

Por amor al arte.

Notas sobre la agalmatofilia y la *Imitatio Creatoris*, de Platón a Winckelmann

Juan Luis GONZÁLEZ GARCÍA

Universidad Complutense
Departamento de Historia del Arte II (Moderno)
juan-luisgg@terra.es

Recibido: 28-febrero-2006

Aprobado: 16-mayo-2006

RESUMEN

La historia de Pigmalión, epítome clásico de la «imagen viviente», permitió a los mitógrafos comparar la función creadora del personaje legendario, capaz de concebir seres animados y racionales, con el poder de los dioses. Además de ésta, han llegado hasta nosotros otras narraciones de la Antigüedad que mezclaban igualmente estética, magia y habilidad técnica, referidas sobre todo a Praxíteles y a sus más famosas esculturas: la *Afrodita de Cnido* y los *Erotes* de Pario o Tespias. Todos estos testimonios ejemplifican el llamado «amor a las estatuas», también conocido como «pigmalionismo» o más frecuentemente como «agalmatofilia».

Este ensayo analiza las principales derivaciones de la agalmatofilia y la *Imitatio Creatoris*: el poder del *deus artifex*, la relación del artista con su creación, y la condición híbrida —entre viva y artificial— del artefacto creado. En la era post-clásica, la agalmatofilia se convirtió sucesivamente en un modelo apolo-gético para disertar acerca de los peligros de la idolatría; en un *exemplum* moralizante; en una glorificación del genio y en un argumento del debate acerca del *paragone* en el Renacimiento y en el Barroco. En el siglo XVIII, a manera de coda, la figura de Pigmalión se encumbraría como alegoría del esfuerzo creador de los primeros artistas griegos.

Palabras clave: Agalmatofilia; Pigmalionismo; Pigmalión; Praxíteles; Afrodita/Venus; Eros/Cupido; Deus artifex; Paragone; Teoría del Arte.

For the love of art.
Notes on agalmatophilia and *Imitatio Creatoris*,
from Plato to Winckelmann

ABSTRACT

With the story of Pygmalion, the classical embodiment of the «living image», the mythographers were allowed to compare the creative role of such a legendary character, capable of devising animated and rational beings, with the power of the gods. Besides this one, other accounts from Antiquity have come to us with the same blend of aesthetics, magic and technical skill, largely referred to Praxiteles and his most famous sculptures: the *Aphrodite of Knidos* and the *Erotes* of Parion and Thespieae. All these testimonies exemplify the so-called «love for statues», also known as «Pygmalionism» or more frequently as «Agalmatophilia». This paper analyses the main consequences of Agalmatophilia and *Imitatio Creatoris*: the power of the *deus artifex*, the bond between the artist and his creation, and the composite condition —half alive, half artificial— of the artefact produced. Through the Post-Classical Age, Agalmatophilia successively

became an apologetic model to discourse on the dangers of idolatry; a moralising *exemplum*; a glorification of the genius and a claim for the debate on the *paragone* during the Renaissance and Baroque periods. In the 18th Century, by way of coda, the figure of Pygmalion would be praised as an allegory of the creative endeavour of the early Greek artists.

Keywords: Agalmatophilia; Pygmalionism; Pygmalion; Praxiteles; Aphrodite/Venus; Eros/Cupid; Deus artifex; Paragone; Art Theory.

I

Dédalo, el habilísimo artífice citado por Homero, se consideraba en la Antigüedad el inventor de las imágenes, a las que no sólo habría investido de aspecto humano, sino también de movimiento y de palabra. Con ello la mitografía pretendía comparar esta función creadora del artista legendario, capaz de crear seres animados y racionales, con el poder de los dioses (en este caso de Hefesto)¹. Platón fue uno de los primeros en recoger la creencia de que las estatuas de Dédalo —con los ojos abiertos, los brazos extendidos y las piernas separadas en actitud de caminar— producían tal impresión de vida y movimiento que tenían que estar sujetas, para impedir que huyeran y anduviesen vagabundeando². Basándose en Filipo el comediógrafo y con una cierta ambigüedad, también Aristóteles afirmaba que Dédalo «dotó de movimiento a la estatua de madera de Afrodita vertiendo sobre ella plata viva»³.

El epítome clásico de la «imagen viviente» no fue, sin embargo, invención de un filósofo, sino de un poeta. En las *Metamorfosis*, Ovidio refería el célebre episodio de Pigmalión⁴, quien ofendido por el comportamiento de las Propérides —«las primeras en prostituir sus cuerpos a la vez que su hermosura»—, prefirió vivir soltero. Aquellas indecentes mujeres, cuya existencia basara el escritor en la prostitución ritual practicada por las jóvenes de Chipre antes de casarse, se habían atrevido a negar que Afrodita fuese una diosa, y como castigo la colérica divinidad las convirtió «en duro pedernal»⁵. Pero Pigmalión quería construir un simulacro de lo que no podía encontrar en torno suyo, algo de lo cual enamorarse. Durante largo tiempo se dedicó a esculpir una figura de marfil, dotada de una belleza

¹ KRIS, E. y KURZ, O., *La leyenda del artista*, 2ª ed., Madrid, 1991, pp. 67-68. Queremos expresar aquí nuestra gratitud a las siguientes personas, cuyas contribuciones particulares se apuntan entre paréntesis: José María Carrascal Muñoz (nota 15), Fernando Checa Cremades (nota 46), Miguel Falomir Faus (nota 10), Miguel Morán Turina (notas 47 a 50), y Diego Suárez Quevedo, a quien agradecemos las facilidades brindadas para la entrega de este ensayo.

² PLATÓN, *Meno* 97d. Cit. *Diálogos*, vol. 2, ed. de F. J. Olivieri, 2ª reimp., Madrid, 1992, p. 332.

³ ARISTÓTELES, *De anima* 406b. Cit. *Acerca del alma*, ed. de T. Calvo Martínez, Madrid, 1978, p. 147.

⁴ Vid. sobre la iconografía artística del mito de Pigmalión BÄTSCHMANN, O., «Pygmalion als Betrachter», en KEMP, M. (ed.), *Der Betrachter ist im Bild*, Colonia, 1985, pp. 183-224 y, especialmente, BLÜHM, A., *Pygmalion: Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*, Francfort, 1988.

⁵ Sobre las transmutaciones de la carne en piedra (y al revés) en Ovidio, vid. BARKAN, L., *The Gods Made Flesh. Metamorphoses and the Pursuit of Paganism*, New Haven-Londres, pp. 21-23; 31-32.

con la que ninguna mujer puede nacer... El rostro era de una verdadera doncella, de la que *pensarías* que vivía y que querría moverse si no se lo impediera su pudor.⁶

Antes incluso de ser animada, la estatua, gracias al artificio del escultor, parecía ya viviente, como sugería Ovidio interpelando directamente al lector. El arte creó así una obra que superaba a cualquiera de los frutos de la Naturaleza, hasta el punto de que Pigmalión se enamoró carnalmente de ella. Llegada la fiesta de Afrodita, pidió a la deidad que le concediera una esposa, sin atreverse a pedir «la joven de marfil», sino una «semejante a la de marfil». La diosa premió compadecida los honores recibidos y, a fuerza de súplicas, Pigmalión obtuvo su deseo. El marfil se hizo carne y cobró vida con las caricias:

Cuando regresó, buscó aquél la estatua de su amada y, recostándose en el lecho, la besó; le pareció que estaba tibia; acerca de nuevo la boca, también palpa el pecho con sus manos: el marfil palpado se reblandece y, perdiendo su rigidez, se amolda a los dedos y cede, como se ablanda la cera del Himeto⁷... Mientras se queda atónito y se alegra con dudas y teme engañarse, una y otra vez el enamorado vuelve a tocar con la mano el objeto de su deseo; era de carne y hueso...⁸

Mas Pigmalión no disfrutó del envidiable destino que Ovidio y muchos otros tras él le atribuyeron. El poeta disfrazó con el hechizo de su relato lo que originariamente había sido una debilidad, o más bien un trastorno. Lo cierto es que, según la fuente más antigua de la historia, debida a Filostéfanos (s. IV a. C.), Pigmalión fue rey de Chipre y de lo que se enamoró perdidamente fue de una estatua de Afrodita sita en el santuario de Pafos; hecha de marfil como su amante literaria, sí, pero tan inerte como cualquier escultura⁹. Sólo en su delirio erótico la estatua se transformó en una mujer perfecta; su poder sobrenatural, semejante al de un dios creador, no fue más que una enfermedad, un espejismo.

