

San Antonio tentado por la lujuria. Dos formas de representación en la pintura de los siglos XIV y XV

Marta Nuet Blanch
Universitat Autònoma de Barcelona
Departament d'Art
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain

RESUMEN

San Antonio fue uno de los eremitas más populares de la Baja Edad Media. Protector contra la peste y otras enfermedades, gozó de un extendido culto. Gremios y cofradías encargaban retablos dedicados a un santo al que veneraban como patrón. Entre las escenas de la vida del anacoreta representadas con mayor asiduidad está la tentación de la lujuria. En este estudio se ha querido llevar a cabo una revisión de las distintas leyendas que versaron sobre este episodio. De entre todas ellas, son, en mi opinión, la leyenda de Patras y la del dominico Alfonso Buenhombre, el fundamento para entender las dos concepciones de la iconografía del tema. Sólo añadir que dicha revisión apunta a dos objetos: por un lado explica la relación de la leyenda de Patras con la ilustración de la tentación de san Antonio y, por otro lado, la imagen de época de la mujer medieval.

Palabras clave:
iconografía, leyendas, pintura gótica.

ABSTRACT

Saint Anthony tempted by lust. Two painting ways of representation in the 14th and 15th Centuries

San Antonio was one of the most popular eremit in the low Middle Ages. He got an extensive cult, being protector against plagues and illnesses. Professional associations and brotherhoods asked for altarpieces for a saint considered as their patron saint. The lust temptation is the more often represented life scene of this anchorite. A review of the several legends about this scene is elaborated in this study. The most representative and the ones that show better the two conceptions of the Lust temptation iconography are «La leyenda de Patras» and the Alfonso Buenhombre monk legend.

This study aims at two points. The connection between «La leyenda de Patras» and the San Antonio temptation picture, and also the connection with the Middle Ages woman image.

Key words:
Iconography, legends, gothic pictures.

La demonología eremítica y su supervivencia a lo largo de la Edad Media. Fuentes literarias

Durante los años del gótico, debido a coyunturas y sucesos históricos determinados (pestes cíclicas, hambrunas y crisis periódicas) surgieron nuevos temas e imágenes sobre el mal y la muerte. El diablo y su corte se representaron con más asiduidad y hasta llegaron a cotidianizarse, con tinte grotesco, en los teatros y fiestas de la época. El folklore y la religión popular, expresados en los sermones, en los *exempla* y en la literatura homilética, tendieron a representar a un diablo vivo y horroroso –heredero de la visión eremítica– con el fin de educar a las masas iletradas en el pavor y respeto al mal; dicha tendencia viose contrarrestada por una voluntad, casi natural en el ser humano, de exorcizar los miedos a través de la risa. Fue así como el Señor de las Tinieblas y sus secuaces se vieron ridiculizados y burlados en las fábulas e historias de la época, las cuales escondían a menudo un denso trasfondo social dirigido contra los poderes fácticos. El diablo se asoció, según fueran las necesidades del relato, a distintas formas –ya fuera animal, monstruo o persona– y se sentaron algunas características triviales más bien encaminadas al cumplimiento de una función satírica. El problema del mal, en sí mismo, no fue tratado por el folklore y la cuestión sobre su definición continuó².

De una forma nada frívola y desde el punto de vista de la ortodoxia, la literatura eclesiástica ha bregado durante siglos por definir y constatar la

presencia del maligno y sus actos. Los autores de los textos antiguos, preocupados en explicar la esencia del mal, olvidaron su forma³.

Con los ascetas del desierto y el primer monasticismo esta voluntad «esencial» sucumbe y se establece una relación activa de lucha contra el mal. La literatura eclesiástica, en la elaboración de la doctrina demonológica, desarrolla la idea de la tentación, vinculada de algún modo a la noción de salud, como una victoria sobre las fuerzas malignas. Ante la pregunta sobre la solicitud del mal en el corazón del hombre se elaborará la doctrina de los dos espíritus, desarrollada sobre todo en el Pastor de Hermás e importante en la espiritualidad de Orígenes, precedente a su vez de toda la ascética en general y de san Atanasio en particular⁴.

Orígenes, al sistematizar las criaturas espirituales tomando como modelo la jerarquización social terrenal, asocia cada uno de los vicios a un demonio. El príncipe, con la participación de sus delegados cerca de cada hombre, es el encargado de truncar el ascenso espiritual de las almas. Al acercar un demonio a cada ser humano anuncia el tema del combate e ilusionismo demoníaco recreado entusiastamente en la *Vida de san Antonio* escrita por san Atanasio. La obra, compuesta durante la segunda mitad del siglo IV, tuvo amplia difusión en Occidente, sentando y fijando los caracteres más frecuentes de la literatura monástica⁵. La lid contra el diablo, aspecto fundamental de los tratados del primer eremitismo, será incorporada, junto con otros temas, en dos grandes colecciones: en las «Conversaciones» con los padres del desierto, de Cassiano, y en las «Vidas de los Padres», un conjunto de narraciones breves traducidas del griego y de autor desconocido⁶; ambas recurso habitual y fuentes de buena parte de los escritos posterior-

1. Quiero expresar mi agradecimiento al Dr. Joaquín Yarza por sus útiles observaciones y la lectura crítica de este trabajo.

2. Sobre la historia del concepto del diablo y en particular sobre el teatro y el folklore, véanse los capítulos correspondientes de J.B. RUSSELL, *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, Barcelona, 1995.

3. La imagen del mal se desarrolló sobre todo a partir de textos apócrifos. En el Libro de Henoc, ciclo de distintas obras agrupadas bajo una misma figura y obra apocalíptica capital, la distinción inicial entre ángeles caídos y demonios irá desapareciendo según vaya avanzando el relato. Con el tiempo Azazel (Nube de Dios), el ser castigado por convertirse en el servidor de Satán, encarnación a su vez de una fuerza superior de mal, será confundido con Araziel (Luz de Dios), con la serpiente y el propio Satán, creando un ser único, señor de las huestes del mal, llamado de distintas formas. La naturaleza de dicho ser, como la de sus servidores, es de todas formas etérea; ya como ángeles caídos ya como almas de los gigantes engendrados a través de la unión íntima entre las mujeres y los rebeldes a la luz, su constitución es siempre aérea. Véase sobre el tema «Libro de Henoc», en A. DIEZ MACHO (dir.), *Apócrifos del Antiguo Testamento*, vol. IV, Madrid, 1984. El diablo no tiene una gran relevancia en el Antiguo Testamento. El desierto es en la Biblia el espacio donde tiene lugar el pecado; los monstruos y animales que lo pueblan se convierten en los agentes de enfermedades y muerte; pero el responsable último de los males y catástrofes naturales que sufre la humanidad es Yahvé. En el libro de Job, Satán no es más que un instrumento de Dios; el ser desencadenante de las pruebas afligidas al siervo de Yahvé. En el Nuevo Testamento se producirá un cambio respecto al rol del demonio. Satán aparecerá como el caudillo de las fuerzas del mal; y el pecado dependerá del diablo y de la influencia que pueda ejercer en el hombre. La imagen de la serpiente asociada a la tentación y a la mujer (véase el Génesis) servirán a sus fines. En el capítulo XII del Apocalipsis aparecerá de nuevo bajo la forma de un ser fantástico: el dragón, la vieja serpiente del final de los tiempos, vencida y encarcelada en el abismo. Será a partir de la influencia del maniqueísmo y otras corrientes dualistas de las que beberá el cristianismo, cuando se empezará a encarnar en un ser. Una recopilación y estudio de textos maniqueos referentes al diablo y sus secuaces en C.H. PUECH, «El Príncipe de las tinieblas en su reino», en *Satán*, Barcelona, 1975. Véase también del mismo autor, *El Maniqueísmo*, Madrid, 1957, en particular p. 104-105. Advirtió ya esta cuestión J. YARZA LUACES, «Del Ángel caído al Diablo Medieval», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Ar-*

queología, XLV (1979), p. 299-316. S.J., Lefèvre, H.I., Marrou, Bazin y otros autores han tratado también los distintos aspectos del diablo, tanto en las formas artísticas como en los textos; para su consulta véase VV.AA., *Satán*, Barcelona, 1975. Un recorrido por toda la literatura eclesiástica y monástica en «Démon», en *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique, doctrine et histoire*, M. VILLER (dir.), París, 11 vol. (citado a partir de ahora como *Dictionnaire*). Queda añadir a este repertorio el ya citado J.B. RUSSELL, *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, Barcelona, 1995.

