

La mirada mulveyana y el baño de Betsabé en la Baja Edad Media

Mónica Ann WALKER VADILLO

Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Historia del Arte I (Medieval)

RESUMEN

En 1975 Laura Mulvey publicó “Visual Pleasure and Narrative Cinema” y desde entonces ha sido una referencia constante tanto en estudios de índole cinematográfica como artística. Mulvey desarrolló una teoría sobre la mirada masculina y su relación con el objeto de esa mirada basándose en el trabajo realizado tanto por Sigmund Freud como Jacques Lacan. Este artículo pretende aportar una lectura mulveyana de la iconografía del Baño de Betsabé tal y como aparece en los libros de horas bajomedievales. Este tema del Antiguo Testamento es muy apropiado para aplicar esta teoría ya que se trata de una iconografía en la que está involucrada la mirada del artista, la mirada del espectador, y la mirada del rey David mientras ve a Betsabé bañándose desnuda en un jardín. Si bien se va a aplicar una metodología postmoderna a un tema medieval, se incluirá el discurso ya existente durante toda la Edad Media sobre la mirada.

Palabras clave: Laura Mulvey; psicoanálisis; mirada; iconografía; Betsabé; baño; libros de horas; Edad Media

The Mulveian Gaze and Bathsheba's Bath in the Late Middle Ages

ABSTRACT

In 1975 Laura Mulvey published “Visual Pleasure and Narrative Cinema” and ever since it has been a constant reference in film and artistic studies. Mulvey developed a theory of the male gaze and its relation to the subject of the gaze based on the studies conducted by Sigmund Freud and Jacques Lacan. This article tries to read the iconography of Bathsheba's bath as it appears in Late Medieval books of hours in mulveian terms. This iconography from the Old Testament is ideal to do such a reading since the gaze is central to the story. Not only is the gaze of King David watching Bathsheba bathing involved here, but also the gaze of the artist that created the image and the gaze of the spectator. Even though the theory applied here is a postmodernist theory, the discourse of the gaze as it was discussed during the Middle Ages will be taken into consideration.

Keywords: Laura Mulvey; Psychoanalysis; gaze; iconography; Bathsheba; bath; books of hours; Middle Ages

En 1975 Laura Mulvey publicó “Placer visual y cine narrativo” en *Screen*, una prestigiosa revista sobre estudios de cine y televisión de la universidad de Oxford, y desde entonces ha sido una referencia constante tanto en estudios de índole

cinematográfica como artística¹. El planteamiento general del artículo de Mulvey está basado en la hipótesis de que la diferencia sexual queda marcada a través de la mirada. Como punto de partida, Mulvey toma la forma en la que el cine es capaz de reflejar, revelar e incluso intervenir activamente en la interpretación correcta, que ha sido socialmente establecida, de la diferencia sexual que domina “las imágenes, las formas eróticas de mirar y el espectáculo”². La representación patriarcal recoge la jerarquía binaria activo-pasivo, sujeto-objeto, que se encuentra en nuestra sociedad en la que se suele dar al hombre el papel del portador de la mirada, es decir de sujeto-activo, mientras que la mujer se convierte en el receptor de esa mirada, es decir en objeto-pasivo. Para Mulvey, la narrativa del cine hollywoodiense creado entre los años 30 y 50, la cual es dominante y masculina, inscribe al personaje femenino como un objeto erótico que se convierte en la base del deseo masculino. El protagonista masculino, el portador de la mirada, es el elemento activo de la película. Es el sujeto de la narración, el centro de la historia que desencadena los acontecimientos de tal manera que, para obtener la gratificación simbólica propia del cine, el espectador se ha de identificar con él para así obtener placer y llegar a experimentar la catarsis aristotélica. El objetivo de Mulvey era el de identificar los procesos que permitían al cine tradicional hollywoodiense crear una narrativa visual que iba dirigida al placer *voyeurista* de un espectador típicamente masculino para luego poder desmitificarlo y desafiarlo³. Con esta idea en mente, usó las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud y de Jacques Lacan como un arma política que pondría de manifiesto cómo el subconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado el cine.

El cine ofrece una gran cantidad de placeres posibles para un espectador, especialmente el de la mirada. Según Mulvey, existen tres tipos de miradas en el cine: la primera es la cámara que filtra lo que el espectador está viendo; la segunda son las miradas de los personajes dentro de la película; y la tercera es la mirada del espectador⁴. Tanto la mirada de la cámara como la del espectador están sujetas a las miradas internas de los personajes. Dentro de esta estructura coexisten dos tipos distintos de un mirar placentero o de placer visual: el *instinto escopofílico* y la *identificación narcisista*. El primer tipo de mirada, el *instinto escopofílico*, lo describió Sigmund Freud como el placer que se siente al mirar a otra persona

* Este trabajo se ha beneficiado de la ayuda de una beca F.P.U. del Ministerio de Educación del Gobierno de España.