El rey Pigmalión no fue el único en encapricharse de una escultura, y hay otras historias semejantes de la Antigüedad que mezclan igualmente estética, magia y habilidad técnica¹⁰. Eurípides, por ejemplo, en la tragedia de *Alcestes* recurriría a la misma idea de la estatua-amante. Recordemos el argumento: Apolo había pedido a las Parcas que Admeto, hallándose a punto de sucumbir, pudiera

⁶ OVIDIO, *Met.* X, 240-251. Cit. *Metamorfosis*, ed. de C. Álvarez y R. M. Iglesias, 2ª ed., Madrid, 1997, pp. 565-566. La cursiva es nuestra.

⁷ Recuérdese que en otra historia contada por OVIDIO, *Met.* VIII, 184-236 (*op. cit.*, pp. 474-476), la cera —aquí manifestación de la soberanía del creador sobre la materia informe— era símbolo del castigo de los dioses hacia Dédalo por su temeridad, pues hicieron que las alas de Ícaro se fundieran por volar muy cerca del sol. Vid. MILLER, J. H., *Versions of Pygmalion*, Harvard, 1990, p. 9.

⁸ OVIDIO, *Met.* X, 270-289. *Op. cit.*, p. 567.

⁹ Filostéfanos de Cirene, discípulo de Calímaco, paradoxógrafo alejandrino autor de una obra perdida que llevaba por título *Sobre los sucesos maravillosos acaecidos en Chipre*. Apud RUIZ ELVIRA, A., *Mitología Clásica*, Madrid, 1975, pp. 459-460.

¹⁰ Registradas por OVERBECK, J., *Die antike Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig, 1868, nos. 1227-1245 y 1263. Vid. en general BETTINI, M., *The Portrait of the Lover*, Berkeley-Los Angeles, 1999, pp. 59-74.

ofrecerles a alguien que aceptara morir en su lugar, a fin de poder él vivir todavía igual tiempo que el que había vivido hasta entonces. Como los padres de Admeto no quisieron sacrificarse por su hijo, Alcestes, su esposa, se ofreció a morir por él. A punto de producirse el fatal acontecimiento, Admeto se despedía de su amada con estas palabras:

Pero tu cuerpo, modelado por la mano hábil de los artistas, será colocado en nuestro lecho nupcial; me acostaré junto a él y enlazándolo con mis manos y gritando tu nombre podré creer que eres tú, mi querida mujer, a quien tengo entre los brazos. Frío consuelo, sin duda: pero así aliviaré el peso de mi alma.¹¹

El caso más célebre de sinestesia táctil ante una estatua —no olvidemos que hablamos de esculturas corporales y palpables en el sentido más literal posible— lo desarrolló Plinio el Viejo en su *Historia Natural*. Allí decía que la obra de Praxíteles que adelantaba a todas las suyas y a las de todo «el orbe de las tierras» era una *Venus* que habían comprado los habitantes de la ciudad doria de Cnido (o Gnido), hasta donde muchos habían «navegado... para verla»¹². Praxíteles, para ser exactos, había hecho dos *Venus* que puso en venta al mismo tiempo; de ellas una era velada¹³. Los ciudadanos de la vecina isla de Cos,

que le habían hecho el encargo, prefirieron ésta última a pesar de que su precio era el mismo que el de la otra, porque a causa del velo les pareció más seria y pudorosa. Los de Cnido compraron la que no habían querido los de Cos... El rey Nicomedes quiso comprársela a los de Cnido un tiempo después, prometiéndoles que pagaría todas las deudas de la ciudad, que eran ingentes. Ellos prefirieron resistirse a cualquier oferta y no sin razón, pues por aquella estatua Praxíteles hizo célebre a Cnido. El templete donde estaba colocada estaba abierto por todas partes para que pudiera verse desde cualquier ángulo la efigie de la diosa, esculpida, según se creía, con el favor de ella misma. La admiración que producía no disminuía desde ningún punto. Dicen que uno, que se había enamorado de ella, se escondió durante la noche y la abrazó fuertemente, y la mancha dejada sobre ella fue el indicio de su pasión.¹⁴

Podría argumentarse que nada más lógico que una estatua desnuda de Afrodita despertase el deseo amoroso de quienes la contemplaban; si no fuera así, no sería una verdadera imagen de la diosa del amor. Al mismo tiempo, un pasaje como el anterior y el que leeremos de inmediato mostraban un conflicto característico del Helenismo: la aporía entre la función colectiva de la estatua pública

¹¹ EURÍPIDES, *Alcestes* 348-353. Cit. *Dramas y tragedias*, ed. de F. Grau, Barcelona, 1983, p. 15.

¹² HINZ, B., *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion*, Munich, 1998, pp. 17-65.

¹³ Sobre estas «Venus gemelas» —o «Doble Venus»— en el ámbito del neoplatonismo italiano y su influencia en la pintura de Mantegna y Tiziano, vid. PANOFKY, E., «El movimiento neoplatónico en Florencia y el norte de Italia (Bandinelli y Tiziano)», en *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1972, pp. 189-237 [211].

¹⁴ PLINIO EL VIEJO, *Nat. Hist.* XXXVI, 20-21. Cit. *Textos de Historia del Arte*, ed. de M. E. Torrego Salcedo, Madrid, 1987, p. 135.

y el deseo simultáneo y antagónico de su posesión y disfrute individual¹⁵. En efecto: la leyenda de la *Cnidia* después la repetiría, con preciosa morosidad —y comentarios de interés para la Historia del Arte—, el Pseudo-Luciano en los *Amores*. En la narración dialogada, uno de los visitantes del templete de Afrodita, Caricles, ante la contemplación de la estatua de la diosa se vio impelido a correr hacia ella y besarla. Algunas líneas después reaparecería un interés similar al de Plinio y otros por las citadas *maculae libidinis*, halladas sobre el cuerpo marmóreo:

Y cuando ya estábamos cansados de admirarla, advertimos una señal en uno de sus muslos, como una mancha en un vestido. Su fealdad destacaba de la brillantez del mármol en toda su superficie. Por mi parte, tratando de encontrar la verdad con una explicación convincente, pensé que era un defecto natural del mármol... Y así... en esto sentí admiración por Praxíteles, porque había disimulado el defecto del material en las partes que menos podían examinarse. Sin embargo, la diaconisa que estaba a nuestro lado nos contó una historia extraña e increíble. Nos dijo que un joven procedente de una familia bastante distinguida... que visitaba con frecuencia el templo, se enamoró de la diosa por funesto azar. [...] Veneraba a Praxíteles tanto como a Zeus y todo lo que tenía guardado de valor en su casa se lo entregaba como ofrenda a la diosa. Al final, las tensiones violentas de su pasión se convirtieron en desesperación y descubrió la audacia como alcahueta de su lujuria. En efecto, un día, cuando ya se había puesto el sol, se deslizó en silencio sin que lo vieran los presentes detrás de la puerta y se ocultó en el interior del templo... Esas huellas de los abrazos amorosos se advirtieron cuando llegó el día, y la diosa tiene esa mancha como comprobación de lo que sufrió.¹⁶

Plinio, justo después del episodio de la *Cnidia*, contaba un relato parecido acerca de otra famosa imagen del escultor griego:

Del mismo Praxíteles hay otro Cupido desnudo en Pario, colonia de Propóntide, igualado a la Venus de Cnido por su celebridad y por el ultraje del que fue objeto; efectivamente, Alcetas el Rodio se enamoró de él y dejó también en éste una huella de su amor.¹⁷

Obsérvese cómo Plinio —que escribe, además de como crítico de arte, como un moralista de la época de Vespasiano— califica de «ultraje» (*iniuria*, también «injuria» o «violación») estas acciones de amor con las estatuas divinas. En la misma línea se pronunciaría Valerio Máximo al tratar sobre los poderosos efectos de las artes:

¹⁵ OLMOS, R., «El amor del hombre con la estatua: de la Antigüedad a la Edad Media», en FRONING, H., HÖLSCHER, T. y MIELSCH, H. (eds.), *Kotinos. Festschrift für Erika Simon*, Minz, 1992, pp. 256-266 [258-262].

¹⁶ LUCIANO (PSEUDO-LUCIANO), *Erotes* 13-16. Cit. *Obras*, vol. 3, ed. de J. Zaragoza Botella, Madrid, 1990, pp. 125-129. También el verdadero Luciano —escritor satírico y escultor en sus inicios— conocía esta historia, y la expuso brevemente en *Los retratos* (LUCIANO, *Imágenes* 4. Cit. *Obras*, vol. 2, ed. de J. L. Navarro González, Madrid, 1988, p. 430).