4. Camino hacia la concepción origenista, hay que hacer especial mención de la idea que sobre el diablo tuvieron los padres apologeticos. Inmersos en una sociedad en la que reinaba el paganismo, concibieron el mal íntimamente relacionado con la idolatría. Entendieron el paganismo con el que convivían como una manifestación demonológica; y esta concepción influyó a su vez en autores que, aún hoy desconocidos, elaboraron las primeras reglas monásticas, algo anteriores a la ampliamente difundida regla de san Benito. Sobre los primeros apologetas véase *Dictionnaire*, p. 155-160. T.G. KAR-DONG, «The devil in the rule of the master», en *Studia Monastica*, 30, fasc. 1 (1988), p. 41-62. Al teorizar sobre como los antiguos monjes escritores crearon un contraste entre la vida monástica y los otros modos de humana existencia, observa como la aplicación de la catequesis bautismal en la profesión monástica complica al maestro en una eclesiología con raíces en la apologetica y su visión del mundo. Satán, del que no define su esencia, es el señor del mundo; y, como tal, es el principal enemigo del hombre y la causa de sus mayores perversiones y desgracias. El diablo, para el maestro, actúa utilizando los pensamientos e inclinaciones del ser humano; y es en este sentido que al dar importancia a la idea de la tentación, enlaza su visión con la *Antirrhesis* de Evagrio el Póntico en particular y con la de los padres del desierto en general.

5. Véase el tema en *Dictionnaire*, p. 183 y s. La vida ascética en el desierto, durante el primer eremitismo, es básicamente entendida como una afrenta contra los diablos o el mismo Satán; el enemigo por excelencia. Una vez escrito el prototipo, la Vida de san Antonio, por la pluma de san Atanasio, empieza a desarrollarse todo un tipo de literatura concerniente a las vidas y hechos de los padres del yermo. Evagrio el Póntico, discípulo de los dos Macarios y nacido en Iborra, se desterró al desierto de Celia durante catorce años adquiriendo finalmente el don de discernir los espíritus; esta experiencia es metodizada en el *Antirrheticos* donde trata, en ocho libros, de la doctrina de los ocho vicios. A partir de una reflexión sobre unas

fuentes dadas (Mat. 4, 1-11, y la experiencia transmitida por la primera generación de monjes eremitas) escribe un método práctico y terapéutico de lucha contra el diablo. En el *Antirrheticos* —y ésta es la novedad aportada por el autor— las influencias demoníacas no se distinguían de las propias inclinaciones. El eremita en su soledad, lejos de su familia y del mundo, es asaltado por monstruos —los propios monstruos— y por el deseo sexual, tema ampliamente tratado por nuestro autor, quien escribe fórmulas de rechazo probadamente eficaces. Sobre Evagrio el Póntico véase J. QUASTEN, *Patrología*, vol. II, Madrid, 1962, p. 176 y s. *Dictionnaire*, p. 197 y s. y O'LAUGHLIN, «The Bible, the demons and the desert: Evaluating the Antirrheticus of Evagrius Ponticus», en *Studia Monastica*, 34, fasc. 2 (1992), p. 201-215. Al dar noticia sobre el cuerpo de los demonios les otorga el aire como elemento específico; el hedor y el frío como cualidades que les son propias, y el volar y el metamorfosarse como capacidades comunes. Todos estos aspectos ofrecen al lector una imagen lo suficientemente etérea como para hacer difícil su visualización y por tanto su plasmación plástica. Discípulo de Evagrio fue Paladio; autor de la *Historia Lausiaca*, dedicada al camarlengo de Teodosio II, donde describe el movimiento monástico de Egipto, Siria y Asia, durante el siglo IV. En general la obra, extensa en proezas vistas u oídas, dedica poca atención a la naturaleza en sí del diablo para presentárnoslo siempre enmascarado. Sobre el tema, J. QUASTEN, p. 184 y s. También PALADIO, *Historia Lausiaca*, Barcelona, 1927. Quizás el modelo literario más cercano sea en este caso la *Vita Antonii*; pero ilusiones y apariciones del diablo las tenemos en numerosas vidas de santos y anacoretas; es el caso, por citar algunos, de santa Perpetua, Macario y el Pseudo-Abdias, quien habla de dos etíopes negros, desnudos, terribles y ululantes, concepción quizás la más extendida y que adoptará san Agustín en *La Ciudad de Dios* (C.VIII, n. 4) al hablar de un sueño en que se le aparece un niño negro, el cual hablaba con los demonios. Sabida es la influencia que la vida de san Antonio ejerció en la conversión de san Agustín. Véase sobre el tema P. MONCEAUX, «Saint Augustin et saint Antoine. Contribution à l'histoire du monachisme», en *Miscellanea Agostiniana*, II, Roma (1931), p. 61-89.

6. Da referencias sobre el tema J. LE GOFF, «El desierto y el bosque en el occidente medieval», en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, Barcelona, 1991, p. 28 y s.

7. Sobre la herencia de la demonología antigua en el mundo monástico medieval, véase G. PENCO, «Sopravvivenze della demonologia antica nel monachesimo

medieval», en *Studia Monastica*, 13, fasc. 1 (1971), p. 31-36.

8. Un análisis del influjo del eremitismo en la tradición monástica del medioevo latino en G. PENCO, «Il ricordo dell'ascetismo orientale nella tradizione monastica del medioevo europeo», en *Studi Medievali*, III, serie, 4 (1963), p. 571-587. Sobre la utilización de la vida de san Antonio como modelo a lo largo de la Edad Media, J. LECLERCQ, «Nouveaux témoins sur s. Antoine au moyen Age», en *Revue Bénédictine*, LXVII (1957), p. 93-94. y en J. LECLERCQ, «Saint Antoine dans la tradition monastique médiévale», en *Studia Anselmiana*, 38 (1956), p. 228-247. Fue san Jerónimo quien asoció el nombre de Antonio al de Pablo, Hilarión y otros padres; pero quien fijó un valor histórico sagrado a su vida fue Cassiano —padre de muchos otros escritores latinos medievales— al atribuir el inicio de la vida eremítica a los apóstoles y hacer de san Antonio su máximo representante. Un ejemplo de erección de un monumento, en el antiguo reino occidental de Gales, como reclamo de unas tradiciones religiosas nativas estrechamente vinculadas a un orden eremítico y ascético en decadencia, es la cruz de Ruthwell. El tema de la partición del pan entre Antonio y Pablo, el papel secundario del tema de Cristo crucificado y el contenido eremítico de las figuras principales dotan a la cruz de un sentido que tiende a la exaltación del anacoretismo. El tema de Pablo y Antonio, bien conocido en la literatura y el culto anglosajones, aparece en el arte, por esas fechas, casi exclusivamente en las cruces de Escocia e Irlanda. Conste este ejemplo, al margen de las fechas que en este estudio nos hemos impuesto, como una muestra de la íntima vinculación en tierras occidentales de la primera tradición eremítica. Véase sobre el tema, M. SCHAPIRO, «El significado religioso de la cruz de Ruthwell», en *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media*, Madrid, 1987, p. 141-162, y CASSIDY, *The Ruthwell cross*, Princeton, 1989.

9. E. KIRSCHBAUM, «L'angelo rosso e l'angelo Turchino», en *Rivista di Archeologia Cristiana*, XVII (1940), p. 209-227. P. DU BOURGET, «La couleur noire de la peau du démon dans l'iconographie chrétienne a-t-elle une origine précise?», en *Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana*, Barcelona, 1969 (ed.) 1972, p. 271-272.

10. J. YARZA LUACES (1979), p. 299-316, y ya avisó sobre la larga tradición artística del diablo antes de la llegada del románico; momento en que su representación quizás se difunde.