¹ MULVEY, Laura, “Placer visual y cine narrativo,” en WALLIS, Brian (coord.), *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, pp. 365-377. Originalmente este artículo fue publicado en *Screen* 16, 3, otoño 1975, pp. 6-18, aunque se trata de un reelaboración de una ponencia que Mulvey presentó en el Departamento de francés de la Universidad de Winsconsin, Madison, en 1973.

² *Ibid.*, p. 365.

³ *Ibid.*, pp. 366-367.

⁴ *Ibid.*, p. 377.

como objeto erótico a través de la observación⁵. Según Mulvey el cine es capaz de producir y reproducir *escopofilia* en los espectadores debido a la situación física en la que se encuentran. Es decir, la pantalla dentro del auditorio muestra un mundo herméticamente sellado que se despliega ante la mirada de los espectadores pero que es indiferente a ésta. Se produce entonces una sensación de separación que permite a las producciones cinematográficas jugar con las fantasías *voyeuristas* de los espectadores. Más aún, el contraste extremo entre la oscuridad dentro del auditorio y el brillo de la pantalla contribuye a promover la ilusión en el espectador de estar mirando un mundo privado manteniendo al mismo tiempo la certeza de que no es observado y que por lo tanto su mirada no es transgresiva⁶.

El segundo tipo de mirada placentera se encuentra en la identificación del espectador con la imagen de su semejante en el espacio diegético de la pantalla, el cual está relacionado con el *ego libido* que se forma en la fase del espejo de Jacques Lacan y que tiene connotaciones narcisistas⁷. Según Lacan existe un momento crucial en el desarrollo del ego; éste se produce cuando el niño se ve reflejado por primera vez en un espejo. Como esta fase tiene lugar en un momento en el que las ambiciones físicas del niño desbordan su capacidad motriz, el reconocimiento de sí mismo resulta placentero ya que lo que ve reflejado en el espejo es una imagen más completa y perfecta que la experiencia que tiene de su propio cuerpo. Este primer reconocimiento de sí mismo es, por lo tanto, un reconocimiento erróneo que tiene lugar en el imaginario del niño. Es en este imaginario donde el niño asocia imágenes de sí mismo con imágenes de un “otro” más completo y perfecto y que luego proyecta como la imagen ideal del ego. Según vaya creciendo, el niño continuará haciendo identificaciones imaginarias con otros objetos que le permitirán desarrollar el ego. Por lo tanto, para Lacan, el ego no es más que un proceso narcisista donde el individuo refuerza un sentido de unidad del “yo” ficticio buscando objetos con los que se pueda identificar⁸. Dentro de la experiencia visual en el cine narrativo, el ego del espectador masculino se identifica con el héroe de la película, como por ejemplo Humphry Bogart en *El halcón maltés* de 1941⁹, de manera que las hazañas del héroe se convierten en las hazañas del espectador. Esto es posible porque el cine posee unas estructuras de fascinación que, según Mulvey, “son lo suficientemente fuertes como para permitir la pérdida temporal del ego a la vez que la refuerza”¹⁰.

Estos dos tipos de miradas placenteras, el *instinto escopofílico* y la *identificación narcisista*, están ligadas sobre todo a la mirada de un supuesto espectador masculino. Lo que nos lleva a uno de los problemas centrales de la teoría de

⁵ *Ibid.*, p. 367.

⁶ *Ibid.*, pp. 367-368.

⁷ *Ibid.*, p. 369.

⁸ *Ibid.*, p. 369.

⁹ HUSTON, John, *El halcón maltés*, Warner Bros. Pictures, 1941.

¹⁰ *Ibid.*, p. 369.



Fig. 1. Marlene Dietrich. Josef von Sternberg, *Marruecos*, Paramount Pictures, 1939.

Mulvey, la imagen de la mujer en el cine narrativo hollywoodiense. En este contexto la mujer aparece como imagen mientras que el hombre aparece como portador de la mirada¹¹. En su tradicional papel como objeto de exhibición, las mujeres son simultáneamente miradas y expuestas, con su aspecto codificado por un fuerte impacto visual y erótico de manera que pueda decirse que connotan lo

que Mulvey define como “el ser-miradas-en-ausencia”¹². La mujer exhibida como objeto sexual es el *leitmotiv* del espectáculo erótico, ella soporta la mirada, juega y significa el deseo masculino. El cine hollywoodiense combina cuidadosamente este tipo de espectáculo y la narrativa. Según Mulvey, la mirada determinante del hombre proyecta su fantasía sobre la figura femenina, la cual es estilizada a su medida y conveniencia¹³. En el cine narrativo la imagen de la mujer funciona como un espectáculo que se opone al desarrollo del hilo argumental. Esto sucede cuando se detiene la cámara en la figura femenina parando la acción en un momento de contemplación erótica¹⁴. Pongamos por ejemplo la imagen de Marlene Dietrich en *Marruecos*¹⁵ de 1939 (**fig. 1**) o la de Marilyn Mornroe en *La tentación vive arriba*¹⁶ de 1955 (**fig. 2**). Sin embargo, incluso en este contexto la imagen de la mujer representa algo que la mirada masculina niega y rechaza: la amenaza de castración por medio de la ausencia real de pene que puede provocar displacer y ansiedad en el espectador masculino¹⁷. Según Mulvey el subconsciente masculino tiene dos vías para escapar del complejo de castración: por un lado está el *voyeurismo*, donde el placer reside en descubrir la culpa (asociada inmediatamente con la castración), imponer el control y someter a la persona culpable a través del castigo o el perdón; y por otro lado está la *escopofilia fetichista*, donde el hombre preocupado por reac-

