambas figuras son representativas dentro de la pintura flamenca; sin embargo, en este artículo se ahondará en esta último artista mencionado y su movimiento.
 - 4 Los autores que hace referencia Castelli son: Jerónimo Bosco (*El jardín de las delicias; Tentaciones de san Antonio; Tentación de san Antonio; Santiago de Compostela y el mago; Tríptico de los eremitas*), La escuela del Bosco (*Visio Tundali; San Martin; Job, san Antonio y san Jerónimo*), Jan Brueghel de Velours (*Escena infernal; Tentaciones de san Antonio*), Escuela de Brueghel (*Las tentaciones de san Antonio*) y entre otros de influencia flamenca, además de la tradición italiana y *Ars morendi*. Véase la información más amplia en Castelli (2007) pp. 129-183.

furiosa de las fuerzas del caos, generaron un impacto que representa el cultivo de la espiritualidad (búsqueda de la salvación) de forma antitética (es decir, anunciando las vías de perdición). Al respecto Enrique Castelli (2007), nos anuncia esta sensibilidad estética la cual se preocupa por anunciar los mecanismos del desvío del correcto camino en el cultivo espiritual que conceptualmente se define como lo demoniaco. En este sentido, según Panofski (1987), cumpliría un rol iconológico que es investigar

la interacción entre varios «tipos»; la influencia de ideas teológicas, filosóficas o teológicas; los propósitos y tendencias artísticas y de los mecenas individualmente considerados; la corrección entre los conceptos inteligibles y la forma visible que en cada caso específico asumen esto. (p. 50-51).

En este sentido, los discursos soteriológicos están detrás de las representaciones del Infierno, Juicio final, Tentaciones de santos, Códices sobre el arte de morir (*Ars moriende*) y Códice Antonita. Es por ello, que la iconografía presenta en este conjunto de obras, llamadas por Castelli, la degeneración espirituales o sotéricas⁵ y el triunfo del santo a lo demoniaco. Asimismo, cabe resaltar el carácter educativo para los mecenas de las obras artísticas en un sentido pedagógico.

La pedagogía⁶ medieval tiene un largo recorrido aproximadamente diez siglos que nace con la *paidea* griega, pero que en el Medievo tomará una acentuación religiosa, como con la enunciación de las virtudes teologales. En la Edad media baja, es donde se da una cierta independencia de la educación de las instituciones religiosas impulsada por la creciente burguesía, naciendo las escuelas municipales parcialmente o en su totalidad independientes del clero: así naciendo la Escolástica (*scholasticus*). Generando una democratización del conocimiento que desembocaran en el Renacimiento y la Reforma. Sobre este momento histórico nos dice Dilthey (1968):

En esta conexión surgió una concepción imaginativa del mayor alcance, un ideal del saber en el que los pueblos románicos y germánicos coloca-

5 Del griego “Σωτηρία” que significa “salvación, preservación, conservación, liberación, medio de salvación; vuelta feliz; seguridad, bienestar, felicidad” (Pabon, 2012, p. 572). El uso que se le da a “tecnologías sotéricas” serían medios los cuales permitan el desarrollo de la salvación del alma. Por otra parte, se debe tener presente el sentido de “seguridad, bienestar y felicidad”, pues más adelante se verá como lo demoniaco transgrede la seguridad o la calma del alma (estado de gracia) llevándola a la perdición. Castelli (2007) nos dice: “La salvación está condicionada por la negativa a considerar el mundo la disolución como una existencia” (p. 88). Es decir, la salvación o lo sotérico en no aceptar la irrupción de lo demoniaco (no caer en la perdición); siendo la perdición del sujeto cuando no se cae en disolución del sujeto sotérico y el objeto o imagen tentador.