11. Heredó de Cassiano y del primer eremitismo la idea de un mundo poblado de diablos a los

res. El desarrollo común a todos ellos suele ser el de presentarnos a los demonios, al principio del combate, produciendo terroríficas visiones acompañadas de ruidos y gritos ensordecedores. En su segundo ataque, más arremetedor a causa de su primer fracaso, se insinúan con agradables apariciones y actitudes provocativas, verdadero ataque a los sentidos. Finalmente, derrotados de nuevo, procuran una laxitud del monje a través de la risa y otros desahogos del alma.

Con la formación del monasticismo, la mirada, vívida, seguirá fija en la práctica ascética y la tendencia principal será la imitación de las gestas, cual modelos de virtud, de la vida eremítica. Si cierta voluntad de emulación constituye un elemento generalmente aceptado para el monasticismo oriental, estudios más recientes han venido a confirmar la repetición del fenómeno en Occidente. El patrimonio ideológico del monaquismo occidental seguirá siendo el legado de los padres de Oriente; y más concretamente el de los padres del yermo. Antonio, Pacomio, Macario, Pablo y otros, sus vidas e ideales, influirán sentando las bases de la hagiografía medieval posterior. Los monjes medievales, al margen de las distintas corrientes ascéticas, heredarán en el plano doctrinal la idea de lucha contra el diablo y el resto de aspectos que una tal concepción escatológica pueda llevar implícita en sí. Perdurarán principalmente en los textos el pequeño diablo negro o trasgo, el demonio meridiano y en el marco de la seducción la dama tentadora, motivo del núcleo de este discurso⁷. La incesante renovación de la vida monástica a lo largo de la Edad Media recuerda frecuentemente y en sus distintos aspectos a los padres del desierto en general y a san Antonio, principal representante del movimiento, en particular⁸. Olvidadas, durante los siglos del monasticismo, sus batallas con el diablo y erigido junto con san Pablo como modelo de simplicidad y perseverancia en la fe del Señor, no será hasta que el siglo XIII haya abierto sus páginas, cuando su brega con las tentaciones y la diablería que las representan, serán ampliamente difundidas en el mundo de la imagen, popularizándose. Durante los primeros siglos del cristianismo no fue habitual la representación monstruosa del diablo, visto como un ángel caído pero de color oscuro⁹. Fueron algunos grupos contemporáneos como los gnósticos, los maniqueos y otros, quienes, influenciando en el cristianismo, lo dotaron de una horrenda monstruosidad. A partir del siglo XI, con la reforma monástica y la vuelta a las ideas eremíticas y de los padres del desierto, su representación se propagó, encarnándose con el paso de los siglos en un ser cada vez más grotesco¹⁰. Del siglo IX al XI, las vidas de santos y otros textos se inspiraron en las ideas de Gregorio Magno¹¹; here- dero de la visión de los padres del desierto. Desde el siglo X hay representaciones monstruosas del

diablo. Con el románico se generalizará el modelo. Será a partir del siglo XIII cuando se producirá un cambio. Con la reavivación monástica y la cotidianización del diablo en el arte, la literatura y el teatro, éste adoptará tintes cada vez más cómicos y coloristas, fijándose algunos de los aspectos más dramáticos de la tradición. El diablo, arropado bajo distintos disfraces, se aparece y acosa a los anacoretas en su soledad; pero la forma del diablo y sus legiones desnudos de cualquier máscara se olvida. Las representaciones monstruosas de las que bebe el arte, bien pueden referirse a la más antigua tradición del desierto, cita Marrou¹². A partir del siglo XIV la demonología se hace cada vez más grotesca; dicha tendencia llegará a su clímax en el arte flamenco del siglo XV. Pintores como el Bosco interpretarán este mundo como regido por la ley moral cristiana, entre el bien y el mal, llevando a sus cotas más altas la fantasía demonológica.

La mujer y la lujuria. La leyenda de la tentación de san Antonio

La vida de san Antonio, testimonio y modelo de lucha contra los diablos, concede un amplio margen a lo maravilloso. Su existencia discurre en el valor de hacer frente a tres tipos de pensamientos: el miedo a la pérdida de un mundo al que ha renunciado, la discordia con las demandas del cuerpo y la autoimposición de sufrimientos como método para alcanzar la purificación. Fue con la voluntad de difundir al mundo este discurso que san Atanasio escribió su biografía en el año 357. La obra, escrita en griego, fue traducida al latín por Evragio de Antioquía e irradiada por todo el Occidente medieval¹³. La divulgación de la doctrina ascética del anacoreta dio lugar a una abundante literatura dedicada sobre todo a la exaltación del cometido contra los diablos, componiendo relatos imaginarios según fueran el talante de la época y la imaginación del copista. Los episodios del apaleamiento del eremita por los demonios y en particular la lid contra la tentación carnal fueron los más populares.

El acoso de la carne fue narrado con detalle por san Atanasio en el periodo de juventud del anacoreta. Abandonado san Antonio a su soledad en el yermo, y viendo el diablo los progresos del joven, intentó apartarlo de su camino tentándolo de muchas maneras; ante el fracaso de todos sus embates decide, finalmente, transformarse en una bella doncella. Derrotado de nuevo por la perseverancia del santo, adopta la forma de un niño negro –espíritu de la fornicación– desecho en un mar de lamentaciones¹⁴. El episodio recogido y difundido por la Leyenda Dorada y su versión catalana, las *Vides*

de *Sants Rosselloneses*, gozó de profusa divulgación a partir de finales del siglo XIII. Ambas compilaciones, omitiendo las referencias a la dama, reproducen el momento en que el diablo, ya desmascarado, se presenta a los ojos del santo como un infante negro¹⁵. Así pues, ni la una ni la otra se adecúan a la mayoría de representaciones sobre el tema. A mi modo de ver, la relación sería mucho más directa con un texto al que la historiografía apenas ha hecho referencia en relación con la iconografía de la rivalidad del santo con la joven¹⁶. Se trata de la leyenda de Patras, una traducción latina de autor desconocido que recoge algunos de los episodios de la vida del eremita¹⁷. El relato, de origen occidental y compuesto hacia el año mil, está lleno de detalles atribuibles a la fantasía del copista. Éste tomó de las *Vitae Patrum* el acontecimiento del salvamento de san Antonio y sus monjes por unos camellos cargados de vituallas, y de san Jerónimo –*Vitae Pauli*–, la narración del encuentro entre los dos eremitas; sigue en la oscuridad la información sobre la fuente originaria del episodio de la tentación carnal. La anécdota, narrada en el epílogo, cuenta el suceso del modo que hasta ahora estamos acostumbrados; pero hallamos, aquí, una descripción más extensa y una identificación más fiel de la lujuria con una dama. Estando san Antonio un día en oración, se le apareció una joven de bello rostro y aspecto adornado; blanco era su vestido, como la nieve, su color rosado y bonita en exceso; sus cabellos eran del color del oro y su vestimenta real. Azorado ante tanta belleza y temiendo las artimañas del diablo, el santo eleva la vista al cielo, tal y como hemos visto en narraciones expuestas anteriormente, y le pide a Dios le muestre la verdadera figura del tentador; quien despojado de su disfraz se convierte, de nuevo, en un niño de manos y pies retorcidos¹⁸.

La leyenda de Patras gozó desde el siglo XI hasta el siglo XV de buena y fecunda salud; fueron numerosas las copias que de este manuscrito se realizaron y no pocas las representaciones que de todos o alguno de sus capítulos se representaron¹⁹. A pesar de tratarse de un pliego compuesto en fechas muy tempranas, hemos visto como las tentaciones diabólicas tuvieron un papel preponderante en las vidas de los santos eremitas; quienes, firmes en su renuncia a los impulsos de la carne y como consecuencia al rechazo de los encantos femeninos, convirtieron en un *topos* a la mujer tentadora. Fue así como los desórdenes con damas de toda condición, pasaron a llenar las páginas de la literatura monástica y la hagiografía posterior a la *Vita Antonii*²⁰.