¹¹ *Ibid.*, p. 370.

¹² *Ibid.*, p. 370.

¹³ *Ibid.*, p. 370.

¹⁴ *Ibid.*, p. 371.

¹⁵ STERNBERG, Josef von, *Marruecos*, Paramount Pictures, 1939.

¹⁶ WILDER, Billy, *La tentación vive arriba*, 20th Century Fox Studios, 1955.

¹⁷ *Ibid.*, p. 365.



Fig. 2. Marilyn Mornroe. Billy Wilder, *La tentación vive arriba*, 20th Century Fox Studios, 1955.

tivar el trauma original, investiga a la mujer y desentraña su misterio, lo cual se contrarresta con la devaluación, el castigo, o la redención del objeto culpable. Más aún, se puede llegar a negar completamente el complejo de castración por medio de la sustitución por un objeto fetiche o por la conversión en fetiche de la propia figura representada de manera que pueda pasar de ser peligrosa a ser tranquilizadora¹⁸. La *escopofilia fetichista* urbaniza la belleza física del objeto y lo transforma en algo que es en sí mismo satisfactorio.

Estos son a grandes rasgos los puntos más importantes de lo que se ha dado en llamar la “mirada mulveyana”. Cabe mencionar que la teoría de Laura Mulvey ha sido muy criticada por diversas razones aunque las dos razones más importantes son las siguientes: en primer lugar porque presenta el cine narrativo desde el punto de vista de un espectador masculino ignorando a los espectadores no sólo femeninos heterosexuales sino también a los espectadores homosexuales en general; y en segundo lugar porque no todos los investigadores están de acuerdo con la univer-

¹⁸ *Ibid.*, pp. 372-373.

salidad del psicoanálisis¹⁹. Sin embargo, es la posibilidad de que las teorías del psicoanálisis tengan un carácter universal y atemporal lo que nos va a permitir aplicar esta teoría a un tema iconográfico del Antiguo Testamento que fue representado sobre todo en la Baja Edad Media.

Estudios recientes han tratado de extrapolar sus propias percepciones sobre la mirada a un pasado distante tratando de entender una experiencia que, siendo sinceros, nunca podrá ser del todo reconstruida. Pongamos por ejemplo a la historiadora del arte Madeleine Caviness quien, en su libro *Visualizing Women in the Middle Ages: Sight, Spectacle, and Scopie Economy*, aplicó por primera vez la “mirada mulveyana” a la Edad Media pero tomando como punto de partida los cuerpos desnudos de las santas mártires²⁰. Por lo tanto, el trabajo que viene a continuación se sustenta en el que ya ha realizado Madeleine Caviness sobre la “mirada mulveyana” en la Edad Media. Sin embargo, en vez de santas mártires las imágenes que se van a analizar son las del baño de Betsabé que por su propia naturaleza erótica se prestan a un análisis mulveyano²¹.

La referencia bíblica del baño de Betsabé se encuentra en el Antiguo Testamento, II Samuel 11: 1-5²². Tras haber mandado el rey David a la guerra a todos sus generales y soldados, éste se quedó en Jerusalén. Sucedió que una tarde después de haberse echado el rey David una siesta, éste se paseó por la terraza de su palacio. Mientras estaba paseando divisó a lo lejos a una mujer bañándose. La mujer era muy bella y preguntó a sus sirvientes que indagaran sobre ella. Uno de ellos le dijo que se trataba de Betsabé, hija de Elíam y esposa de Urías el Hitita. Entonces David mandó por Betsabé a unos emisarios, y tras su llegada yació con ella y luego la envió de vuelta a su casa. La historia continua con las consecuencias del adulterio. Betsabé queda embarazada y David para ocultar su crimen manda al marido de esta, Urías el Hitita, a una muerte segura. Pasado el tiempo de luto, David se casó con Betsabé. Estas acciones no fueron del agrado de Dios quien envió al profeta Natán a que reprochara a David su adulterio con Betsabé y el asesinato del marido de ésta.

Este tema iconográfico conoció una gran popularidad durante la Baja Edad Media en Francia como introducción a los Salmos Penitenciales en los libros de horas.