¹⁷ PLINIO EL VIEJO, *Nat. Hist.* XXXVI, 22. *Op. cit.*, p. 136.

Precisamente a la esposa de Vulcano esculpió Praxíteles en mármol, con tal arte que parecía estar viva. La colocó en el templo de Gnido, y tal era la belleza de aquella obra, que no pudo librarse del lascivo abrazo de un perturbado. [...] ¿Cómo asombrarse de que el arte lleve a error a los animales, que están privados de razón, cuando vemos que la sacrílega lujuria del hombre puede excitarse con la silueta de una piedra inanimada?¹⁸

Una última escultura praxitélica de *Eros*, esta vez fundida en bronce, se hallaba en Tespias junto a una obra de Lisipo. A comienzos del siglo IV d. C., Calístrato incluía un comentario sobre ella en sus *Descripciones*, la cual terminaba con una referencia que ligaba al escultor ateniense con el mítico Dédalo:

El resplandor de sus ojos era ardiente a la vez que amable... ¡Qué bronce tan maravilloso era! Cuando lo mirabas, de las puntas de sus rizos se desprendía un rojizo resplandor, y, cuando tocabas sus cabellos, éstos cedían, blandos al tacto. Mientras contemplaba esta obra, pude llegar a creer que Dédalo modelase un grupo de danzantes en movimiento y proporcionara sentidos al oro, puesto que a Praxíteles le faltó poco para conferir inteligencia a su imagen de Eros...¹⁹

Inevitablemente, en la monumental *Antología Palatina*, donde abundan las *ekphraseis* de obras artísticas²⁰, Antípatro aludiría a la *Afrodita* de Cnido y al *Eros* de Tespias, aquí llamado «Deseo». El poeta encomiaba la prudencia del escultor al destinar sus dos obras, en las que el amor estaba tan fogosamente representado, a dos lugares tan lejanos entre sí, pues la conflagración producida por ambas juntas habría sido irresistible:

Dirás, si en la pétreo Cnido contemplas a Cipris, que a las piedras mismas, siendo piedra, inflama; y del dulce Deseo tespiada, que no ya a la roca, sino al frío diamante fuego llevar sabría. Tales dioses Praxíteles puso en distintas regiones para que no se abrase todo en la doble hoguera.²¹

Todas estas anécdotas amatorias pueden acogerse a una doble interpretación, tanto histórico-artística como psicológica. Por una parte, son características de la historiografía grecorromana referente a Praxíteles y a su capacidad para crear estatuas «llenas de vida». A diferencia de los escultores en bronce, aquellos que trabajaron sobre todo en mármol —como él hizo— no inspiraron una tradición crítica sustancial, de modo que tales textos, a menudo versificados por poetas

¹⁸ VALERIO MÁXIMO, *Fact. et dict. mem.* VIII, 11, 1. Cit. *Hechos y dichos memorables, libros VII-IX. Epítomes*, ed. de S. López Moreda, M. L. Harto Trujillo y J. Villalba Álvarez, Madrid, 2003, pp. 105-106.

¹⁹ CALÍSTRATO, *Descript.* III, 4-5. Cit. CUENCA, L. A. DE Y ELVIRA, M. A. (eds.), *Filóstrato el Viejo: Imágenes. Filóstrato el Joven: Imágenes. Calístrato: Descripciones*, Madrid, 1993, p. 183.

²⁰ VITRY, P., «Étude sur les épigrammes de l'anthologie palatine qui contiennent la description d'une œuvre d'art», *Revue archéologique*, 24, 1894, pp. 315-364.

²¹ *Ant. Gr.* XVI, 167. Cit. *Antología Palatina*, vol. 1 (Epigramas helenísticos), ed. de M. Fernández-Galiano, Madrid, 1993, pp. 339, nº 641.

helenísticos y autores posteriores, constituyen nuestra fuente más importante para conocer la recepción de su obra en la Antigüedad²². Por otro lado, y en términos etiológicos, narraciones como las de los *Erotes* de Pario o Tespias, la *Cnidia* o la leyenda ovidiana de Pigmalión ejemplifican una parafilia sexual o síndrome tipificado como «pigmalionismo», «estatuofilia», «monumentofilia», «petrifilia» o más frecuentemente «agalmatofilia», un término derivado del griego que significa literalmente «amor a las estatuas» o «a las imágenes», sobre todo a aquellas desnudas o en actitud sensual²³. La agalmatofilia implica la excitación del deseo a través de la mirada, un deseo de dotar con vida lo que la imagen representa y que es lo que, al fin y al cabo, hace que parezca que está viva. El cuerpo esculpido, percibido como algo real, es capaz así de suscitar las mismas respuestas que un cuerpo vivo²⁴.

Llegados a este punto, no debemos pensar que la agalmatofilia es simplemente una muestra heterodoxa de la atracción sexual. Es mucho más que eso. El reconocimiento de vida en una figura creada por el hombre es un logro de la mirada, una actitud estética que dota de un nuevo significado a la imagen. Prueba de ello es la repetición de esta clase de tradiciones por parte de Plinio, ahora ajenas al «decadente» ámbito griego y situadas en la misma Roma:

Junto al templo de la Felicidad, fueron colocadas las Tespiades; según cuenta Varrón, un caballero romano, Junio Piscículo, se enamoró de una de ellas.²⁵

Y en otra parte:

Estróngilo hizo una Amazona llamada *Eúcmenos* («de hermosas pantorrillas») por la belleza de sus piernas; por esa razón el emperador Nerón la llevaba consigo en sus viajes.²⁶

Igualmente el *Apoxiómeno* de Lisipo era muy admirado por el emperador Tiberio, y éste

a pesar del autodomínio que tenía al principio de su principado, no pudo contener el deseo de hacer que le llevaran esta estatua a su cámara, después de haberla sustituido por otra; pero el pueblo romano manifestó tanta firmeza que con grandes clamores en el teatro reclamaba la reposición del *Apoxiómeno*, y el emperador la devolvió a su sitio, por más que la estatua le entusiasmaba.²⁷

²² POLLIT, J. T., *The Art of Greece*, Englewood Cliffs, N. J., 1965, pp. 128-131.

²³ SCOBIE, A. y TAYLOR, J., «Agalmatophilia, the statue syndrome», *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, vol. 11, 1, 1975, pp. 49-54.

²⁴ FLYNN, T., *El cuerpo en la escultura*, Madrid, 2002, pp. 13-14.

²⁵ PLINIO EL VIEJO, *Nat. Hist.* XXXVI, 39. *Op. cit.*, p. 142.

²⁶ *Ibidem* XXXIV, 82. *Op. cit.*, pp. 64-65.

²⁷ *Ibidem* XXXIV, 62. *Op. cit.*, pp. 57-58.

La historia más peregrina es la que Plinio atribuía a Bruto, el asesino de César. El mismo Estróngilo de la *Amazona* «de hermosas pantorrillas» esculpió un pequeño efebo al que Bruto amó tanto que lo «hizo ilustre con su nombre», conociéndose en adelante como el *Puer Bruti* («el niño de Bruto»)²⁸.