Esta lid con la concupiscencia es narrada, de nuevo, en otra traducción latina de la vida de san Antonio. En 1341, el dominico Alfonso Buenhombre²¹, gallego a las órdenes del cardenal Pedro Sotomayor y responsable de alguna misión por tie-

que había que hacer frente y contra los que había que estar en constante aviso. La difusión de su obra sentó esta óptica en el pensamiento medieval. Sobre el tema, J.B. RUSSELL, p. 101 i s. Gregorio Magno, autor de los *Moralia in Job*, obra destacada por su demonología y que trata de la condición humana, explicada a partir del comentario al libro de Job, escribió también los *Diálogos*; este texto, de enorme influencia a lo largo de la Edad Media, fue tenido en cuenta por el autor de la *Visión de Tundale*, uno de los escritos de mayor trascendencia y difusión en el marco de lo que fue la literatura de visiones. Escrita a mediados del siglo XII y traducida a diversas lenguas vernáculas, colaboró, junto a las otras obras de su mismo género, en la creación imaginativa del diablo. Sobre la literatura de visiones véase H.R. PATCH, *El otro mundo en la literatura medieval*, Madrid, 1983, p. 89-141.

12. H.I. MARROU, «Un ángel caído, ángel a pesar de todo...», en *Satán*, Barcelona, 1975, p. 33-55.

13. La vida de san Antonio escrita por san Atanasio y acompañada de la traducción latina de Evragio en *Patrologia Griega*, XXVI, col. 835-976. Un buen estado de la cuestión con abundantes referencias bibliográficas e iconográficas en «Antonio Abate», *Bibliotheca Sanctorum*, vol. II, Roma (1989), p. 106-136. Una traducción contemporánea comentada y con un índice de revisión de fuentes en SANT ATANASIO, *Vida de sant Antoni*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1989. La controversia sobre las fuentes ha sido campo de cultivo para los historiadores de la Iglesia. El texto griego hoy disponible, según la opinión de Daniel Codina i Miquel Estradé, monjes de Montserrat, no es suficientemente crítico. El texto de Evragio, de una difusión extraordinaria, no atiende a una estricta fidelidad. Una versión en latín, anterior a la de Evragio, ha llegado hasta nuestros días en mal estado (véanse las páginas 29 y 30 de la traducción citada). Otra de las diatribas entabladas hace referencia a la posibilidad de que san Antonio escribiera algún texto de su puño y letra. A este respecto se ha desmentido la atribución de las cartas recordadas por san Jerónimo, manteniendo unos la dedicada al abad Teodoro y los Apotegmas, rechazándolos otros. Monografías sobre la vida del Santo –de traducción algo libre– y con referencias al arte de todos los tiempos, con la consiguiente generalidad que de ello se deriva, en C. CHAMPION, *Saint Antoine ermite*, París, s.f.; también A. DE CASTRO, *San Antonio nell arte*, Nápoles, 1932. Es éste un recorrido a grandes trazos sobre la bibliografía de san Antonio; han sido muchas más, hasta nuestros días, las traducciones que de la vida del eremita se han llevado a cabo. Quedan por citar, también, algunos estudios más o menos

específicos notificados a lo largo de esta exposición.

14. SANT ATANASI, 1989, p. 50 y 51. «El diablo aún osaba, el desgraciado, disfrazarse de mujer durante la noche, e imitar todos sus ademanes, sólo con la intención de engañar a Antonio [...]», «[...] se le apareció bajo la figura de un niño tan negro como negro era su espíritu. [...] yo soy el espíritu de la fornicación, le dije, y tengo la misión de asaltar a los jóvenes con artimañas y lisonjas». Añade, Evagrio de Antioquia, a esta escueta descripción que de la mujer se hace en este párrafo, la cualidad de vestir con elegancia. Véase *Patrologia Griega*, p. 847. «[...] ille per noctes in pulchrae mulieris vestiebatu ornatum». Sigue siendo igualmente breve la reseña que de la doncella se nos hace.

15. J. DE LA VORAGINE, *La Leyenda Dorada*, vol. I, Madrid, 1989, p. 107. «[...] En cierta ocasión, al iniciar su nueva existencia de anacoreta, se vio fuertemente asediado por deseos de fornicación. Luchó con tales apetitos, rezó y pidió a Dios que le permitiera ver con sus propios ojos al diablo que tentaba a los jóvenes con estas cosas. Tan pronto como con el recurso de su fe logró superar aquella prueba, un demonio, en forma de niño negro, se presentó ante él, se postró a sus pies y le dijo: yo soy ese a quien acabas de vencer. [...]». Véase también *Vidas de santos Rosselloneses*, Charlotte S. MANEIKIS KINIAZZEH y Edward J. NEUGAARD (ed.), Fundació Salvador Vives Casajuana, Barcelona, 1977, vol. II, p. 158. Del conjunto de imágenes recogidas sobre el tema, sólo unos frescos de escuela veneta en Bassano S. Francesco, de finales del siglo XIV (G. KAFTAL, *Saints in Italian art*, IV vols. p. 62) y en un grabado de «La vida de monseñor san Antonio abad», imprimido por Pierre de sainte Lucie, en Lyon, en el año 1555, hoy en la biblioteca del Arsenal de París (C. CHAMPION, p. 14) reproducen el episodio; en ambos casos un humanoide de pequeña estatura y oscuro está de rodillas en actitud de súplica ante el santo. M.C. POUCHELLE, «Representations du corps dans la Légende Dorée», en *Ethnologie Française*, 1976, p. 293-308. La autora estudia la interpretación doble y contradictoria –negativo, positivo– del cuerpo en la Leyenda Dorada. En su aspecto negativo traza un recorrido a través de las distintas formas adoptadas por el diablo, procurando especial mención de la animalización. Al tratar el cuerpo, en su forma más desagradable, recoge un pasaje de san Jerónimo autodescribiéndose: «[...] mi piel está sucia, ha cogido el color de la carne de los etíopes». La apariencia física del eremita es comparada, paradójicamente, con la de su peor enemigo: Satán o el etiope negro.

16. *Bibliotheca Sanctorum*, 1989, p. 131-132. Maria Cirmeni Bosi,

autora de las columnas dedicadas a la iconografía del santo, cita sin entrar en detalles ni profundizar sobre el tema, la relación de las imágenes de los siglos XIII y XIV con esta leyenda. Creo, tal y como iremos viendo, que el tema, mucho más complejo, debe abordarse desde distintos puntos de vista, comprendiendo tanto el análisis de fuentes –contamos para ello con la suerte de poder recurrir a numerosos estudios que sobre la concepción de la mujer en la literatura tanto eclesiástica como profana se han ido llevando a cabo hasta hoy– como los cambios que a lo largo del tiempo se van materializando en la representación de la escena.

17. F. HALKIN, «Une histoire latine de S. Antoine. La Légende de Patras», en *Analecta Bollandiana*, LXI (1943), p. 247 y s.

18. F. HALKIN (1943), p. 247-248. «[...] Longo tempore translatu, quadam die, cum staret beatus Antonius ad orationem, venit ad eum quedam puella pulcherrima, pulchra facie et aspectu decora. Alba enim erat sicut nix, color eius erat rosarum et formosa nimis. Capilli vero aurei esse videbantur; regalibus enim erat indumentis induta. [...] vidi eam in figuram cuiusdam infantuli leprosi, manibus et pedibus retortis. Et cognovit inicio luxurie criminis putredinem [...]». El origen occidental de la leyenda ha sido juzgado por los especialistas, en base, tanto a estudios lingüísticos, como por la constatación de determinados errores geográficos, impensables en algún autor oriental. Al conocerse dos copias, una del siglo X y otra del XI, los estudiosos han creído que pudo ser compuesta un poco antes del año mil o al poco de iniciarse el nuevo siglo.

19. Sobre el tema véase F. HALKIN (1943), p. 218-222. Un ejemplo de la ilustración de algunos de los episodios lo tenemos en C. CHAMPION, p. 11, 39 y 53.

20. Si bien es cierto que en la mayoría de casos las descripciones que sobre las mujeres se hacen son escuetas, también lo es que la dama seductora se encuentra en narraciones y relatos anteriores a la Leyenda de Patras. véanse ejemplos de ello en *Dictionnaire*, col. 189-212; en especial col. 206. M. PILOSU, *La donna, la lussuria e la chiesa nel Medioevo*, Génova, 1989, p. 32-36. M. O'LAUGHLIN (1992), p. 207-208. Reunió varios ejemplos sobre el tema PALADIO en su *Historia Lausiaca* (op. cit.).