6 Piscoya (1993) hace cuatro distinciones sobre el sentido del término “pedagogía”: La primera, en sentido etimológico; la segunda, como disciplina o carrera universitaria; la tercera, en sentido factico o de los hechos pedagógicos; por último, la pedagogía entendida como teoría general de la educación. En este texto aludimos el primer sentido, como “una actividad de conducción o el de un hacer practico más que el de un cuerpo de doctrina”. (p.23)

ban toda la energía de su impulso a instruirse. [...] Éste fue el comienzo de un trabajo espiritual que ha durado hasta el siglo XVIII y que mueve aun al catolicismo progresivo. (p.129)

Es este contexto se encuentra Flandes, junto a Italia, es una de las regiones más prosperas de Europa. Donde la burguesía, según Taine (1951), conserva el fervor medieval. Por ello, surge una creciente preocupación por buscar un desarrollo espiritual, sin embargo, se opta más por la imagen que por la doctrina. “El alma ya no se satisface con un ente de la filosofía escolástica: anhela contemplar una forma animada, el pensamiento humano necesita para contemplarse ser traducido, a las miradas del hombre, por una obra de arte” (p. 62). Por ello, surge la necesidad de imágenes con una intensión sotérica “Están pensados para conmover a los fieles —más adelante nos dirá Taine—, para sugerirles la imagen del mundo sobrenatural o las emociones de la piedad interior; para mostrarles la serenidad inmutable de los santos glorificados y la tierra humidad de las almas escogidas” (p.66-67). Este carácter de desarrollar una sensibilidad sotérica en los espectadores es la labor pedagógica de estas imágenes de manera antitética. Anuncia el camino del cual se debe evitar y se anuncia como es el camino de perdición (caída al pecado). El presente artículo pretende abordar el aspecto educativo de la categoría de lo demoniaco en las obras artísticas analizadas por Enrique Castelli. Para ello, se dividirá en dos apartados: la santidad como resistencia a lo demoniaco y la tentación de lo demoniaco; y, por último, una conclusión.

1. La santidad como resistencia a lo demoniaco

Las obras artísticas del siglo XIV-XVI que representan lo demoniaco tienen como fin de señalar la tentación demoniaca⁷. Enrico Castelli [1952] en *Lo demoniaco en el arte. Su significado filosófico* nos presenta la interpretación doctrinal (iconológica) detrás de las representaciones demoniacas, que es la influencia de la teología mística, como el circulo de Ruysbroeck y de la escuela de colonia, destacando Heinrich Suso (Seuse; 1295-1366) con sus obras: *Libro de la sabiduría eterna*, *Libro de la verdad* y *Horologium sapientiae*, los cuales influyeron por toda la región de Flandes. A su vez, Jan van Ruysbroeck (1293-1361) con sus obras *Bodas espirituales*, *Las cuatro tentaciones*, *El reino de los amantes de Dios* y *Tabernáculo espiritual*, fueron los permitieron desarrollar el simbolismo en los pintores nórdicos, como Bosco, Huys, Mandyn y otros. Por ejemplo, en el tríptico de las *Tentaciones de San Antonio* del Bosco se muestra un árbol con ramas que adopta forma femenina que, de acuerdo con los escritos de Ruysbroeck, simboliza la fal-

7 La relevancia de este periodo señalado es porque, según Castelli (2007), las obras artísticas tienen un componente filosófico y teológico a diferencia de épocas posteriores. “Cuando la mujer desnuda, alegoría de de la lujuria, se manifiesta en los lienzos de los pintores de los siglos XVII y XVIII, el motivo teológico y filosófico ha caído ya, y se pinta por pintar y no para representar una experiencia religiosa y un sentimiento común a la categoría de los indagadores de las cosas divinas” (p. 67).

sedad⁸. Entre los autores de mayor representatividad, que analiza Castelli, están: el Bosco y Brueghel el viejo, quienes representan lo demoniaco con temáticas como la tentación de San Antonio⁹ y representaciones infernales.

La importancia de la figura de San Antonio¹⁰, mitificado en la biografía de Atanasio, es porque expresa lo *tremendum*, nos dice Castelli (2007): “La biografía del Eremita era muy conocida en la Edad Media. El texto es un documento valiosísimo para la interpretación demoniaca, como presencia de lo *tremendum*” (p.185). Que expresa como no caer en el camino del “no-ser” o caer en la tentación, pues la figura de un santo es quien está fuera de lo demoniaco a pesar de ser tentado. Por ello, representa un discurso preventivo: el mantenerse en la vía del ser (la salvación), de no ser así “Se ha perdido para siempre el ser cuyo principio y fin son imposibles de indagar. Lo demoniaco es el *no ser* que se manifiesta como agresión pura: lo trastocado” (p.65). En consecuencia, el tentado debe aferrarse a la gracia divina, el *ser*; que es lo propio que caracteriza a la santidad. Caracterizado por Bologna (2007) como el estado de impasibilidad (*hesyjía*, vida sosegada o retirada), y evitar que “la inmovilidad e impasible es resquebrajada, agredida por náusea que produce la «escisión del ser»” (p. 39). Este ser consumido por la tentación y el tormento es la temática de los artistas-teólogos, y también, la oposición a la figura incólume del santo frente a lo demoniaco.