Por increíbles que resulten tales amores, éstos podían llegar a ser también un tanto repulsivos, si creemos la narración de Ateneo de Náucratis en el *Banquete de los eruditos*. En esta recopilación de anécdotas refería un simposiasta cómo cierto Clísofo de Selimbria cayó abrasado por el amor a una *koré* de mármol de Paros, hecha por Ctesicles, y se encerró dentro de un templo de Samos donde la escultura estaba custodiada. La helada frigidez y la resistencia de la piedra le impedían satisfacer sus deseos, de modo que para aplacarlos decidió interponer un pequeño trozo de carne entre él y la estatua. Aún añadía Ateneo una segunda historia tras esta vieja paradoja:

En Delfos, en el tesoro de los espinatas, hay dos muchachos de piedra, por uno de los cuales aseguran los de Delfos que uno de los delegados [o devotos] sintió pasión, se encerró a sí mismo con él y dejó una corona en pago por su relación carnal. Al ser descubierta lo acontecido el dios ordenó a los de Delfos dejar libre al individuo, pues, declaró, había pagado el precio.²⁹

A diferencia de los burlones casos anteriores, otros relatos del mundo clásico en los que un hombre se enamora de una estatua pretendían un fin moralizante. La *Miscelánea histórica* de Claudio Eliano, en su sección «De ridiculis et absurdis amoribus» recogía la historia de un joven ateniense que fue atrapado por la pasión que sentía hacia la estatua de *Ágata Tyché* (o *Fortuna*), una de las esculturas del Pritaneo. Él la abrazaba, la besaba, e incluso trató de comprársela —sin éxito— al consejo de la ciudad de Atenas. Aunque los consejeros rechazaron su oferta, continuó colgando cintas y guirnaldas de la imagen de la diosa, a modo de ofrenda ritual pero también como el enamorado elegíaco que adorna a su *puella* con guirnaldas de flores, según las convenciones del *Ars Amandi*³⁰. De esta manera el joven ocultó su desengaño amoroso tras un velo de prácticas rituales y, después de completar sus libaciones, se suicidó delante de la diosa, exactamente como esperaríamos que un amante despechado hiciera frente a su amada³¹. Otra versión del relato la ofrece Filóstrato, esta vez protagonizada por la *Afrodita* de Cnido. Había un individuo que parecía estar enamorado de esta estatua, a la

²⁸ *Ibidem* XXXVI, 82. *Op. cit.*, p. 65. El *Puer Bruti* también lo menciona en sendas ocasiones MARCIAL, *Epigrammata* II, 77, 4 y IX 50, 5. Cit. *Epigramas completos*, ed. de D. Estefanía, Madrid, 1991, pp. 124 y 345.

²⁹ ATENEYO DE NÁUCRATIS, *Deipno*. XIII, lxxxiv, 605-606. Cit. *Sobre las mujeres. Libro XIII de La cena de los eruditos*, ed. J. L. Sanchis Llopis, 3ª ed., Madrid, 1994, pp. 182-183. *Vid.* igualmente los comentarios de SCHNAPP, A., «Why did the Greeks need images?», en CHRISTIANSEN, J. y MELANDER, T. (eds.), *Ancient Greek and Related Pottery*, Copenhagen, 1988, pp. 558-574 [570].

³⁰ STOICHITA, V. I., *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Madrid, 2006, p. 64, con las oportunas referencias bibliográficas.

³¹ CLAUDIO ELIANO, *Var. Hist.* IX, 39. Cit. *Varia Historia*, ed. de R. Hercher, Leipzig, 1887, p. 106.

que consagraba ofrendas, y aún aseguraba que le consagraría más con el propósito de desposarla. El filósofo Apolonio le aconsejó no unirse con sus desemejantes y el lánguido enamorado, convencido, se marchó disipada su *hybris* y «tras haber ofrecido un sacrificio en demanda de perdón»³².

La mayor causa de tormento que aparece en estas anécdotas es obvia: la ausencia de reciprocidad, la imposibilidad del intercambio, un fallo que puede conducir al amante a un final cruel y amargo o a un desenlace paradójico a la manera del comentado de nuevo por Filóstrato, a partir de un discurso de Onomarco de Andros sobre «El que se enamora de una estatua». No obstante su predecible desarrollo, dispuesto según los ejemplos ya citados, terminaba ingeniosamente su argumentación con las palabras del enamorado maldiciendo a la estatua muda con la condena del envejecimiento:

Tal vez vas a decir algo, pero cuando yo no esté, cruel, despiadada, a tu fiel amante infiel. Ni una palabra me has concedido. Por eso, echaré sobre ti la maldición más estremecedora para los seres hermosos: te deseo que envejezcas.³³

Inmóvil y sin vida, la escultura sólo tiene una ventaja sobre las criaturas orgánicas: no cambia. El sofista sentencia así a la desagradecida imagen al peor de los castigos, a ser una estatua que se consume y pierda su único privilegio sobre los seres vivos.

II

Los Padres de la Iglesia, al hacer referencia al mito de Pigmalión en sus escritos apologéticos, prefirieron no citar directamente a Ovidio sino a Filostéfano³⁴, al que ligarían inmediatamente después con las anécdotas en torno a la *Venus Cnidia*, un poco al estilo de Plinio o Valerio Máximo, pero cristianizado. Ambos temas constituían, evidentemente, una oportunidad inmejorable para disertar acerca de los peligros de la idolatría y de las fábulas paganas, que basaban su atractivo y emotividad en la capacidad empática de las esculturas.

Clemente de Alejandría, que escribió a finales del siglo II d. C., fue uno de los autores más tempranos de esta Patrística iconoclasta. El capítulo IV de su *Protréptico* estaba dedicado a reprobar la escultura y la pintura a la manera de Platón³⁵, por ser artes engañosas y buscar el placer, por preciarse de trocar la verdad por la ilusión de las imágenes:

³² FILÓSTRATO, *Vita Apoll.* VI, 40. Cit. *Vida de Apolonio de Tiana*, ed. de A. Bernabé Pajares, Madrid, 1979, pp. 392-393.

³³ IDEM, *Vitae Sophis.* II, 18. Cit. *Vidas de los sofistas*, ed. de M. C. Giner Soria, Madrid, 1982, pp. 217-218.

³⁴ Como se ha dicho, esta fuente describía a Pigmalión como rey de Chipre y a su amada como una estatua de Afrodita, en alusión a los matrimonios arcaicos entre monarcas y dioses que glosara FRAZER, J. G., *La rama dorada. Magia y religión*, 11ª reimp., Madrid, 1986, pp. 178-183.

Pígalión, el chipriota, se enamoró de una estatua de mármol; era la de Afrodita y estaba desnuda. Derrotado el chipriota por su figura, se unió a la estatua, según cuenta Filostéfano. Había otra Afrodita de mármol en Cnido, era también bella; otro hombre se enamoró de ésta y se unió a la piedra. [...] ¡Tanto pudo engañar el arte que llegó a ser el seductor de los hombres pasionales hacia el abismo! [...] Pues ningún hombre sensato se unió a una diosa..., ni se enamoró de... una piedra. En cambio, a vosotros os engaña el arte con otro encantamiento, conduciéndoos, aunque no sea a enamoraros, sí a honrar y a adorar las estatuas...³⁶

Hacia el 300 d. C., Arnobio de Sicca, abundando en lo dicho por Clemente Alejandrino, relataba que Pígalión, enamorado de la imagen de Venus «como si fuese una mujer», y cegada su mente, «su alma, la luz de la razón y su juicio, en medio de su locura»,

como si fuese su esposa, la llevaba a su lecho, y solía unirse con la diosa, abrazarla y besarla y realizar con ella todos aquellos actos irrealizables, a partir de la ficción de una lujuria vana. De la misma manera... un joven de no innoble linaje..., arrastrado por los amores de Venus, debido a la cual Gnido tiene renombre, también trataba relaciones amorosas con la estatua de la misma deidad, utilizando el lecho nupcial con el fin de alcanzar los placeres consiguientes.³⁷

Orígenes, Empédocles, Píndaro o el citado Clemente de Alejandría también transmitieron al Medievo otra idea platónica: la del divino demiurgo cuya creación es una obra de arte perfectamente bella. La teoría subyacente, revivida en sentido cristiano, se encontraba en el *Timeo* —la única obra de Platón conocida en la Edad Media, de ahí el gran desarrollo del tópico en la época—, donde el filósofo se servía de la metáfora del demiurgo o «artista supremo» creador del cosmos, para aclarar que el mundo no era producto de un poder carente de finalidad, sino que demostraba evidencias de una intencionalidad racional, igual que los resultados del arte de los hombres³⁸.

³⁵ Según Platón, las imágenes artísticas eran doblemente defectuosas, pues se fundamentaban en el simulacro engañoso (o «fantástico») de lo que ya era en sí una copia icástica (*i. e.*, «natural» o «literal») de la esencia; proporcionaban una reproducción irreal de las apariencias perceptibles (PLATÓN, *Sophista* 235d-236c. Cit. *Diálogos*, vol. 5, ed. de N. L. Cordero, 1ª reimp., Madrid, 1992, pp. 380-382); ofrecían una mimesis en segundo grado, la imagen de una imagen, la ilusión de una ilusión (IDEM, *Rep.* X, 596b-603b. Cit. *Diálogos*, vol. 4, ed. de C. Eggers Lan, 2ª reimp., Madrid, 1992, pp. 458-470). El artista, en definitiva, solamente podía brindar un reflejo lejano del verdadero ser, de ideas que intentaba copiar imitando sus envolturas terrenales.

³⁶ CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *Protrep.* IV, 57, 3-5. Cit. *Protréptico*, ed. de M. C. Isart Hernández, Madrid, 1994, pp. 119-120.