21. Sobre Alfonso Buenhombre y su actividad, tanto viajera como de eminente traductor, véase G. MEERSSEMAN, «La Chronologie des voyages et des oeuvres de frère Alphonse Buenhombre O.P.», en *Archivium Fratrum Praedicatorum*, X (1940), p. 77-107.

22. F. HALKIN, «La légende de Saint Antoine traduite de l'arabe

par Alphonse Bonhome O.P.», en *Analecta Bollandiana*, LX (1942), p. 143-212.

23. J. MOLINA I FIGUERAS, «Caràcter i funció de les imatges en els retraules de Jaume Huguet», en *Jaume Huguet. 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 84, indicó en este estudio la representación de la escena de la conversión del rey de Barcelona en dos obras de dos pintores del gótico catalán; Lluís Borrassà, en el retablo dedicado a san Antonio y encargado por la cofradía de los zapateros de Manresa, y Jaume Huguet, en el retablo también dedicado al anacoreta –destruido el año 1909– y encargado por la cofradía de los tratantes de ganado, para la iglesia consagrada al santo en la Ciudad Condal.

24. Con el pasar de los siglos, la leyenda de Buenhombre fue copiada y traducida a distintas lenguas vernáculas. Fue trasladada, con seguridad, al francés, al flamenco, al catalán, al alemán etc. Véase F. HALKIN (1942), p. 154. En 1500, el dominico Pierre de Lanoy tradujo al francés una vida de san Antonio, similar en todo a la leyenda latina. M.C. GUIGE, «La légende de gran saint Antoine», en *Revue Critique*, XXVIII (1890), p. 88-89, 114-123. Una traducción al castellano del siglo XIX, copia quizás de alguna versión anterior, la tenemos en J. NAVARRO, *Vida y milagros del príncipe de los anacoretas*, Barcelona, 1881 (véase una copia anterior en Girona: 1683. J. MOLINA (1993), p. 84, n. 59). La obra de Navarro describe, en dos episodios distintos, la tentación de la lujuria. El primer encuentro con una dama tiene lugar al poco de retirarse san Antonio al desierto. Este relato sigue más fielmente alguna de las versiones de la Vida, escrita por san Atanasio. El segundo encuentro sucede del modo descrito por Buenhombre.

rras orientales, encuentra en el monasterio copto de Famagusta, Chipre, una leyenda árabe sobre la vida de san Antonio²². Resuelto a traducir el texto, decide prestar sólo atención a aquellos pasajes que, concordando con los escritos conocidos en Occidente, los hagiógrafos latinos ignoraban. Es así como han llegado hasta nuestros días los capítulos de la conversión del rey de Barcelona²³ y la disputa con el diablo disfrazado de reina. El episodio de la contienda con la dama aconteció en aquel tiempo en que san Antonio vivía en lo más profundo del desierto, huyendo del trájín de los hombres. Andaba un día el santo ocupado en matar el ocio entrelazando hojas por el desierto, cuando se encontró con un hombre de edad avanzada dedicado a la fabricación de redes. Ajeno a la idea de que pudiera tratarse del demonio, le convino a que tejiera unos lazos para poder capturar a unos animales (entiéndase demonios) que habían devastado su jardín. Establecieron un acuerdo; y el diablo, seguro de poder tenderle la mayor red que hasta el momento se hubiera tramado, permitiéndole seguir su camino... hasta llegar a un río donde se bañaban unas mujeres desvestidas. Disponíase el eremita a dar la espalda a aquel lugar, cuando una de las damas, saliendo desnuda del agua, le llamó convenciéndole para entablar conversación. Volviendo atrás para mejor entender lo que la muchacha le decía y perseverando ésta, todavía en su desnudez, mandóle el santo, antes que nada, tener la diligencia de abrigarse en su presencia. La dama se vistió con sus mejores y más ricas galas y, dirigiéndose a él, expúsole con mucha cortesía argumentos para convencerle acerca de las ventajas de la vida conyugal y los inconvenientes de la virginidad. Defraudada en su intento de persuasión, a causa de las continuas negativas del santo, le confiesa ser la reina de un bello y bienaventurado país. En el mismo instante de la revelación, unas maravillosas ciudades aparecieron en la orilla opuesta del río. Receloso ante la visión, pero sin disculpa posible, decide seguir a la dama hasta sus lares, desconfiando todavía de la oratoria de la joven. Después de mucho pasear por las calles y tratar con sus gentes, descubre finalmente el engaño del diablo. Mudo por la sorpresa y desvalido en su situación, frasea para sus adentros el nombre del Señor y ruega en su desamparo la ayuda de Dios. Al levantar la vista al cielo, la dama y sus ciudades desaparecieron en una columna de humo y fuego.

La leyenda, texto interesante por el litigio que presenta la reina, amplía los pasajes descritos por san Atanasio sobre las primeras luchas del santo contra la tentación carnal. El autor nos presenta la lujuria de dos formas distintas: como una mujer desnuda, al inicio del episodio, y como una reina, más tarde²⁴.

Alfonso Buenhombre: ¿Una nueva concepción de la lujuria?

La superación de la tentación carnal, una de las pruebas inalienables a las que debe enfrentarse san Antonio, es tratada con insistencia, en el arte y en la literatura, a partir del siglo XIII. El peligro representado por la mujer, y sus distintas formas de representación, encajan perfectamente en el marco de una concepción cultural determinada, aunque no estática. En el Antiguo Testamento, Eva es la persona elegida por el diablo para caer en la tentación. La pérdida del estado de gracia en manos de la mujer revertirá en la condición ulterior de la humanidad. El Nuevo Testamento, en contradicción con el Antiguo, proporcionará una nueva luz sobre el asunto. La conversión de María Magdalena, la Samaritana y otras mujeres de vida disoluta a una vida santa, y la aceptación del cambio por parte de Jesucristo, representarán una novedad en el ideario de las antiguas escrituras. La Iglesia primitiva, a través de la palabra de san Pablo y a partir del modelo de vida de los padres del desierto, en particular, preferirá, ante el debate sobre la naturaleza de la mujer, inclinarse a favor de una ideología de rechazo de lo femenino²⁵. Clerecía y nobleza controlan el desarrollo de las estructuras sociales durante buena parte de la Edad Media. Una mutación, aunque parcial, en contraste con esta visión negativa de la mujer nace con la literatura trovadoresca en el siglo XII y primera mitad del XIII. En determinados ambientes aristocráticos rendíase pleitesía al amor cortés. El caballero, prendado de la belleza y las formas de una joven mujer, enaltecía y rendía vasallaje a su dama, expresando con elogio la superioridad de su amada. Este género literario trasladó el devaneo amoroso a ambientes urbanos y lujosos, la mayoría de las veces residencia de un noble o feudal. Fueros y ordenanzas, al margen de creencias literarias, continuaban contemplando el antiguo trato a la mujer²⁶.

Coincidiendo con el desarrollo de la vida urbana y el nacimiento y ascenso de la burguesía, la posición social de la mujer varió. Aunque continuaba considerándose ciudadano de segunda e inferior al hombre, empezó a distinguirse como columna fundamental de la institución matrimonial. En las ciudades bajomedievales, la unión conyugal adquirió una importancia cada vez mayor. En una comunidad en la que tiende a valorarse el trabajo y el capital mercantil, se impone el enlace conveniente entre familias. La dote y el matrimonio serán el mejor contrato para el establecimiento de un control de linajes, amistades, rango... La mujer, relegada de todas formas a la función de esposa y madre, sigue considerándose una carga para el matrimonio; pues el cometido de las mujeres en el hogar no estuvo valorado desde un punto de vista productivo. Las

tarefas y la economía de la casa obligaban a la mujer a salir a la calle; al horno a llevar el pan, a comprar, a la fuente a buscar agua, y realizar toda una serie de encargos que ocupaban gran parte de su tiempo. Algunas esposas, además de cumplir con estas funciones, ayudaban a sus maridos en el taller, vendían algunos productos, básicamente frutas y verduras, en las plazas, hilaban y tejían en los portales de sus casas, o hacían de corredoras en los mercados²⁷.