¹⁹ STUDLAR, Gaylyn, *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*, Columbia, Columbia University Press, 1993. Studlar es, entre otros, una de las investigadoras que más se ha opuesto a la teoría de Mulvey.

²⁰ CAVINESS, Madeleine, *Visualizing Women in the Middle Ages: Sight, Spectacle, and Scopie Economy*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2001.

²¹ A pesar de que la teoría de Mulvey se puede considerar *demodée* y anticuada, sería contraproducente ignorar su aportación al estudio de la relación entre el espectador y la obra de arte. Más aún si se tiene en cuenta que su artículo no fue traducido al castellano hasta el año 2001 y que hasta la fecha sigue siendo un gran desconocido para muchos historiadores del arte medieval en España.

²² CANTERA BURGOS, Francisco, e IGLESIAS GONZÁLEZ, Manuel, *Sagrada Biblia: Versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2000. Se ha utilizado esta versión de la Biblia debido a que su traducción es la más fiel a los textos originales.

Éstos eran códices de devoción de pequeño formato que se crearon para el uso privado de la sociedad laica y que se han llegado a considerar como el “bestseller” de la Edad Media²³. El texto central de este libro de oraciones es el Pequeño Oficio de la Virgen María. Se trata de una versión más corta de las oraciones y devociones que se realizaban durante las ocho horas canónicas, las cuales eran recitadas primero por los monjes y el clero y después por una sociedad laica deseosa de imitar la vida de éstos religiosos²⁴. Una gran cantidad de libros de horas han llegado hasta nosotros. La gran mayoría llegan descontextualizados, sin ningún tipo de información adicional excepto la que puede proveer el manuscrito en cuestión. Otros llegan con más o menos información sobre el manuscrito, el autor, el pintor, el mecenas o los dueños posteriores. Después de un estudio que llevé a cabo con anterioridad pude determinar que entre las obras existentes que pertenecían a hombres, cuyos datos han llegado hasta nosotros, Betsabé suele aparecer bañándose desnuda, mientras que las obras en las que Betsabé aparece vestida, en ropa interior o cubierta con un velo, pertenecían tanto a hombres como a mujeres—rara vez se ha encontrado una imagen de Betsabé completamente desnuda en libros de horas pertenecientes a mujeres²⁵.

Pongamos dos ejemplos del baño de Betsabé: un libro de horas francés (The New York Public Library, New York, De Ricci Ms. 150, fol. 62r) (**fig. 3**) y el libro de horas del rey de Francia Louis XII (J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, California, MS. 79, 2003.105.recto) (**fig. 4**). Del primer libro de horas poco se sabe, excepto que fue creado en Tours (Francia) por el Maestro del Morgan 366 alrededor de 1475²⁶. Del segundo libro de horas, el que perteneció al rey Louis XII, se tiene más información. Éste manuscrito fue creado en un taller parisino por el pintor Jean Bourdichon alrededor del año 1500 y ha sido reconstruido en *A Masterpiece Reconstructed: The Hours of Louis XII*²⁷. En estas dos imágenes, Betsabé aparece desnuda en un primer plano dentro de una pequeña piscina donde el agua que cae de la fuente crea ondas sobre la superficie -aunque este hecho no puede ocultar la representación, anatómicamente correcta, de sus genitales en ambos casos. Betsabé tiene el pelo dorado, una piel muy blanca, pequeños pechos y el vientre abultado, todas características del ideal de belleza gótico que estaba presente en esa época²⁸. En la imagen del libro de horas de Louis XII, Betsabé inclina la cabeza ligeramente a la derecha

²³ Para más información sobre el libro de horas ver DE HAMEL, Christopher, *A History of Illuminated Manuscripts*, Londres, Phaidon Press, 1986, pp. 168-198.

²⁴ BROWN, Michelle P., *Understanding Illuminated Manuscripts: A Guide to Technical Terms*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum - The British Library, 1994, pp. 23-24.

²⁵ WALKER VADILLO, Mónica Ann, *Bathsheba in Late Medieval French Manuscript Illumination: Innocent Object of Desire or Agent of Sin?*, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2008.

²⁶ RICCI, Seymour de, *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*, New York, Kraus, 1935-1937, p. 1840. Ricci no aporta ningún contexto histórico, social o religioso que pueda poner en perspectiva este manuscrito.

²⁷ KREN, Thomas, “Looking at Louis XII’s Bathsheba,” en KREN, Thomas, y EVANS, Mark (coords.), *A Masterpiece Reconstructed: The Hours of Louis XII*, Londres, The British Library, 2005, pp. 43-61.

²⁸ CLARK, Kenneth, *The Nude: A Study of Ideal Art*, London, John Murray, 1973, p. 18.