³⁷ ARNOBIO DE SICCA, *Adv. nat.* VI, 22. Cit. *En pugna con los gentiles*, ed. de C. Castroviejo Bolívar, Madrid, 2003, p. 317.

³⁸ PLATÓN, *Timaeus* 28a-31b. Cit. *Diálogos*, vol. 6, ed. de F. Lisi, Madrid, 1992, pp. 170-174. Complementariamente, *vid.* BORDOY FERNÁNDEZ, A., «Imagen e imitación: Demiurgo, artesano y artista en el Platonismo», *Taula: Quaderns de pensament*, 38, 2004, pp. 199-206, sobre *Timaeus* 74a-d y la creación del hombre según haría un modelador en cera.

La comparación de Dios con el artista buscaba hacer comprensible la obra divina de la creación como *speculum Dei*, igual que en la Antigüedad se había empleado la figura de Prometeo, que habría modelado al primer hombre «a imagen de los dioses que todo lo gobiernan»³⁹ y a quien los mismos dioses trataron de castigar enviándole una mujer hecha a partir de arcilla y bendecida por todos sus dones, a la que denominaron «Pandora». El arte era un lenguaje divino, pues Dios se había manifestado al principio a los seres humanos por medio de signos icónicos y miméticos. Y si Él se hizo conocer por los originales de su creación, ningún humano podría glorificar mejor su poder que un artista⁴⁰.

El concepto de *deus artifex*, por analogía, confería al artista el poder creador de la divinidad, con lo que éste se entendía capaz de trascender las leyes de la Naturaleza y de la mera técnica y de producir objetos únicos y bellos, igual que Dios creó a cada hombre con su alma individual, libre y dotada de personalidad. En la historia de Pigmalión, difundida en el Medioevo por medio de *Le Roman de la Rose*, el personaje principal era precisamente el creador de una estatua, cuya (re)creación por amor suponía la prueba *palpable* del poder mágico-demiúrgico del escultor⁴¹.

Al siglo XII pertenecen un grupo de secuelas del mito pigmalioneo en las que una imagen cobraba vida y se interponía entre el protagonista y una mujer real. Nos referimos al tópico del «Joven prometido a una estatua de la Virgen», toda una asimilación por parte de la piedad cristiana de ciertas prácticas del paganismo⁴². En ellas el joven, ateniéndose a las normas del amor cortés, ponía una alianza matrimonial en el dedo de una escultura de María y ésta cobraba vida y aceptaba su voto marital, hasta el punto de impedir cualquier relación ulterior con su esposa de carne y hueso⁴³. Al igual que el antedicho, existía un enorme número de milagros marianos en los cuales habría intervenido una imagen «encarnada» de la Virgen, y menudean ilustrados a lo largo de toda la Edad Media en pinturas parietales y retablos, en vidrieras y en manuscritos iluminados tales como, por supuesto, las *Cantigas*⁴⁴.

Otras narraciones medievales sustituyeron la figura de la Virgen por la de Venus, a fin de dar a la historia un tono moralizante, como de posesión diabólica⁴⁵. La más temprana de ellas, de hacia 1125, la compuso el teólogo inglés

³⁹ OVIDIO, *Met.* I, 81-83. *Op. cit.*, pp. 196-197.

⁴⁰ NAHM, M. C., «The Theological Background of the Theory of the Artist as Creator», *Journal of the History of Ideas*, vol. 8, 1947, pp. 363-372 [365-370].

⁴¹ Sobre esta gran narración erótico-alegórica, vid. CORTÉS VÁZQUEZ, L., *El episodio de Pigmalión del Roman de la Rose. Ética y estética de Jean de Meun*, Salamanca, 1980.

⁴² JONES, W. R., «Art and Christian Piety: Iconoclasm in Medieval Europe», en GUTMANN, J. (ed.), *The Image and the Word: Confrontations in Judaism, Christianity and Islam*, Missoula, 1977, pp. 75-105 [87].

⁴³ BAUM, P. F., «The Young Man Betrothed to a Statue», *Publications of the Modern Language Association*, vol. 34, 4, 1919, pp. 523-579 [548, 557]; vol. 35, 1920, pp. 60-62.

⁴⁴ GUERRERO LOVILLO, J., *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, 1949, pp. 266-285.

⁴⁵ ZIOLKOWSKI, T., *Disenchanted Images: A Literary Iconology*, Princeton, 1977, pp. 18-31, sobre la *Gesta Regum Anglorum* de Gregorius y la *Kaiserchronik*, escrita en Baviera entre 1135 y 1150.

William de Malmesbury, más conocido por el sobrenombre de «Maestro Gregorius»⁴⁶. Enamorado de la Antigüedad, era muy crítico con los papas iconoclastas, sobre todo con San Gregorio Magno. En su *De mirabilibus urbis Romae* demostró un interés especial por la belleza de las estatuas, en particular por la *Venus capitolina*, en cuyo honor se componían poemas ya desde los siglos IX-X⁴⁷. Por tres veces se volvió un día a mirar aquella estatua, que era

de una inexplicable perfección, hasta el punto de parecer animada, cuyo rostro se cubre de rubor al igual que el de una joven que se sonroja ante su desnudez.⁴⁸

En paralelo a esta cita de Gregorius, encontramos ejemplos semejantes e inesperados en las crónicas de los poetas y geógrafos árabes que conocieron ciertos baños de la Sevilla medieval. Huelga recordar que en el mundo romano un lugar preferente para disponer las estatuas de Venus eran los baños, así que no es la credibilidad histórica lo que nos interesa de estas narraciones, sino lo significativo de su repetición a lo largo de los siglos. Según el poeta Ibn Zaydûn (s. XI), en unos baños hispalenses había una escultura femenina

cuyo aspecto, en su conjunto, seducía y cuyos detalles encantaban. Su piel es de un blanco puro, su mejilla de un óvalo pulido, su rostro gracioso y su mirada púdicamente baja. Su talle se alza esbelto... Al volverse, lo hace con un movimiento que en su gracia sin medida es una insinuación que os sugiere la idea [del placer amoroso].⁴⁹

A finales del siglo XIII, el geógrafo árabe Al-Himyarî, recordaba otra estatua, esta vez «de una esclava» que, procedente de Itálica, se había colocado en otros baños sevillanos:

Lo más original de la estatua son las proporciones de la esclava, de tamaño natural, hermoso cuerpo y bello rostro. Cada uno de los miembros y todas las partes de su figura son de lo más perfecto que existe, de lo más favorecedor que embellece el cuerpo de la mujer. [...] Se podría posar la mirada para contemplarla completa durante un día sin aburrirse ni cansarse, por lo acabado de su factura y lo sorprendente de su arte. [...] Y sucede que la gente del pueblo llega a enamorarse de ella: por ella pierden la cabeza los hombres necios hasta llegar a abandonar su trabajo y pasar el tiempo contemplándola.⁵⁰

⁴⁶ CAMILLE, M., «Virgin or Venus? The Gothic Goddess “comes to life”», en *The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art*, Cambridge, Mass., 1989, pp. 220-241 [239].

⁴⁷ «O admirabile Veneris idolum (IX-X)», en RABY, F. J. E., *The Oxford Book of Medieval Latin Verse*, Oxford, 1959, p. 142, asimismo extractado en WEISS, R., *La Scoperta dell' antichità classica nel Rinascimento*, Padua, 1989, p. 8.

⁴⁸ Comentan el episodio de la *Venus* GRAF, A., *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo*, Turín, 1923, pp. 669-673 y MOATTI, C., *La antigua Roma. Historia de su descubrimiento*, Madrid, 1991, pp. 24-25.

⁴⁹ PÉRÈS, H., *Esplendores de al-Andalus. La poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI*, Madrid, 1983, p. 336.

⁵⁰ CORTINES, J., *Itálica famosa. Aproximación a una imagen literaria. Estudio y selección de textos*, Sevilla, 1994, pp. 149-150.