2. La tentación de lo demoniaco

La categórico de lo demoniaco o monstruosidad, dentro de la iconología que desarrolla Castelli, se entenderá como transgresión al ser que se presenta sin inicio ni fin, como algo indefinido y mudable, pero presumiéndose o dando la apariencia de ser definido (*ser*). Es decir, el tentado es quien aborda su posible substancia la cual no existe, pues solo es un cumulo de accidentes cambiantes, es en este

8 Castelli (2007) nos menciona la complejidad de reconocer los símbolos que se presentan en las obras artísticas: “La interpretación de los símbolos se hace en ocasiones extremadamente difícil, ya que el simbolismo religioso no coincide con el alquímico y no siempre es posible establecer, por ejemplo, en qué punto la influencia ruysbroeckiana excede la de las doctrinas mágicas y alquímicas” (p. 110). En consecuencia, ciertamente existe la posibilidad que ciertas representaciones escapen a la interpretación dentro del simbolismo de Ruysbroeck, por ejemplo, el camello representa sobriedad (en la tradición popular), por otra parte, representa la figuración de Cristo (dentro del simbolismo religioso). Así, una representación puede tener un simbolismo equivoco y se tendrá que recurrir a la temática de la obra artística y otras variables.

9 Siendo *Las tentaciones de San Antonio* el más recurrente entre todos los pintores tanto de la tradición flamenca o nórdica y la italiana. San Antonio representa la figura por excelencia en tentación demoniaca, las fuentes que mencionan su vida por Atanasio en *Vita Antonii* en el año 375. Posteriormente tendrá gran influencia en la Edad Media en figuras como San Agustín (*De civitate dei* y *De divinatione demonum*), Raimundo Lulio (*Ars magna*) Alberto Magno (*Summa Theologica*), Gregorio Magno (*Moralia in Job*) y entre otros. Véase la información más amplia en Castelli (2007) pp. 185-195.

10 Marijnissen (1996) nos dice sobre el tríptico de san Antonio del Bosco: “El verdadero argumento espiritual del tríptico no es la tentación propiamente dicha, sino la victoria de San Antonio frente a la tentación, victoria alcanzada mediante la plegaria y la meditación en la Pasión de Cristo. Lo que significa que el mensaje inicial de esa obra solo es comprensible a través de la mística”. (p. 17)

proceso donde se cruza el umbral de la perdición. Lo demoniaco o monstruoso es “lo que no tiene naturaleza, ésta se transforma en otra, y ésta otra más, así hasta el infinito: lo que no es *posible*, lo que no puede *posar* y, por tanto, mucho menos reposar. (Castelli, 2007, p.65) Por ello, la condición de lo demoniaco es su inconstancia, su insubstancialidad o vacío. Es decir, muda constantemente a diversas formas. Siendo su capacidad transgresora en reunir partes o cualidades que no corresponden como tal a un ser, por ejemplo, quimeras, bestias antropomórficas, cosas con extremidades o hombres en posiciones imposibles, todas señalando la artificialidad de lo demoniaco¹¹, es la huida del ser, de lo estable y optar la múltiple y lo posible concretizándose en oposición a lo natural; en definitiva, es la representación del *no-ser*. Se caracteriza por la impostura y se manifiesta en artificialidad (*fantasía*) compositiva que se expresa en forma heteróclita. Por ello, toda representación iconográfica será representar esta amorficidad.