Paralelamente a la definición de la institución matrimonial y de alguna forma ligada a ella, queda progresivamente reconocida la prostitución. Con el desarrollo de las urbes y las universidades nace el lupanar público. La sociedad medieval parecía debatirse entre la tolerancia y la lucha firme contra la prostitución. Aceptada ambiguamente como un mal necesario que posibilitaba el estorbo del adulterio —mal mayor que minaba la estabilidad familiar, núcleo de la sociedad—, rígidas leyes procuraban la restricción de esta profesión a determinados barrios, procurando así evitar la extensión indiscriminada de la práctica. Otro modo de protección de la «salud pública» vino determinado por la obligación impuesta a las meretrices de vestir con distintivos y hábitos peculiares. Se les exigía llevar una marca especial en la ropa e intentaban prohibirles el uso de joyas, pieles, sedas y otros ornamentos que pudieran realzar su belleza. Parece que estas mujeres se rebelaron en más de una ocasión contra tales prescripciones y continuaron pasando por alto las ordenanzas²⁸. Aunque las mujeres de vida pública no podían abrigarse de igual modo que sus conciudadanas, los avisos contra los malos usos en el vestir se generalizaron al resto de la población. A partir de la segunda mitad del siglo XIII renacerá la misoginia en la literatura. Ésta supuso una crítica tenaz a una serie de tópicos repetidos sin muchas variantes por diversos autores. Entre los aspectos más criticados destacarán la indumentaria y el acicalamiento corporal. La frivolidad en el vestir y la ostentación enseguida serán vistas como maneras de predisponer a la tentación de la carne²⁹. A pesar de profesar cierta tolerancia respecto a la prostitución, la sociedad medieval continuará condenándola; la meretriz, modelo de tentación sexual, pudo ser, en el fondo, prototipo de la lujuria³⁰.

A partir del siglo XIII el arte, de acuerdo con el sentimiento antifemenino propuesto por las últimas tendencias literarias y culturales, tratará con insistencia el tema de la tentación carnal. Las representaciones más antiguas sobre la tentación de san Antonio, antecedentes, aunque con variantes, de los modelos de los siglos XIV y XV, muestran un tipo de mujer delicadamente vestida, normalmente con el cabello largo suelto, y en actitud seductora, intentando convencer al santo de las maravillas del cuerpo. En la iglesia del San Sepulcro de Barletta, tres mujeres, enseñando cada una un pe-

25. M.T. D'ALVERNY, «Comment les théologiens et les philosophes voient la femme», en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XX (1977), p. 105-129. Recoge un amplio abanico de textos sobre la opinión que le merecía a la Iglesia el tema de la naturaleza de la mujer.

26. Sobre el tema véase J. YARZA LUACES, «De Casadas estad sujetas a vuestros maridos, como conviene en el Señor» a «Señora, soy vuestro vasallo, por juramento y compromiso», en J. YARZA LUACES, *Formas artísticas de lo Imaginario*, Barcelona, 1987, p. 231-259. E. BAGUÉ, *La dona i la cortesia a la societat medieval*, Barcelona, 1947.

27. Véase sobre el tema M. RIVERA GARRETAS, «La legislación del "Monte delle doti" en el cuatrocento florentino», en *Las mujeres medievales y su ámbito jurídico*, Madrid, 1983, p. 155 y s. T.M. VINYOLÉS, «Las mujeres bajomedievales a través de las ordenanzas municipales de Barcelona», en *Las mujeres medievales y su ámbito jurídico*, Madrid, 1983, p. 137-153. M. LABARGE WADE, *La mujer en la Edad Media*, Madrid, 1988.

28. Sobre la prostitución en la sociedad medieval véase: T.M. VINYOLÉS, «Unes notes sobre les marginades a Barcelona als segles XIV-XV», en *Acta Historica et Archaeologica Medievallia*, II (1981), p. 106-132. Las mismas prescripciones se aplicaron en otros países: B. GEREMEK, *Les Marginaux Parisiens au XIV et XV siècles*, París, 1976, p. 238-272. M. WADE LABARGE, p. 247-276. Dedicó un amplio apartado al tema de la prostitución y su influencia sobre la concepción de la lujuria M. PILOSU, p. 69-85 y s. Un estudio interesante sobre la función de la prostitución en la sociedad medieval y un examen de la mentalidad colectiva de esta misma sociedad en J. ROSSIAUD, *La prostitution en el Medioevo*, Barcelona, 1986. Según este autor, la misma organización de la institución matrimonial favorecía que grupos de jóvenes, impulsados por su gallardía y la idea de conquistar el privilegio de la masculinidad, se reunieran en grupos de tres a cinco miembros y asaltaran a muchachas para practicar el estupro. Los matrimonios pactados por conveniencia, y la diferencia de edad entre los cónyuges, el comportamiento de los hombres adultos, la mayoría de los cuales mantenían relaciones sexuales con mujeres públicas y algún factor más, favorecían este tipo de actuaciones entre los más jóvenes.

29. Son conocidos a este respecto los sermones, por ejemplo de san Vicent Ferrer, avisando sobre las artimañas utilizadas por las mujeres (Vicent Ferrer, *Sermons*, Barcelona, 1932). Un recorrido a través de la literatura y un análisis de los aspectos más criticados por los autores en J. PLANAS BADENAS, «La imatge de la dona

als inferns gòtics catalans», en *D'Art*, 15, marzo de 1989, p. 95-119.

30. M. PILOU, p. 91 y 92.

31. L. RÉAU, *Iconographie de l'Art chrétien*, III, 1958, p. 110-111. También cita esta escena KAFTAL, p. 76.

32. L. RÉAU, p. 110 y 111. También en V. DELAPORTE, *Les vitraux de la Cathédrale de Chartres*, Chartres, 1926, p. 211-215. GUY FERRARI O.S.B., «Sources for the early iconography of st. Anthony», en *Studia Anselmiana*, XXXVIII, Roma (1956), p. 248-253, recoge más ejemplos del tema correspondientes al siglo XIII. La mayoría de ellos son, de todas formas, de interpretación insegura. En una biblia moralizante (Ms. París, Bibl. Nationale, Lat. 11560, f. 24.) un eremita, distinguido por la capa con caperuza que cubre su cabeza, sentado delante de la puerta de su celda, desvía la mirada con la intención de ignorar a una mujer vestida con una túnica, situada a poca distancia de él. La joven, presentada por un diablo situado a sus espaldas, lleva un espejo en la mano. El demonio, desde su posición, le acerca un objeto parecido a una jarra. Aunque hay modelos similares en los siglos XIV y XV, la interpretación sigue dudosa por tratarse de una representación incluida en el discurso general de una biblia. (véase para la imagen: A. DE LABORDE, *La Bible Moralisée, conservée à Oxford, Paris et Londres*, París, 1911-1927, II, p. 248).

33. El año 1383 el pintor Lluís Borrassà se comprometió con las clarisas de Barcelona a pintar un retablo dedicado a san Antonio confesor y a san Antonio eremita, con destino a la iglesia de San Damián, de la dicha ciudad. En el periodo que transcurre entre 1400 y 1410 se le encargan cuatro retablos más con la historia de san Antonio. Uno para la parroquial de Albarells, otro para Vilarrodona, otro destinado a la catedral de Barcelona y otro encargado por los tratantes de animales de Manresa; todos ellos desaparecidos, excepto la predela del de Manresa. El Museo Episcopal de Vic conserva, también atribuida a este pintor, la tabla central de un retablo, dedicada también a san Antonio, para la iglesia parroquial de Copons. Véanse J. M^a. MADURELL MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras», en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VII (1949), VIII (1950), X (1952), docs. 73-74, 76-77 y 521; 126, 127, 148 y 166. y J. GUDIOL y S. ALCOLEA i BLANCH, *La Pintura Gòtica Catalana*, Barcelona, 1987, p. 81, cat. 193, figura. 352. El 10 de octubre de 1418, los hermanos Bernat y Antonio Figuera encargan al pintor Jaume Cabrer a un retablo dedicado a los santos Lorenzo y Antonio para la parroquia de san Vicente de Pedral-