Fig. 3. Libro de Horas, The New York Public Library, New York, De Ricci Ms. 150, fol. 62r. [Tomado de RICCI, Seymour de, *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada. Assisted by W. J. Wilson*, New York, Kraus, 1935-37; Index 1940, fig. 1849].

mientras parece mirar de reajo al rey David quien se encuentra en el fondo mirándola desde la ventana de su palacio. En el libro de horas de la biblioteca pública de Nueva York, Betsabé desvía la mirada ajena a los ojos lujuriosos de David. Dentro de estas dos imágenes se pueden distinguir los tres tipos de mirada que Mulvey describe en su artículo: por un lado está la mirada del artista, el cual ha creado un mundo independiente y realista aumentando el poder erótico de la escena; por otro lado están las miradas internas de los personajes. David mira a Betsabé. Él es el portador de la mirada, la figura activa, mientras que Betsabé es el objeto pasivo de esa mirada. David intenta poseer y dominar a Betsabé mirán-

dola intensamente²⁹. Ella mira de reajo o desvía la mirada de David, mientras deja su cuerpo desnudo expuesto a la mirada del espectador-lector del manuscrito.

Antes de seguir analizando estas imágenes en términos mulveyanos, la situación física de la experiencia visual de la misma tiene que quedar clara³⁰. Mientras

²⁹ FREEDBERG, David, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, p. 319.

³⁰ WALKER VADILLO, Mónica Ann, "Emotional Responses to David Watching Bathsheba Bathing in

que la experiencia visual descrita por Mulvey tiene lugar en el espacio impersonal del auditorio con una separación física entre el espectador y la pantalla, la del libro de horas suele tener lugar en la capilla privada o en los aposentos privados del dueño del manuscrito -en este caso hay que pensar en una situación similar a la que se encuentra María de Borgoña en su ya famoso libro de horas de la Österreichische Nationalbibliothek en Viena- y al tratarse de un manuscrito que se sujeta con las manos, la relación física con el objeto es mucho más íntima y personal. El dueño del manuscrito se encuentra, pues, en un espacio privado que está alejado de miradas inquisitivas que puedan descubrir o amena-



Fig. 4. Libro de Horas de Louis XII, J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, California, MS. 79, 2003.105.recto. Imagen reproducida con permiso del J. Paul Getty Museum.

zar una mirada cargada de erotismo³¹. En este contexto, la mirada del rey puede permanecer cuánto tiempo quiera sobre la imagen de Betsabé, acto que se puede comparar con el instante en el que la cámara, en el cine narrativo, se detiene en el

Late Medieval French Manuscript Illumination”, en SZENDE, Katalin, y RASSON, Judith (coords.), *Annual of Medieval Studies at CEU*, 13, Budapest, Department of Medieval Studies, CEU, 2007, pp. 97-109.

³¹ OLIN, Margaret, “The Gaze”, en NELSON, Robert S., y SHIFF, Richard (coords.), *Critical Terms for Art History*, Chicago, Chicago University Press, 1996, 212.

cuerpo de la mujer de manera que el hilo de la narración se ve interrumpido en un momento de contemplación erótica. Más aún, el hecho de que las miradas internas de la imagen hayan sido creadas de tal manera que en ningún momento se reconoce la existencia del espectador, éste se mantiene a salvo de la mirada transgresiva que se asocia al *voyeur*. En estas condiciones, tanto la representación física del objeto como el espacio donde se observa ese objeto pueden generar en el espectador el *instinto escopofílico*, es decir el espectador puede llegar a sentir placer al mirar el cuerpo de Betsabé como objeto erótico a través de la observación.

El segundo tipo de placer visual que Mulvey menciona es el de la *identificación narcisista*. Según Mulvey, el atractivo o el encanto de un actor masculino no es el de ser un objeto erótico de la mirada, sino el de ser el *ego* ideal más perfecto, completo y potente concebido en el momento original de reconocimiento frente al espejo³². En el cine narrativo, el espectador está fascinado con la imagen de su semejante, su suplente en la pantalla, de modo que el poder del protagonista masculino que controla los acontecimientos coincide con el poder activo de la mirada erótica, produciendo ambos una satisfactoria sensación de omnipotencia³³. En los ejemplos del baño de Betsabé, las figuras permanecen ajenas a la mirada de un espectador fuera del espacio diegético. En este caso, el espectador masculino puede identificarse con la imagen idealizada del rey David quien con sólo mirar el cuerpo desnudo de Betsabé siente el deseo de poseerla. El erotismo de Betsabé está sujeto al rey David, pero a través de la identificación del espectador con David y a través de la participación del espectador en el poder que ejerce éste sobre Betsabé, el espectador también puede poseerla aunque sea de una manera indirecta.