Todo el arte que trata de representar de uno u otro modo la tentación de lo demoniaco reproduce este sentimiento de lo horrible indefinido; el sentimiento de algo que no tiene naturaleza, o incluso algo peor, algo que está definitivamente desnaturalizado. (Castelli, 2009, p.66)

La condición fantástica de lo demoniaco se expresa como desfiguración, y sentido pleno es una no-máscara (o máscara *per se*), “porque enmascara la máscara, deviniendo así trágicamente opresivo” (p. 74). La figura de la enmascaración siempre acoge la presunción de una verdadera forma detrás de la máscara¹²; sin embargo, lo demoniaco es la imposibilidad de ocultar algo, pues es *no-ser* no tiene *ser* que develar (*vértigo al vacío*). Así envolviendo al espectador en la opresión de presumir que existe una verdadera forma detrás de la máscara, y ello genera un sentimiento disgregador, como lo son las representaciones disruptivas a lo natural. “El cuadro es un espectáculo fantástico disgregador: una *indecencia*. [...] Figuración de un ritmo que ha perdido su tiempo y por lo tanto no se pue-

11 La artificialidad se expresa en la capacidad imaginativa del artista a la hora de representar polimorfosidad de lo monstruoso. Castelli (2009) nos dice al respecto: “La fantasía domina el alma del artista. Pero no la supone un desprecio, aquella que juzgamos indigna de nuestra atención, sino otra, la que traduce en términos nuevos de experiencia que sería puramente bestial si no fuese transfigurada. [...] Transfiguraciones del sentimiento de comunicación con lo divino a través de la representación de algo que es antítesis de lo divino; y que como tal atrae, es decir, trae así: los demonios son arponeros” (p.69). Es decir, los artistas dan riendas sueltas a la fantasía no para perderse de ella, sino que es la única manera de recobrar conciencia de lo real; es decir, recorren su camino espiritual señalando o representando los que no son.

12 Dentro de la tradición platónica, seguida por san Agustín se presenta la dualidad de un mundo de sombras y un mundo inteligible, en la cual el primero es acceso para el segundo; sin embargo, Castelli (2009) nos dice que el mundo de las sombras es un señuelo para caer en la tentación, por ello irrumpe como medio de salvación. “La seña (la causa ocasional del recuerdo de la idea en la doctrina platónica) es una invitación a la *nada*. De hecho, no *señala* nada. No comporta, como en la doctrina de la anamnesis platónica, el contacto en el mundo sensible de la fea copia (el mundo de las sombras, de lo tenebroso) con el εἶδος, con la cosa en sí, con la verdadera realidad. No hay copias feas de lo infernal; lo infernal es una realidad *sui generis*”. (p.83)

de definir. El ansia de no poder nunca ser algo” (p.75). A su vez, lo demoniaco, nos dice Castelli, en su forma representativa ha de ser expuesto no como un rol simbólico, sino alegórico, pues este último, se ilustra un desarrollo y no algo culminado (asentado) propio del ser o la gracia¹³. En consecuencia, lo demoniaco es por naturaleza fantástico, que disgrega lo natural y su representación es la forma *informe*, que solo es una pretensión de ser algo sin serlo, y la mejor manera de ser expuesta es de forma alegórica, siempre como un proceso indefinido.

El inicio de este proceso de perdición o desprendimiento del ser se inicia con el estado de soledad, que es la de ausencia de lo divino¹⁴ así inicia la perdición. Inicia con el *vértigo al vacío*¹⁵, que genera cierta atracción porque se apodera del sujeto, que es la disolución de la santidad.

El artista trata de ofrecernos la imagen de un deshacimiento por medio de los golpes que unos seres informes infligen al santo con garras y mazas, precisamente para disolverlo (disolver su santidad), para absolverlo en el proceso de anonadamiento de su persona. Absorberlo, esto es, hacer que esta santidad no sea ya una *entidad* sino solamente una *palabra*. (p. 69)

Dicho proceso de anonadamiento le es contiguo el desgarramiento o desmembramiento¹⁶; donde iconográficamente se expresa en imágenes de visiones desgarradoras (formas *informes*) que culmina se busca la forma a lo informe, buscar comprensión en lo incomprensible y completar lo incompletable, ese es el acto de

13 Castelli (2007) hace la distancia de lo simbólico con lo alegórico, pues lo simbólico solo puede señalar lo substancial, por el contrario, lo alegórico señala un proceso no culminado, como un pretérito imperfecto que se sabe que inicio, pero anuncia su vez que no está culminado generando incertidumbre (*nausea*). “Mientras que en lo simbólico, la obra se muestra acabada y el proceso que ha llevado a la conclusión expresa por el símbolo no aparece; en lo alegórico se ilustra, por el contrario, su desarrollo. [...] A diferencia del *símbolo*, la *alegoría* tiene en cuenta unos elementos que son fundante para la acción viciosa. Es una descripción de sus condiciones, no una puntualización de su esencia última. Se podría decir: la historia del proceso, no su conclusión” (p.68)