bes. En el Museo Diocesà de Lleida hay una tabla procedente de la iglesia del Carmen, levantada en esta misma ciudad, con las figuras de san Francisco y un santo abad identificado con san Antonio. La pieza relacionada por Gudiol (J. GUDIOL RICART, *Borrassà*, Barcelona, 1953, p. 87) con la producción de Borrassà, fue luego atribuida por GUDIOL i ALCOLEA, p. 94, a la mano de Cabrera. La autoría de la pieza sigue hoy en discusión. Años más tarde Jaume Ferrer I pintaba otro retablo dedicado al anacoreta, para la iglesia parroquial de santa Maria de Montsó (GUDIOL i ALCOLEA, p. 113, cat. 346, figura 600-604). El compartimento con la tentación de la lujuria pudo haberse perdido. Además de las obras atribuidas a Jaume Ferrer II y Pere Teixidor, Lérida cuenta con una serie de retablos anónimos, entre los que se halla un retablo dedicado a san Antonio y Miguel Arcángel (GUDIOL i ALCOLEA, p. 153, cat. 454, figura 757). Otro retablo dedicado al eremita y procedente de la Conca del Segre, está hoy en el MNAC (GUDIOL i ALCOLEA, p. 114, cat. 355). Sabemos también del encargo de otro retablo a Jaume Huguet (J. MOLINA (1993), p. 74 y s.) para el altar mayor de la iglesia de San Antonio de Barcelona. Pere García pintó dos más, hoy en colecciones particulares de París (GUDIOL i ALCOLEA, p. 188, cat. 547, 548, figura 939-941). Aparte de las dedicaciones, es constante la presencia del santo

abad en multitud de predelas. Al tratar de san Antonio, referencia obligada en cuanto a divulgación se refiere, es la retabística insular. Es el santo más representado y documentado en la pintura gótica de dicha zona. Sobre el tema véase G. LLOMPART, *La pintura medieval mallorquina*, Palma de Mallorca, IV vols., 1977-1980.

34. Ch. R. POST, *A history of spanish painting*, Cambridge/Massachusetts, 1930-1936, II, p. 302; VIII, p. 592-594, figura 279. J. GUDIOL, p. 50-52, 104-105, figuras 35-36. GUDIOL i ALCOLEA, p. 81, cat. 195, figuras 3554-3555.

35. En la narración escrita por san Atanasio, el episodio de la tentación de la carne sucede en el periodo de juventud del anacoreta. Huérfano de padres, el santo distribuye sus bienes entre los pobres y busca un lugar solitario cerca de su ciudad natal. SANT ATANASI, p. 45-52.

36. Ch. POST, II, p. 301-302; VIII, 591-592, figura 277. J. GUDIOL, p. 53, 106, figuras 44-46. *Thesaurus / Estudis. L' Art als bisbats de Catalunya; 1000-1800*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1986, n^o 88, cat. 78. La atribución del retablo de san Antonio y santa Margarita, de Rubió, a Lluís Borrassà, ha suscitado una franca controversia entre los historiadores. La técnica y el resultado de la tabla central, junto con la manera de resolver las dos escenas referentes al santo anaco-



Figura 1.
Lluís Borrassà, retablo de san Antonio abad, detalle.
Procedente de Santa Margarida de Montbui (MEV).

cho, intentan seducir al eremita³¹. En la catedral de Chartres, en la ventana número 13 del lado sur, en la zona del coro, el anacoreta disputa, ante un empujado camino, con una dama que lleva un espejo en la mano³². Todas estas doncellas tienen, de todas formas, un aspecto de aire recatado, más propio de una joven vergonzosa que de un diablo ansioso de lascivia.

Si pasamos hoja al libro del tiempo y nos adentramos en la lectura que del asunto nos ofrecen los siglos XIV y XV, periodo cumbre en lo que respecta a la abundancia de representaciones sobre el tema, observamos tanto la convivencia como el cambio de modelos. En lo concerniente a la pintura gótica catalana, y aunque muchos de los retablos dedicados a san Antonio se hayan perdido, conviene evidenciar la popularidad del santo³³; y al representar las epopeyas de su vida, del episodio de la tentación de la lujuria. Un pintor de prestigiosa personalidad y con un número importante de encargos, desde finales del siglo XIV hasta el primer cuarto del siglo XV, fue Lluís Borrassà; un «artista» que, al monopolizar las demandas de la burguesía, trabajó principalmente la representación de vidas de santos; siendo san Antonio uno de los más solicitados. El Museo Episcopal de Vic conserva dos retablos atribuidos al maestro, con el tema de

la tentación. En el retablo de Santa Margarita de Montbui (ca. 1400) (figura 1)³⁴ la lid contra el diablo tiene lugar en un paisaje de montañas y pinos. Sobre una de las altas cumbres se levantan los muros de un estilizado castillo. Fiel al relato de san Atanasio, el diablo transformado en una bella mujer procura seducir a un joven san Antonio, quien, adivinando las artimañas del maligno, desvía su mirada de la persuasora, señalando con una mano la fogata que se les interpone³⁵. La dama viste larga túnica con escote pronunciado. Realzan su belleza un collar y una diadema de piedras preciosas. A pesar de la belleza embaucadora de la doncella, asoman bajo sus delicados ropajes, unas garras demoníacas que desvelan su monstruosidad. El retablo de san Antonio abad y santa Margarita para la iglesia parroquial de Rubió, se mantiene de forma discutible en el catálogo del maestro³⁶. En la tabla de Rubió, la escena de la tentación refleja la composición de la de Montbui; pero añade al conjunto algunas variantes. El paisaje, aunque mantenga el castillo de fondo, incluye una cueva oratorio y un cercado con una zona de cultivo. El anacoreta, representado en su vejez, aparta de forma más definitiva su mirada de la joven; aquí la fogata ya no le sirve de auxilio, aunque la siga señalando con el dedo. La demoníaca dama, engalanada con

reta, y el canon marcadamente corto de las figuras, tendencia general en la obra de Borrassà, aunque de forma menos evidente, me inclinan a pensar que se trate de una obra realizada, en su mayor parte, por algún colaborador o discípulo. La cuestión sobre las atribuciones y el actual catálogo del maestro rebasan los límites de este estudio. Pretendo en futuras publicaciones o en el marco de la tesis doctoral que sobre este decano de la pintura gótica catalana estoy realizando, llevar a cabo una revisión completa de su obra, esperando poder confirmar, de forma más definitiva, algunas de las hipótesis hoy en consideración.

37. Ch. POST, II, p. 295-298. GUDIOL I ALCOLEA, p. 112, cat. 334, figura 589. Estudios recientes han tratado el debate sobre la existencia de dos Jaume Ferrer, pintores en Lérida. J. YARZA LUACES, «Jaume Ferrer, Epifania i Adoració del nen» (p. 66-88), «Jaume Ferrer II (?), sant Julià d'Aspa» (p. 161-163), en *La Seu Vella de Lleida. Exposició*, Lleida-Barcelona, 1991. R. ALCOY, «La pintura a la Seu Vella de Lleida de l'italianisme al gòtic internacional», en *Congrés de la Seu Vella de Lleida*, Lleida, 1991, p. 128-132.

38. Ch. POST, II, p. 249-251, figura 160; IX, p. 744-748, figura 305. GUDIOL I ALCOLEA, p. 68, cat. 173, figura 322. S. ALCOLEA I BLANCH, «Maestro de Rubió: Retablo de san Antonio Abad», en *La pintura gótica en la Corona de Aragón*, Zaragoza, 1980, p. 76 y 77.

39. L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, París, 1958, p. 110-111. Jacobo de Vitry, en un sermón en el que exhorta a rehuir a las mujeres, las compara con sirenas y monstruos marinos. «[...] Las sirenas son serpientes crestadas y aladas, según afirman otros, monstruos marinos con aspecto de mujer [...] la mujer lasciva, locuaz, inconstante e incoherente es como una serpiente alada». M. PILOUS, p. 31, 55. J. YARZA LUACES, «Los seres fantásticos en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XII», en *Goya, 1971-1972*, p. 11, cita un nuevo ejemplo, aunque de difícil identificación, de sirena con espejo.