Después de aplicar las dos maneras de placer visual, el *instinto escopofílico* y la *identificación narcisista*, a la imagen del baño de Betsabé, sólo queda mencionar el problema que la figura femenina representa para un espectador masculino: la amenaza de castración creada por la ausencia de pene³⁴. Como ya se ha mencionado antes, existen dos vías de disolver el complejo de castración para un espectador masculino: el *voyeurismo* y la *escopofilia fetichista*. Cuando el espectador usa la vía del *voyeurismo* trata de recrear el trauma original para descubrir la culpa de la mujer (asociada inmediatamente con la castración), imponer el control sobre ésta y someter a la persona culpable a través del castigo o el perdón. En estos casos siempre hay una moral prescriptiva de la dominación masculina. Cuando el personaje femenino transgrede esta ley, debe ser castigado, y si en esta fechoría arrastra a un hombre, este también lo será. En los géneros de películas típicamente masculinos donde el personaje femenino es representado con una sexualidad que obsesiona al hombre y que llega a anularlo, la narrativa tiende a la destrucción de la mujer, y/o del hombre, o a la de am-

³² MULVEY, Laura (2001), *op. cit.*, p. 371.

³³ *Ibid.*, p. 371.

³⁴ *Ibid.*, p. 365.

bos. La mujer transgresora y el hombre que sucumbe ante ella son castigados con la exclusión social, la marginalidad legal o incluso la muerte. En la narración del baño de Betsabé, David tras ver su cuerpo se obsesiona con ella e infringe un tabú social para poseerla. Betsabé aparece, pues, como una mujer consumible, una *femme fatale*. Tradicionalmente se le ha considerado como la seductora que con sus artimañas femeninas consigue quedarse embarazada del rey David, le convence para que asesine a su esposo y que luego se case con ella para así poder ascender al trono³⁵. Su culpa es descubierta y castigada en la narración con la muerte de su primogénito.

Por otro lado, cuando el espectador usa la vía de la *escopofilia fetichista*, puede llegar a negar completamente el complejo de castración por medio de la sustitución por un objeto fetiche o por la conversión en fetiche de la propia figura representada, de manera que pueda pasar de ser peligrosa a ser tranquilizadora³⁶. Esta vía existe fuera del espacio diégetico ya que el instinto erótico se centra sólo en la mirada. En las dos imágenes del baño de Betsabé, el cuerpo de ésta se puede llegar a transformar en un fetiche, desplazando el deseo y la fantasía erótica masculina a objetos alternativos tales como los brazos de Betsabé, las columnas de los edificios o los árboles que se encuentran detrás de ésta. Así el espectador masculino puede rehuir la confrontación con el complejo de castración.

Si bien es difícil aceptar una lectura postmoderna del baño de Betsabé en términos mulveyanos, no hay que olvidar que durante toda la Edad Media hubo un discurso continuo sobre la mirada y la forma correcta de mirar³⁷. Las fuentes que mencionan la mirada son muy variadas y la describen siempre desde un punto de vista masculino, algo nada extraordinario ya que aquellos que escribían sobre la naturaleza de la mirada eran sobre todo hombres³⁸. Hildegarda de Bingen también escribió sobre la mirada, aunque su punto de vista femenino se tiene que considerar una excepción. Durante la Edad Media parece ser que la mirada estaba inextricablemente conectada con la intencionalidad del deseo³⁹. Desde un punto

³⁵ WALKER VADILLO, Mónica Ann (2008), *op. cit.*, pp. 105-109, ofrece una visión más amplia sobre las múltiples interpretaciones del baño de Betsabé aparte de la que se menciona en este artículo.

³⁶ *Ibid.*, p. 21.

³⁷ Para más información sobre las actitudes teológicas medievales respecto a la mirada ver SOSKICE, Janet, "Sight and Vision in Medieval Christian Thought," en BRENNAN, Teresa, y JAY, Martin (coords.), *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspective on Sight*, New York, Routledge, 1996, pp. 29-44.

³⁸ BALDWIN, John W., "Five Discourses on Desire: Sexuality and Gender in Northern France around 1200", en *Speculum*, vol. 66, no. 4, 1991, p. 800.

³⁹ FREDDBERG, David (1989), *op. cit.*, p. 317. *Vid.* también LEYERLE, Blake, "John Chrysostom on the Gaze", en *Journal of Early Christian Studies*, 1, 1993, pp. 160-163, donde Leyerle hace un recorrido por la Antigüedad describiendo las teorías sobre la mirada. Según Leyerle "the ancient Greeks had understood Eros to be a pathology of the eyes. Plato's easy assumption that the source of erotic attachment lies in the visual aspect of the beloved rested upon a tradition as old as Sapho. (...) It was in the eyes of the beloved, however, that desire's disturbing power concentrated. (...) Socrates warned that a pretty face was «more dangerous than a scorpion» because it could «inject its poison into anyone who looked at it» and, like an archer, «wound even at a distance.» When Plato posited an intimate relation between sight and knowledge, he privileged the eye among the senses...For the subtle fire that joined object and beholding eye created a pathway of influence that led directly to the soul." (...) And in that curious document of the Peripatetic school,