En las descripciones precedentes se advierte la misma discordancia que los viajeros de la Roma cristiana, doblemente herederos de la austeridad de los pensadores romanos y de la primera Patrística, debían de sentir entre la atracción estética por las esculturas paganas y sus convicciones religiosas y morales, que les movían a censurarlas y, en el caso de los musulmanes, también a destruirlas. Todo ello no quedaría sin consecuencias en los años venideros: igual que la crítica a la iconoclasia se convirtió en un tópico en los *Mirabilia* del siglo XII, entre algunos teóricos clasicistas del Quattrocento se acabaría extendiendo la convicción de que el vicio de la idolatría que solía esgrimirse para justificar la destrucción de las imágenes paganas no hacía más que acabar con grandes obras de arte. Así pensaba Lorenzo Ghiberti, quien se avergonzaba en sus *Comentarios* de cómo los sieneses desenterraron una estatua de Venus supuestamente firmada por Lisipo, la cual dispusieron sobre un pedestal para su contemplación pública en el Campo. Las tropas de Siena sufrieron al poco una grave derrota a manos de los florentinos. Tras esto, los sieneses no sólo cargaron las culpas sobre la estatua y su propio pecado de idolatría, sino que decidieron enterrarla secretamente en suelo florentino para transferir la mala suerte a sus enemigos⁵¹.

III

La agalmatofilia fue un lugar común en la tratadística del Renacimiento para justificar la idea del artista como *deus artifex*⁵². Si este concepto operó como una noción típicamente medieval para explicar la creación del cosmos en términos de labor humana, la preceptiva renacentista encumbró la escultura invirtiendo la analogía y reduciendo la creación divina a una idea que sirviera para explicar el arte. Los escolásticos medievales no pocas veces habían establecido un paralelismo aparentemente afín, pero no para exaltar al artista comparando su producción con la creación de Dios, sino para hacer más comprensible la creación de Dios equiparándola con la producción artística. Santo Tomás de Aquino, en particular, había puesto gran cuidado en distinguir la «ideas» genuinas de la mente divina de las «cuasi-ideas» de la mente de un artífice⁵³. Sólo el soberbio pensamiento del Humanismo retorcería esa comparación metafórica para hacer de ella una glorificación del genio.

Con la *Imitatio Creatoris*, el artista, al identificarse hiperbólicamente con Dios mismo, buscaba ser capaz, como Él, de producir la *creatio ex nihilo*, no deu-

⁵¹ *Apud* JOHNSON, F. P., *Lyssipos*, Durham, N. C., 1927, pp. 186-188.

⁵² *Vid.* al respecto KANTOROWICZ, E., «The Sovereignty of Artists: A Note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art», en MEISS, M. (ed.), *De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky*, Nueva York, 1961, pp. 267-279.

⁵³ SANTO TOMÁS DE AQUINO, *Summ. Theo.* I, 45, 5. Cit. *Suma de Teología*, vol. 1, parte I, ed. de J. M. Artola Barrenechea, Madrid, 1988, pp. 452-454.

dora de nada, imposible de producir para Platón⁵⁴. Al crear vida, el artista usurpaba el lugar de Dios y rivalizaba con la Naturaleza en su propio terreno; necesitaba engendrar una segunda realidad⁵⁵. El divino artista, más que imitar, creaba originales nuevos⁵⁶. La teoría del arte pondría lo creado por el hombre por encima de lo creado naturalmente, sosteniendo que la obra artística era más perfecta y bella que el mundo en el cual se encontraba.

A mediados del siglo XVI la agalmatofilia también servía para identificar la excelencia escultórica y su hipotética primacía sobre la pintura en el debate acerca del *paragone*⁵⁷. La presencia constante del *topos* de la imagen animada en los elogios de estatuas y estatuarios denotaba el carácter tridimensional de los objetos escultóricos, es decir, su capacidad de ocupar el espacio a la manera de los seres vivos. Paolo Pino (1548) utilizaría este argumento a efectos de contraponer la opinión del florentino Fabio a la del veneciano Lauro. El primero, para defender la preponderancia del *disegno* frente al *colorire*, indicaba que los escultores no requerían del color para satisfacer la vista mediante el *rilievo*, sino que incluso eran capaces de satisfacer el tacto, a causa de lo cual «aquel joven ateniense enloqueció haciendo de la imagen de *Venus* su ídolo»⁵⁸. De modo paralelo Benedetto Varchi, el platónico más importante de mediados del siglo XVI, en la parte de sus *Lecciones* dedicada a la nobleza de la escultura y la pintura, para resaltar las capacidades miméticas del arte apuntaba:

¿No dice [Plinio] que los mismos hombres se enamoran de las estatuas de mármol, como sucede con la *Venus* de Praxíteles?

Y después, por simple correspondencia temática, enlazaba esta observación con que aquello también pasaba a diario «con la *Venus* que diseñó Miguel Ángel

⁵⁴ En los diálogos de Platón es constante la ligazón entre belleza y verdad. Platón expulsó a los poetas de la República (PLATÓN, *Rep.* X, 595a. *Op. cit.*, p. 457) por no decir la verdad, por ser imitadores del mundo de las ideas, aunque peores eran los artistas, imitadores de éstas en segundo grado y productores por tanto de «simulacros» o *phantasmata*, esto es, copias degradadas, frente a las «imágenes exactas» o *eikones*. Cotéjese con WITTKOWER, R. y M., *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, 6ª ed., Madrid, 2000, p. 16.

⁵⁵ GOMBRICH, E. H., «El poderío de Pígmalión», en *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, 2ª ed., Madrid, 2002, pp. 80-98 [80-82].

⁵⁶ GONZÁLEZ GARCÍA, J. L., «Retóricas de la *imitazione* en el Renacimiento hispánico», en REDONDO CANTERA, M. J. (coord.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, 2004, pp. 183-193.

⁵⁷ CURRIE, S., «Secularised Sculptural Imagery, the *Paragone* Debate and Ironic Contextual Metamorphoses in Bronzino's *Pygmalion* Painting», en LINDLEY, P. y FRANGENBERG, T. (eds.), *Secular Sculpture 1300-1550*, Stamford, 2000, pp. 237-251.

⁵⁸ PINO, P., *Dialogo di Pittura*, ed. de R. y A. Pallucchini, Venecia, 1946, pp. 135-136. Esta cita la volvería a traer Gian Paolo Lomazzo (1590), mencionando explícitamente los casos de Alcetas el Rodio y Pígmalión: LOMAZZO, G. P., *Idea del Tempio della Pittura*, en *Scritti sulle arti*, ed. de R. P. Ciardi, vol. 1, Florencia, 1973, p. 268.

para Bartolomeo Bettini»⁵⁹. Por lo demás, esta ligazón miguelangelesca resulta doblemente sorprendente porque Varchi podía haber escogido un ejemplo realmente apropiado, como la *Aurora* de la Sacristía Nueva de San Lorenzo, en Florencia, que sí ofrecía un tipo claro del «amor a las estatuas»⁶⁰. De hecho, Anton Francesco Doni, en la primera parte de su *Disegno* hacía dialogar a un Pintor y a un Escultor. Aseveraba el primero:

Tengo leído en Luciano que un joven se enamoró de la diosa Venus y que una noche se escondió en el templo y, preso de su estulticia y del engaño del diablo, gozó de aquella estatua.

Y terminaba: «¡Oh, qué bestialidad!». A esto respondía el Escultor:

Si hubieras visto la *Aurora* de Miguel Ángel, que no tiene al diablo dentro como los ídolos antiguos, seguro que serías llevado a un mayor estímulo de carnalidad que al que fue conducido aquel joven.⁶¹

Giorgio Vasari (1550), plenamente implicado en el debate entre venecianos y florentinos, rechazaría sin más contemplaciones el argumento expuesto por los escultores para justificar la nobleza de su profesión (y apuntado *ad contrarium* por los teóricos vénetos para ensalzar la tangibilidad de la pintura colorista de Tiziano). Sentenció de este modo la querrela:

De los amores de Pigmalión y de otros muchos, pérfidos e indignos de ser hombres, que los escultores citan para probar la nobleza de su profesión, no saben qué responder a si existe alguna nobleza en una gran ceguera de la mente o en una inmensa y desenfrenada perversión.⁶²

⁵⁹ VARCHI, B., *Dve lezioni... Nella prima delle quali si dichiara vn Sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia piu nobile arte la Scultura, o la Pittura, con vna lettera d'esso Michelagnolo, & piu altri Eccellentiss. Pittori, et Scultori, sopra la Quistione sopradetta*, Florencia, 1549, p. 104. Sobre esta *Venus*, cfr. VASARI, G., *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, ed. de L. Bellosi y A. Rossi, Madrid, 2002, p. 768, y acerca de la colección erótica de Bettini, vid. ASTE, R., «Bartolomeo Bettini e la decorazione della sua “camera” fiorentina», en FALLETTI, F. y NELSON, J. K. (eds.), *Venere e Amore: Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, cat. exp., Florencia, 2002, pp. 2-25 [14-19].