14 Castelli (2009) nos anuncia que la soledad es propicio para caer en lo demoniaco, pues la soledad significa la ausencia de la compañía divina. “El aislamiento es condenatorio. La tentación es el sentimiento abismal de soledad: para vencerlo no hay más que un camino: participar de lo divino”. (p.65)

15 Castelli (2007) nos dice que lo demoniaco, vértigo al vacío, genera *curiositas* que inicia una búsqueda inculminable que consume la tranquilidad de la persona. “Dejarse entre ver, es decir, esconderse para ser buscado. Valerse de la *curiositas* y de la ciencia de la indagación de lo que se oculta. Dejarse entre ver es atraer, porque si algo indica (indica que existe) y desvela una posible existencia, la naturaleza humana querrá saber sobre esa existencia, saber para participar: ansia”. (p.81)

16 Castelli nos anuncia que el proceso de desgarramiento puede ser tanto de lo corpóreo como de lo visible: “El desgarramiento, es decir, el desmembramiento, puede ser de lo *corpóreo* (desmembramiento del individuo, como en sus diversos infiernos representan El Bosco y Huys en sus seres seleccionados) o de lo *visible* (del desmembramiento de lo real surgen naturalezas fantásticas)” (p.77). Lo demoniaco se le presenta en distintas formas *informas* las cuales pretenden sacarlo de su estado de asentamiento. “¿qué es aquella forma? ¿un pez? Lo parece, pero a la mitad la forma no es ya la de un pez. ¿Es un pájaro? Tampoco, pero lo parece” (p. 77-78). Lo irreal pretende consumir el estado sotérico del santo, sacando de su claridad y llevándolo a la confusión, a lo intangible.

caer en la tentación (*pasar el umbral del vacío*), y, ello ejerce agobio en el sujeto en un mundo, que ahora se presenta, inteligible.

Todo es inteligible, pero solo está circunscrito; esto es el *desgarramiento* demoniaco. Si todo es *inteligible*, nada es *comprensible*, porque lo *comprensible comprende*, esto es, abarca más. Aparte del detalle que resulta inteligible. Abarca más (*comprende*) precisamente porque hace participar al individuo en la inteligencia de algo (de una aparición) hasta hacerle creer que puede ir más allá de lo entendido. (p.78)

Lo demoniaco se presenta de forma oculta, alegando ser buscado, ser descubierta. Tomando una *naturaleza ignota* para iniciar una búsqueda imposible: un preguntar sin descanso. “Tenemos una forma de entender que no se comprende, o que no es *comprensible*. Nos quedamos fuera de nuestro propio entendimiento. Nos alienamos” (p.78). Esta alienación es la caída abismal de lo seducción de inteligible que inicia con la mirada o la salida de sí mismo (estado contemplativo).

El que mira está perdido. El santo lo sabe. Porque el que mira llega inmediatamente al umbral de la *nada*: en realidad, más allá de lo *mirado circunscrito* (el detalle) ya no existe el *ver*, sino la desesperación de la conciencia que aun desea, pero que, al no haber ya continuidad (es otra la forma que sigue, una cosa absolutamente distinta), va hacia el abismo. De aquí la inevitable caída. (p.79)

Una vez dentro del umbral de la seducción de lo demoniaco (*tremendum*), se presentan los siguientes pasos para culminar este proceso de tentación o pérdida —el fin de lo demoniaco es perderse *a sí mismo*—: el *delirium*; y, culmina, *nausea*. El *tremendum*, dentro de este discurso soteriológico antitético dado por los artistas-teólogos, es lo demoniaco que se aferra a lo más material, la imagen (la visión: las sensaciones, lo irracional) que desembocar en lo horrendo y lo grotesco que conlleva a la irrupción al estado de calma al espectador. Siendo lo horrible manifestación iconográfica del vicio, caracterizada por ser una composición antinatural (artificial) ¿Por qué lo demoniaco no es bello? Lo bello como demoniaco en términos graduales puede hacer reminiscencia a su condición inicial (ideal), de lo artificial a lo natural, de lo fantástico a lo real, pero lo horrendo o monstruoso se consume *per se*, no hay reminiscencia al cual ascender.