de vista social, la mirada era considerada capaz de estimular el deseo amoroso y esta creencia hizo que una figura tan influyente como la de Andrea Capellanus en su tratado *De amore* dijera que los ciegos no podían sentir deseo⁴⁰. Por otro lado, los médicos en la Edad Media también le dieron una dimensión psicológica al deseo. Los autores del *Prose Salernitas Question*, un texto médico del siglo XII compilado en la región de Francia, consideraban que la visión y las facultades mentales aumentaban el deseo sexual⁴¹. Según éstos, cuando una persona miraba a alguien bello, su imagen era transmitida en espíritu y según entraba a través el nervio óptico tocaba el alma donde posteriormente se engendraría el deseo⁴². Más aún, los humanos podían experimentar un mayor deseo sexual que los animales porque estaban dotados de visión, imaginación, razón y memoria⁴³. El discurso de las autoridades religiosas sobre el tema de la mirada era similar y, a pesar de condenarlo, seguían proclamando que el deseo entraba a través de la mirada y residía en el alma⁴⁴. Según Mateo, Jesucristo en su sermón en el Monte dijo “pero yo os digo que cualquiera que mira a una mujer y la codicia ya ha cometido adulterio con ella en el corazón” (Mateo 5:28). Incluso en el Cantar de los Cantares hay una alusión al poder de la mirada con el que la amada cautiva el corazón del amado (Cantares 4:9). En su segunda epístola, Pedro menciona que “los pecadores sólo tienen ojos para fornicar y para los incesantes placeres de la carne; ojos que llevan al alma inestable a la perdición” (II Pedro 2:14). El escritor del libro apócrifo *El Testamento de Rubén*, en una descripción de los siete espíritus engañosos que Rubén encuentra durante su penitencia, menciona al espíritu de la visión, “gracias al cual se genera el deseo” (Testamento de Rubén 2:4). En otro pasaje Rubén menciona: “desde que mi mente concibió la desnudez femenina, no me permitió conciliar el sueño hasta que cometí la abominación” (Testamento de Rubén 3:12). Su mente concibió la desnudez de una mujer, Bala, después de verla desnuda dándose un baño⁴⁵. Esta historia es reminiscente de la del baño de Betsabé, cuya historia también comienza con la mirada transgresiva del rey David sobre la figura desnuda de Betsabé como

the Problems attributed to Aristotle, the eye is decisively implicated in all sexual performance and desire.” Estas actitudes de la Antigüedad se mantienen y perpetúan primeramente en los trabajos de los Padres de la Iglesia y a continuación en los comentarios de diversos exégetas y teólogos realizados a lo largo de toda la Edad Media. Se prolongan hasta nuestros días, tal como lo prueban teorías como la de la mirada de Mulvey.

⁴⁰ CAMILLE, Michael, *The Medieval Art of Love: Objects and Subjects of Desire*, London, Laurence King, 1998, p. 27. La cita que usa Camille es la que se encuentra en el texto *De amore* (1184-1186) de Andrea Capellanus que dice así: “Blindness impedes love, for a blind man cannot see that on which his mind can reflect immoderately. Therefore love cannot arise in him, as is adequately proven above. But I recognize that this is true only of the moment in which love is acquired, for I do not deny that love can endure in a man who acquired love before he went blind.”

⁴¹ BALDWIN, John (1991), *op. cit.*, p. 805

⁴² *Ibid.*, p. 805.

⁴³ *Ibid.*, p. 805.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 802.

⁴⁵ PIÑERO, Antonio, “Testamentos de los doce patriarcas”, en DÍEZ MACHO, Alejandro (coord.), *Apócrifos del Antiguo Testamento. Tomo V. Testamentos o discursos de adiós*, Ediciones Cristiandad, 1982.