⁶⁰ Tanto Varchi como Francesco Bocchi —frente a lo comúnmente apreciado por el espectador contemporáneo— juzgaban mucho más proporcionada la *Noche* de Miguel Ángel, incluida por Bocchi en 1591 entre las «cuatro obras de arte perfectas» de la ciudad de Florencia: FRANGENBERG, T., «The Notion of Beauty in Francesco Bocchi's *Bellezze della città di Fiorenza*, I», en AMES-LEWIS, F. y ROGERS, M. (eds.), *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, Ashgate, 1998, pp. 191-198 [194].

⁶¹ DONI, A. F., *Disegno..., partito in piu ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura; de colori, de getti, de modegli, con molte cose appartenenti a quest'arti: & si termina la nobiltà dell'una et dell'altra professione. Con historie, essempli, et sentenze. & nel fine alcune lettere che trattano della medesima materia*, Venecia, 1549, p. 11.

⁶² VASARI, *op. cit.*, pp. 36-37, retomado por BORGHINI, R., *Il Riposo* (1584), ed. facs., Milán, 1967, pp. 28-29.

En el Siglo de Oro español afloran algunos ejemplos del tema pigmalionesco⁶³, tanto en la poesía del Renacimiento (Gutiérrez de Cetina, Francisco de Figueroa)⁶⁴ como en el teatro barroco (Calderón de la Barca, en la comedia mitológica *La fiera, el rayo y la piedra*, de 1652)⁶⁵. Estas obras recibieron el influjo del texto ovidiano a través de ciertos sonetos de Petrarca⁶⁶, y no trataban de elevar conceptualmente las artes plásticas o separarlas de las artes mecánicas para volverlas liberales. Hay que recurrir a la teoría hispánica del arte —en estos aspectos casi teocéntrica— para encontrar subrayados muy expresamente los orígenes divinos de la pintura y la importancia religiosa de las artes visuales.

No nos referiremos a esas premisas, por ser muy conocidas, pero sí a la trascendencia que en la preceptiva artística española de sesgo contrarreformista tuvo el *dictum* vasariano sobre la agalmatofilia. Juan de Jáuregui, pintor y poeta formado en Italia, ponía en boca de la Escultura que su capacidad mimética era mayor que la de la Pintura, que sólo engañaba, mientras que la Escultura conmovía los afectos:

A más mi buril se atreve,
pues, sin color el relieve,
cuando al vivo se conforma,
la perfección de su forma
sola los afectos mueve;
tanto, que una piedra dura
ha encendido tierno amor
a fuerza de mi escultura.⁶⁷

A esto la Pintura contestaba que el retrato de los amantes podía encender la llama del amor⁶⁸, respondiendo la Escultura que no era el retrato en sí, sino el recuerdo del ausente en el observador, mientras que lo que excitaba a aquél que ama a las estaturas es la figura corpórea en sí:

⁶³ DINTER, A., *Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur. Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel*, Heidelberg, 1979, pp. 143-147 sobre España.

⁶⁴ CRISTÓBAL, V., «Pigmalión y la estatua: muestras de un tema ovidiano en la poesía española», *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, vol. 23, 1, 2003, pp. 63-87 [69-76].

⁶⁵ RUEDA, A., *Pigmalión y Galatea: refracciones modernas de un mito*, Madrid, 1998, pp. 86-95.

⁶⁶ VICKERS, N. J., «The Body Re-membered: Petrarchan Lyric and the Strategies of Description», en LYONS, J. D. y NICHOLS, S. G. (eds.), *Mimesis. From Mirror to Method, Augustine to Descartes*, Hanover, N. H., 1982, pp. 100-109, y HIRDT, W., «Sul sonetto del Petrarca *Per mirar Policletto a prova fiso*», en *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca per il suo settantesimo compleanno*, vol. 1 (Dal Medioevo al Petrarca), Florencia, 1983, pp. 435-447.

⁶⁷ JÁUREGUI, J. DE, *Diálogo entre la Naturaleza y las dos Artes, Pintura y Escultura, de cuya preeminencia se disputa y juzga. Dedicado a los prácticos (sic) y teóricos en estas artes*, Sevilla, 1618, en CALVO SERRALLER, F., *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, 2ª ed., Madrid, 1991, pp. 145-156 [152].

Es así, mas, bien mirado,
 el que allí la llama enciende,
 no es el retrato pintado;
 porque el amor sólo atiende
 el ausente y retratado;
 y cuando alguno abrazaba
 al simulacro que amaba,
 todo su amoroso afeto
 en el mármol empleaba,
 sin pensar en otro objeto.

Y cerraba el asunto la Pintura con esta crítica a lo lascivo del relato:

Quien tan extremo hacía,
 ya ves que sólo atendía
 al torpe ardor y lascivo;
 mas no por eso creía
 que era el simulacro vivo.

Francisco Pacheco, al igual que Jáuregui, parafraseó a Vasari sin citarlo, con intención de exponer el tema de la agalmatofilia como argumento de los defensores de la escultura para fundamentar su superioridad sobre la pintura:

Concluyendo desto, ser de más precio la escultura por algunos casos sucedidos, que particularmente cuenta Plinio, del amor causado de la maravillosa belleza de algunas estatuas, de quien se enamoraron algunos hombres.⁶⁹

Pacheco llevaría más lejos que Jáuregui esta tesis del ilusionismo escultórico para arremeter contra los desnudos en posturas o actitudes lascivas. En cuanto a la excitación provocada por el «enamorarse» o el tocar una obra escultórica a modo de prueba de la ventaja de la escultura sobre la pintura, el sevillano desacreditaría esta presunción como buen adepto vasariano que era:

Y los que vieron y tocaron las estatuas (exemplos indignos) como llevados de desordenada pasión, carecen de toda razón y estima.⁷⁰

Al igual que sucedía en la Antigüedad clásica y en el Medievo, en la Edad Moderna también hay constancia de historias de agalmatofilia centradas en esculturas reales, conservadas o no. Ya hemos nombrado alguna estatua de Miguel

⁶⁸ La idea está aquí tomada de Leonardo. Según él, la pintura es más idónea para captar la belleza, satisfacer el amor y excitar el deseo, y su «fuerza divina» se manifiesta especialmente cuando sirve a los enamorados. Vid. DA VINCI, L., *Tratado de Pintura*, ed. de A. González García, 4ª ed., Madrid, 1998, pp. 50-52.

⁶⁹ PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, ed. de B. Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990, p. 97.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 104.

Ángel, pero también hay ejemplos fuera del ámbito florentino. Por seguir un orden cronológico, indicaremos en primer lugar la colección de esculturas antiguas que poseía Francisco I en Fontainebleau. En una ocasión el rey francés llevó a la duquesa de Etampes a ver una estatua de Venus, para enseñarle la belleza de su cuerpo y su perfección anatómica. Ella sonrió y se marchó con las otras damas de la corte, mientras Francisco se quedó a divertirse junto a sus estatuas, «lo bastante cerca como para tenerlas a la vista»⁷¹. De vuelta en Italia, concretamente en Venecia, el orador Pietro Aretino, en carta a Federico Gonzaga, duque de Mantua, promocionaba al escultor Jacopo Sansovino afirmando que era capaz de labrar «una Venus tan verdadera y tan viva que colmará de concupiscencia el alma de cualquier espectador»⁷².

Por estos años del Quinientos circulaba por Roma una historia dada por verdadera y achacada a un español que fue presa del deseo despertado por la atracción irresistible de la figura de la *Justicia* (entonces desnuda) hecha por Giuglielmo della Porta para la tumba de Pablo III en San Pedro⁷³. Precisamente los evidentes atractivos de una Venus como la señalada por Aretino (en este caso los de una escultura del s. I a. C. como la *Venus de Médicis*) fueron razón suficiente para que el melindroso Inocencio XI no impidiera su traslado por parte de Cosimo III desde su villa familiar del Pincio, donde se encontraba ya antes de 1638, hasta la Tribuna de los Uffizi⁷⁴. Por traer un último ejemplo romano, situado a medio camino entre la teoría del arte, la realidad histórica y la ficción poética, Giovan Pietro Bellori en su *Idea del pintor, del escultor y del arquitecto, seleccionada entre las bellezas naturales superior a la Naturaleza* (1664), comentaba cómo la mítica Helena raptada por Paris

parece que no navegó jamás hacia Troya, sino que llevaron en su lugar una estatua suya por cuya belleza se guerreó durante diez años. [...] Por ese motivo Helena, con toda su belleza natural, no podía compararse a las formas de Zeuxis y de Homero, ni hubo ninguna mujer que tuviera tanta hermosura como la Venus de Cnido...⁷⁵

Para Bellori, la causa de la guerra no había sido la hermosura de una mujer real, sino la inigualable belleza de una estatua, de un *eidolon*; una obra de arte, más perfecta que cualquier mujer, podía así servir de adecuada recompensa a diez años de lucha⁷⁶.