El demonio desencadenado se vale de lo horrendo. [...] lo horrible es lo *tremendum*, hace temblar, genera el temblor desmembrador. Separa, despedaza, es dicotómico; escinde. Volver a ascender por medio del *recuerdo* (la memoria) de lo feo a lo bello en exceso, que ha provocado el cambio de género (de lo bello a lo feo, la seducción de lo bello y la consiguiente caída en lo feo) ya no es realizable, dada la escisión debida a lo *tremendum*. (p.87)

Caer en la tentación es caer en la dificultad de ir de lo feo a lo bello que conlleva a lo feo, del *no-ser* al *ser*. Es decir, el *vértigo al vacío* se figura en lo *tremendum*. “Lo

demoniaco desencadenado para conquistar la presa humana sabe que la máxima seducción es la de lo abismal: lo horrible. *Abyssus abyssum* [el abismo llama al abismo]. Lo monstruoso es su aspecto más destacado” (Castelli, 2007, p.87). El *delirium*, el estado posterior a la caída en lo *tremendum*, es la culminación de la disgregación o escisión del sujeto sotérico, pierde su ser e independencia con la caída en la *voluptas*, perdiéndose en el objeto, y disolviéndose la dualidad manifiesta: el sujeto sotérico (sujeto para la salvación) y el objeto tentador (imagen horrenda), que se disuelven en el *no-ser*¹⁷; es decir, ya no pudiendo distinguir su ser y el objeto tentador (el demonio). “Ya no ha se puede comunicar. El asalto infernal de lo horrible ha logrado su objetivo. Ya no hay posible apelación. La seducción esta completa” (p.87). Al cambio categorial de lo bello a lo horrible, se da el cambio de la razón a los sentimientos. En consecuencia, las vías de la razón son inválidas.

Si se quiere recorrer [las vías de la razón] se llega a la conclusión de que lo sentido es inseparable del que siente, que la unidad del ser existente por lo sentido, que el sujeto que siente que no puede salir de sí mismo, si intenta salir es un insensato; razona solo si vuelve a entrar en sí mismo, y así sucesivamente. La dialéctica concluye. Lo demoniaco no existe fuera de nosotros. Si existe, está en nosotros. (p.87)

La culminación del proceso de *delirium* es el momento final lucido racional de autoconciencia de la caída, donde la razón cumple un rol condenatorio. “Las vías de la razón pura no conducen más que a la pura razón, que no tiene razón pura encontrar otra cosa más que así misma” (p. 88). A su vez, la lógica es vista como *ars diaboli* para salir de este entrampamiento del *tremendum*. Para finalizar, está seducción culmina con la sensación de la *náusea* por lo demoniaco. Es el éxtasis de la sensación de repulsión (lo asqueroso) por si misma de lo horrendo, que va unida a su vez a la perpetua soledad inicial llevada al límite. El sujeto está sumido en lo repugnante que lo llevara a la sensación de una nausea que lo lleva al deshacimiento.

Lo asqueroso es uno de los aspectos de lo horrible: lo asqueroso no se puede aprehender, precisamente porque es repugnante. Pero ¿y si se ofrece lo repugnante como real? ¿Y si lo asqueroso, aquello en lo que no es posible detenerse porque repugna, es lo permanente? Entonces no puede haber más que la náusea. La sola nausea, la pura nausea, la náusea absoluta, lo que no conlleva que a otra cosa al deshacimiento. (p.95)

17 En palabras de Castelli (2007): “y cuando la unidad del ser humano queda escindida de tal manera que las partes pierden toda posibilidad de unión, si puede decirse así, los *sentimientos* se adhieren naturalmente a lo sentido. El ser de lo sentido, objeto a sentir, no puede diferenciarse ya del que siente, porque el que siente ha perdido su unidad de ser. Por tanto, la seducción es máxima; el objeto (el demonio) ha seducido al sujeto humano de tal modo que éste no conoce ya la manera de distinguir del objeto de su sentir”. (p.87)

Con la *náusea* del sujeto se culmina la seducción de lo demoniaco, en la cual es la sumisión a la *voluptas*, es presa de lo horrendo (*tremendum*) que desdibuja su condición humana y lleva al deshacimiento de sí mismo. En conclusión, el proceso de perdición del ser es la pérdida de su unidad, de su independencia, pues cae en el juego del *no-ser*, perdiendo su relación con *ser*, que es alejarse de la Gracia divina; y solo esta última es la que puede sacar al sujeto perdido por medio de la fe.