ya se ha visto. Tertulio, Ambrosio y Jerónimo advertían a sus seguidores ascetas de que no miraran a las mujeres ya que experimentarían deseo sexual⁴⁶. Juan Crisóstomo escribió: “no sólo los ojos de las que desean sino también los de las mujeres modestas atraviesan y perturban el alma”⁴⁷. Más aún, Crisóstomo menciona que mientras los cuerpos “radiantes” siguieran a la vista de aquellos que los desean, “el fuego (del deseo) se mantendría encendido como una llamarada, mientras que si los apartan de la vista, esos deseos decaerían y se extinguirían”⁴⁸. Una vez más, el deseo sexual está conectado de una manera casi fatalista a la mirada y a la contemplación, en este caso, del cuerpo humano. Estos no son los únicos comentarios reveladores y pertinentes al estudio de este artículo, sino que en otro de sus trabajos Crisóstomo pone de manifiesto la dinámica del *voyeur* que se puede relacionar con lo que ya se ha dicho de la mirada mulveyana. En su tratado *Sobre la convivencia entre clérigos y vírgenes*, Crisóstomo menciona que los hombres (monjes) que están en una relación espiritual con las mujeres (vírgenes) se encuentran movidos por un doble deseo: por un lado “no les está permitido satisfacer su pasión a través del coito,” al fin y al cabo las mujeres que desean son ascetas como ellos y ambos han hecho votos de castidad; y por otro lado, como consecuencia “la base de su deseo se mantiene intensamente potente durante mucho más tiempo”⁴⁹. Es decir, el placer se mantiene más latente porque existe una separación física entre el deseo y el objeto de ese deseo. Este es el placer que se deriva del *voyeurismo*. En su trabajo *Causa et curae*, Hildegarda de Bingen hizo un análisis de los distintos tipos de hombres y de mujeres según su comportamiento, influido por los elementos (viento, fuego, etc.), con el fin de que los hombres y las mujeres se conocieran mejor a sí mismos⁵⁰. Una de las características más importantes de los dos primeros tipos de hombres que Hildegarda menciona tiene que ver con su comportamiento ocular. Por un lado, el primer tipo de hombre (regido por el elemento fuego) “ama el sexo con las mujeres (...). En cuanto ve a una mujer, la escucha o simplemente la imagina, su sangre se calienta. Sus ojos se mantienen fijos en el objeto de su deseo como si fueran flechas en cuanto la ve”⁵¹. El segundo tipo de hombre (regido por el elemento fuego y viento) “cuando está con una mujer puede tener una relación honorable y fructífera. Los ojos de estos hombres pueden encontrarse con la mirada de las mujeres sin vergüenza, todo lo contrario a la mirada de aquellos otros hombres que mantenían

⁴⁶ SALYSBURY, Joyce S., *Church Fathers, Independent Virgins*, Londres, Verso, 1991, p. 17.

⁴⁷ BECK, Jonathan (1993), *op. cit.*, p. 163.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 163.

⁴⁹ LAYERLE, Blake (1993), *op. cit.*, p. 166.

⁵⁰ ALLEN, Prudence, *The Concept of Woman: The Aristotelian Revolution, 750 B.C.-A.D. 1250*, Cambridge, William B. Eerdmans, 1985, pp. 304-306.

⁵¹ *Ibid.*, p. 305. “The first type of men love coition with women and are anxious to get out of other men’s way and to avoid them, for they are more inclined to women than to men...As soon as they get sight of a woman, hear of one or simply fancy one in thought, their blood is burning with a blaze. Their eyes are kept fixed on the object of their love like arrows as soon as they catch sight of it.”

los ojos fijos en ellas como flechas”⁵². Como bien ha señalado Madeline Caviness, la percepción del primer tipo de hombre de Hildegarda y su uso de la metáfora de la flecha penetrante se puede relacionar con la mirada fálica postulada por Laura Mulvey⁵³. Por lo tanto, Hildegarda de Bingen menciona a los hombres que contemplan de forma prolongada el cuerpo femenino y éstos son los que incurren en el *instinto escopofílico*. Este debate se podría extender aún más con otros comentarios sobre la mirada en la Edad Media, pero es un debate que ha llegado incluso hasta nuestros días y que sigue produciendo controversia en los círculos académicos más prestigiosos del mundo. Con esta enumeración de fuentes se ha querido poner de manifiesto la inmensurable cantidad de textos que durante toda la Edad Media fueron producidos y que tuvieron como objeto la mirada y cómo ésta se articulaba. A pesar de que el lenguaje del que hoy disponen los académicos para discutir sobre la mirada se ha enriquecido con la introducción de los términos del psicoanálisis, los escritores en la Edad Media encontraron su propio vocabulario para exponer las mismas ideas que ahora se redefinen bajo una “mirada” postmoderna.

En este artículo se ha intentado exponer los puntos más importantes de la teoría de Laura Mulvey sobre el placer visual y el cine narrativo para luego intentar aplicarlos a varios ejemplos producidos en la Baja Edad Media. Si bien es difícil aceptar este tipo de lectura postmoderna del baño de Betsabé tal y como aparece en los libros de horas franceses, sería un error ignorar la información que dicha lectura puede aportar al estudio visual de la Baja Edad Media. En esta lectura del baño de Betsabé se ha puesto de manifiesto que las miradas del espectador y de los personajes no pueden ser consideradas inocuas, sino que forman parte de la relación de poder y sumisión que se ejerce con la mirada activa del hombre sobre la figura pasiva de la mujer. Esta diferencia sexual ha dominado tanto la producción de imágenes, ya en la época bajomedieval, como las formas eróticas de mirar. Más aún, el discurso sobre la mirada que tuvo lugar a lo largo de la Edad Media indica que esta lectura se encuentra dentro del marco de posibilidades en las que “el deseo entra por los ojos y reside en el corazón”⁵⁴.

⁵² *Ibid.*, “With women they can have an honorable and fruitful relationship. The eyes of such men can meet squarely with those of the women, much in contrast to those other men’s eyes that were fixed on them like arrows.”

⁵³ CAVINESS, Madeline (2001), *op. cit.*, p. 20.

⁵⁴ BALDWIN, John (1991), *op. cit.*, p. 802.