⁷¹ FREEDBERG, D., *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, 1992, pp. 370-371.

⁷² VOUILLOUX, B., *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, París, 2002, p. 156.

⁷³ LIEBRECHT, F., *Zur Volkskunde: Alte und Neue Aufsätze*, Heilbronn, 1879, p. 139, con ejemplos adicionales.

⁷⁴ HASKELL, F. y PENNY, N., *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid, 1990, pp. 71-72; 358-362.

⁷⁵ BELLORI, G. P., *Vidas de pintores*, ed. de M. Morán Turina, Madrid, 2005, p. 44.

⁷⁶ PANOFSKY, E., *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, 9ª ed., Madrid, 1998, p. 101.

IV

A partir del siglo XVIII, el mito de Pigmalión conoció su mayor expresión entre los filósofos y escritores de Francia y Alemania, tales como Voltaire, Rousseau, Herder, Goethe o Schiller⁷⁷, alcanzando un pleno desarrollo literario en el siglo XIX a manera de símbolo dual, tanto para impugnar la capacidad demiúrgica privativa de la divinidad como para exaltar la creatividad del hombre moderno, nuevo Prometeo⁷⁸, pero todo ello queda fuera de los márgenes cronológicos que nos hemos fijado para este estudio. Sólo traeremos, por contraste con la frases reprobatorias de Vasari, Jáuregui o Pacheco, dos testimonios relativos a Johann Joachim Winckelmann. Si en la *Historia del arte de la Antigüedad* la figura de Pigmalión ocupaba un lugar primordial como alegoría del esfuerzo creador en los momentos iniciales del arte griego:

Los grandes artistas de Grecia que podían considerarse como nuevos creadores..., trataron de vencer la dura resistencia de la materia y, si ello les hubiese sido posible, darle vida. Desde los comienzos del arte, este generoso impulso de los artistas hizo imaginar la fábula de Pigmalión y de su estatua.⁷⁹

Walter Pater recordaba, por si fuera poco, que Winckelmann tocaba

los mármoles paganos con manos limpias, sin ningún sentimiento de vergüenza o ignominia. En esto —concluía Pater— consiste tratar el aspecto sensorial del arte a la manera pagana.⁸⁰

Pues bien, evocando a Winckelmann, «sin ningún sentimiento de vergüenza o ignominia», a lo largo de estas páginas nos hemos aproximado, desde la literatura artística, a las tres principales consecuencias de la agalmatofilia o pigmalionismo: el poder divino del artista creador, la relación del artista con su creación, y la condición híbrida —entre viva y artificial— del artefacto creado, dotado de alma y cuerpo⁸¹. Todas las historias que aquí hemos contado están protagonizadas por hombres, sin excepción. Son las reverberaciones selectivas, aun-

⁷⁷ MÜLDER-BACH, I., *Im Zeichen Pygmalions. Das Modelle der Statue und die Entdeckung der 'Darstellung' im 18. Jahrhundert*, Munich, 1998.

⁷⁸ GEISLER-SZMULEWICZ, A., *Le mythe de Pygmalion au XIX^e siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, París, 1999, especialmente pp. 71-106. Para una aproximación elemental al tema de la agalmatofilia en los siglos XIX-XX, vid. BOSSI, L., «Agalmophilie», en HERMANES, T. A., IMHOFF, H. C. VON y VEILLON, M. (eds.), *L'amour de l'art. Hommage à Paolo Cadorin*, Milán, 1999, pp. 87-95.

⁷⁹ WINCKELMANN, J. J., *Historia del arte en la Antigüedad*, Barcelona, 2002, p. 134.

⁸⁰ PATER, W., *El Renacimiento. Estudios de arte y poesía*, Buenos Aires, 1944, p. 218. También se sabe que Oscar Wilde tuvo interés en el amor a las estatuas, y escribió una ambiciosa composición poética al respecto titulada *Charmides* e inspirada en el citado pasaje de Pater sobre Winckelmann. Vid. ELLMANN, R., *Oscar Wilde*, Londres, 1988, pp. 134-135.

⁸¹ SÁNCHEZ, C. «Sobre el origen del desnudo femenino en el arte griego clásico», *XI CEHA: El Mediterráneo y el Arte Español*, Valencia, 1998, pp. 323-327 [323-324], acerca de esta tensión entre la realidad y su representación.

que no incompletas, de un mito políticamente incorrecto. En una cultura tradicionalmente masculina, éstas anécdotas suponían una glorificación del comportamiento dominante y activo de los varones y un contraste polarizado con el prototipo mismo de la pasividad sexual, la cual, combinada con la belleza y perfección personalizada por la escultura, arrastraba a una extraordinaria incitación al deseo. Ovidio describió el problema de Pigmalión justamente en estos términos. Éste, cansado de la actitud lasciva y viciosa de las Propétides, metamorfoseadas en piedra a modo de anticipo de la metamorfosis inversa de Galatea, buscó refugio en su excepcional habilidad artística. Vivía solo, y su rechazo se extendía hacia todas las mujeres, «ofendido por los vicios que en muy gran número la naturaleza dio al alma femenina»⁸². Así pues, Pigmalión fue uno de los primeros artistas misóginos⁸³.

En Europa Occidental se conocía desde 1220 *De generatione animalium* de Aristóteles. En ella el Filósofo planteaba cómo el sexo masculino proporcionaba la «forma» y el «principio del movimiento» mientras el femenino aportaba el cuerpo, la materia⁸⁴. El hombre era así el hacedor activo, mientras la mujer era la materia pasiva. El mito de Pigmalión, influido por la concepción aristotélica, cristalizaba el poder del artista como hombre, frente a la imagen de la mujer como un objeto sólo existente desde la voluntad masculina. De este modo, Pigmalión se proyectaba y reconocía en su obra como un ejercicio de autoafirmación y superioridad. Galatea era arte pero, según Ovidio, «se oculta el arte en su arte»⁸⁵, es decir, el arte del creador ocultaba el arte de la creación. Era preciso que así fuera, porque una vez que cobrara vida ya dejaría de ser arte. Era arte (y no realidad) porque parecía estar viva y querer hablar y moverse. Pero gracias a la mirada del deseo —una mirada provocada por la belleza de la estatua—, o mejor, gracias a la imaginación, dejaría de ser arte para convertirse en vida⁸⁶.

¿Qué clase de tentación ejerció entonces Galatea sobre Pigmalión? La respuesta se halla en las características esenciales que la diferenciaban de los seres vivos: su inmovilidad, su indefensión, su disponibilidad permanente, su mudez; en suma, su total pasividad. Esta es la naturaleza contradictoria de imágenes ideales como la de Galatea: son criaturas perfectas pero frías, a diferencia de las criaturas reales, cálidas pero imperfectas. Una estatua no puede devolver el amor a ella brindado, pero a cambio no envejece; su belleza es eterna. Nos preguntamos, de hecho, si el Pigmalión de Ovidio tuvo en cuenta que dando vida a su obra maestra la condenaba automáticamente —como hizo aquel amante referido por Onomarco— al inapelable deterioro del tiempo.

⁸² OVIDIO, *Met.* X, 245-246. *Op. cit.*, pp. 565-566.

⁸³ PEDRAZA, P., *Máquinas de Amar. Secretos del cuerpo artificial*, Madrid, 1998, pp. 31-32.

⁸⁴ ARISTÓTELES, *De gen. anim.* 716a. Cit. *Reproducción de los animales*, ed. de E. Sánchez, Madrid, 1994, p. 63.

⁸⁵ Sobre el origen y evolución del concepto, vid. D'ANGELO, P., «“Celare l'arte”». Per una storia del precepto 'Ars est celare artem', *Intersezioni. Rivista di storia delle idee*, vol. 6, 2, 1986, pp. 321-341.

⁸⁶ TOMÁS, F., «Pigmalión reformulado: la actualización del mito», en IDEM y JUSTO, I. (eds.), *Pigmalión o el amor por lo creado*, Barcelona-Valencia, 2005, pp. 7-13 [10].