Conclusión

El arte flamenco del siglo XIV-XVII, tratado por Castelli (2007), muestra una iconología sobre las representaciones demoniacas. Siendo el fin de esta descripción de enunciación pedagógica iconográfica sobre el proceso de perdición del ser por el *tremendum*. Dicho proceso pasa por los siguientes estados: *vértigo al vacío*, *delirium*, y, culmina, *nausea*. En este proceso de seducción es donde se resalta el esfuerzo y la disciplina que debe realizar el espectador. Debe conservarse en el ser, en la consistencia, y no caer en la tentación, en la disgregación del ser. La imagen del santo, como de san Antonio, representa no a una persona padeciendo, sino soportando. Por ello, es inconcebible el abandono de los ejercicios espirituales, como lo es el de rezar. “Huyendo es imposible rezar. Huir es ir hacia el *desgarramiento*, es una forma de endemoniarse. Una manera de seccionarse, de autoseccionarse, separándose del lugar que ocupa. Abandonando las *posiciones* por una *situación* que no logra convertirse en *posición*” (p.79). Es decir, abandonar el camino sotérico por lo demoniaco es un paso en falso sin causa real, pues lo demoniaco ontológicamente es un *no-ser*, por ello, no hay motivo legítimo del abandono de la *posición*. Por ello, solo la gracia divina permite recobrar la substantialidad del sujeto sotérico, apartarse del objeto tentador. La confrontación, siendo, un medio por el cual no se puede optar, pues no se puede afrontar a lo que no es (la nada, no-ser)¹⁸. La gracia es una potencia sotérica. Su actividad principal es otorgar unicidad y no perderse en la disgregación (conservación del alma).

En consecuencia, estas obras de arte cumplen un rol señalatorio de manera anti-tética de refugio a lo gracia divina, es decir, señalan el camino que se debe evitar alegorizando lo informe que es lo demoniaco. “Lo sacro aparece, en el arte que representa la tentación máxima, como el ser que transfigura al santo en el éxtasis producido por un modo de consumir la Gracia” (p. 67). Lo sagrado se presenta en la transgresión de la misma, afirmando su condición de *ser* y usando como medio las representaciones de lo demoniaco o a manera de tentación. “Para expresar el estado de Gracia en su máxima intensidad, el artista no puede más que

18 En palabras de Castelli (2007): “El tema de la impasibilidad es constante. Impasible, es decir, no tocado por el mal. El mal no tiene presa. Es la sombra de un martirio lo que se anuncia. Las garras no agarran, el halo demoniaco es como esfera mágica que encierra, sí, pero solo a aquellos que quieren ser encerrados, a aquellos que ceden a la ilusión de lo *tremendum*; aquellos que no quieren no son encerrados” (p.90)

rodear la representación física del santo con una representación de lo que es desgracia pura; y la desgracia puede ser seducción” (p.67). En conclusión, Castelli nos señala como hay un mensaje doctrinario soteriológico en las obras artísticas de Flandes en el siglo XIV-XVII.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Castelli, E. (2007) *Lo demoniaco en el arte. Su significado filosófico*. Madrid, España: Siruela.
- Danto, A. (1999) Introducción. En *Después del fin del arte* (pp. 25-43). Barcelona, España: Paidós.
- Dilthey, W. (1968) *Historia de la Pedagogía*. Trad., Lorenzo Luzuriaga. Buenos Aires, Argentina: Losada
- Durliat, M. (1979) *Introducción al arte medieval en Occidente*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Marijnissen, R. (1996) Preliminares a una nueva lectura del Bosco. En R. Marijnissen (Ed.), *El Bosco*. Madrid, España: Electa.
- Piscoya, L. (1993) Sobre la naturaleza de la pedagogía. En *Metapedagogia* (pp. 17-31). Lima, Perú: UNMSM, CONCITEC, Ediciones Espíteme.
- Panofski, E. (1987) Iconografía e iconología: introducción al arte del Renacimiento. En *El significado de las artes visuales* (pp. 45-76). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Pabón, J. (2012) *Diccionario bilingüe Manual Griego clásico-español*. Madrid, España: Vox.
- Taine, H. (1951) *Filosofía del Arte*. Buenos Aires, Argentina: Austral.
- Thullier, J. (2014) *Teoría general de la historia del arte*. D. F., México: Fondo de cultura económica.