40. Es a partir del siglo XIII cuando comienzan a conocerse ejemplos de mujeres lujuriosas llevando un espejo e intentando seducir a un joven. En la vidriera de la catedral de Chartres, una mujer con un espejo acomete a san Antonio. En la Biblia Moritzante (Ms. París, Bibl. Nationale, lat. 11560), arriba citada, otra mujer con el mismo atributo intenta seducir a un ermitaño. En el siglo XIV, en el tapiz de Angers (según cartones de Jean Bondol ca. 1378), un ángel lleva a san Juan ante la prostituta de Babilonia. Ésta, sentada en un montículo sobre las aguas, está peinándose la larga ca-

bellera, mientras observa el reflejo de su hermoso rostro en un cristal. Véase G. SOUCHAL, *La tapèzeria di Angers*, Milán, 1970. En el Apocalipsis de la reina Isabella (París, Bibl. Nationale, Ms. fr. 13096) la gran meretriz ojea en un espejo el peinado que le moldea un diablo. Véase «The Apocalypse of Isabella of France», en *Art Bulletin*, LXXII, 2 (1990), p. 231. En la Ciudad de Dios de san Agustín, traducida por Raoul de Presles (Fr. 22912-22913) hacia el año 1376, una mujer con otro espejo es arrojada al infierno por un diablo. Véase J. PORCHER, *Les manuscrits a peintures en France du XIII au XIV s.*, París, 1955. (Bibliothèque Nationale). En el gótico catalán y aunque lo más habitual sea representar a las mujeres lujuriosas castigadas por el fuego, una cortesana condenada al infierno en el retablo de Guimerà (1402-1412); pintado por Ramon de Mur, lleva de nuevo un espejo. Véase J. PLANAS BADENAS (1989), p. 114 y s.

41. M. PILOUS, p. 42-54. Dice al respecto el Antiguo Testamento: Prov. 20, 1. «Lujuriosa cosa es el vino, y llena está de desórdenes la embriaguez; no será sabio quien a ella se entrega»; Ef. 5, 18. «Ni os entreguéis con exceso al vino, fomento de la lujuria, sino llenaos del Espíritu Santo». *La Sagrada Biblia*, Felix Torres Amat (trad.), Barcelona, 1987.

42. El episodio del avituallamiento de los camellos no fue uno de los más representados de la iconografía del santo. El pintor trecentista Vitale de Bologna, ilustró el tema en unas tablas conservadas en la Pinacoteca Nazionale de Bolonia. R. SALVINI, «Un ciclo di affreschi trecenteschi a Bolzano», en *Rivista del Reale Istituto d'archeologia e storia dell'Arte*, VIII (1941), p. 233-250. En un retablo, hoy en el Metropolitan Museum de Nueva York, procedente de las Huelgas, y atribuido a la escuela de Rogier van der Weyden aparece de nuevo el tema. En el Oratorio de los Peregrinos de Asís, Antoine Mezzas-tris pintó, hacia 1468, la llegada de los camellos hasta el monasterio de san Antonio. Véase sobre los mismos F. HALKIN (1943), p. 218-221. Por el momento quisiera añadir a este corto repertorio la tabla citada en el texto, hoy conservada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC. Inv. 45854). GUDIOL I ALCOLEA, p. 114, cat. 355.



Figura 2. Jaume Ferrer I, retablo de san Antonio abad y María Magdalena, detalle. Procedente del Santuario de la Granadella. Desaparecido en 1936.



Figura 3. Maestro de Rubió, retablo de san Antonio abad, detalle. Procedencia desconocida (MNAC).

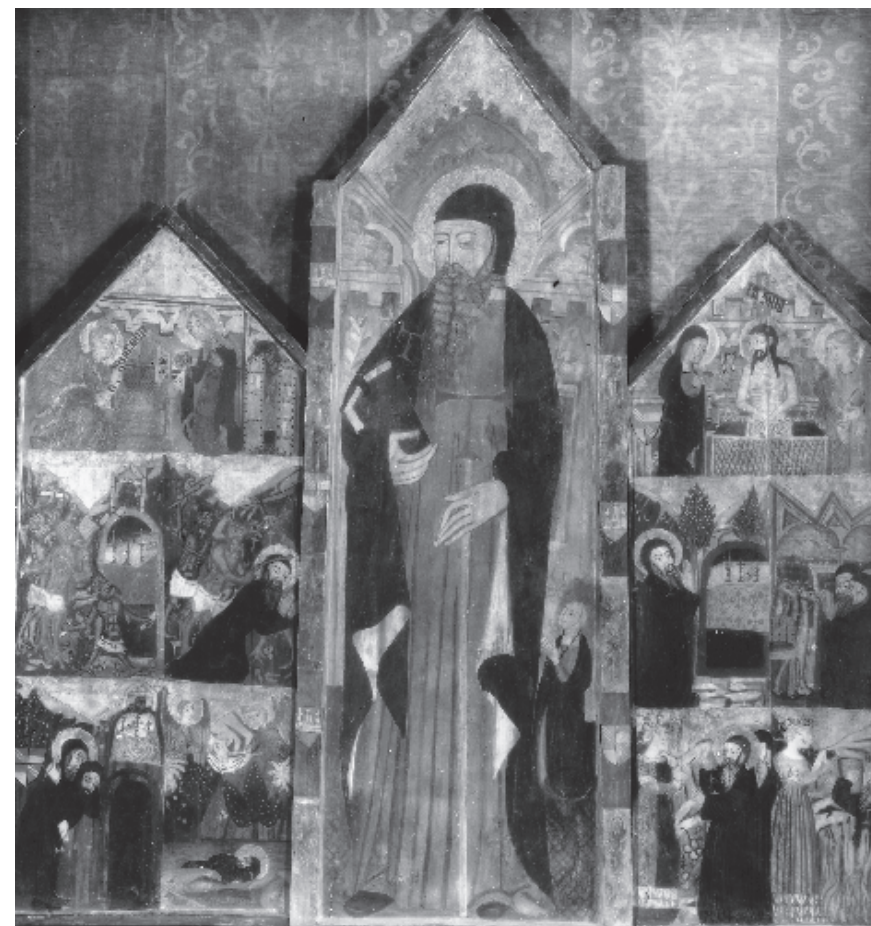


Figura 4.
Anónimo, retablo de san Antonio abad. Procedente de la Conca del Segre (MNAC).

distintas ropas, lleva un espejo en la mano izquierda y un libro en la derecha. Estos mismos atributos (espejo y copa) los llevan las damas seductoras de dos piezas del gótico catalán; la del retablo atribuido a Jaume Ferrer I para el santuario de san Antonio de la Granadella (figura 2)³⁷, desaparecido en 1936, y el dedicado a san Antonio abad del maestro de Rubió, hoy en el MNAC (figura 3)³⁸. El símbolo del espejo aparece por primera vez, de manos de una sirena, en un capitel del claustro de la Daurade³⁹. Si pensamos en la insistencia de oradores y literatos de la época en condenar el afeitado personal y la frivolidad en el vestir, razonaremos la relación de tal atributo con la lujuria⁴⁰. Desde que Evagrio el Póntico estableció la lista de los pecados capitales, el vicio de la gula (o ebriedad) y el de la lujuria han sido íntimamente relacionados. De más está indicar el significado que tuvo una copa... en manos de una mujer⁴¹. En el retablo del maestro de Rubió la joven, tal y como anota la leyenda de Patras, ciñe corona real. Hacia el primer tercio del siglo XV, en la región de la Conca del Segre, un modesto pintor, hoy anónimo, pinceló un retablo dedicado a san Antonio. En una de las tablas se representó al anacoreta en oración ante



Figura 5.
Sasetta, tabla de la tentación de san Antonio abad, detalle.
Colección Jarves, Universidad de Yale, New Haven.

un altar, mientras se le acerca un grupo de camellos cargados con mercancías. La pintura ilustra una de las epopeyas contada, originariamente, en la leyenda de Patras⁴². En este mismo retablo, la muchacha que pretende seducir al santo adorna, también, su cabeza con una corona y lleva un espejo en las manos (figura 4).

Ninguno de los modelos vistos hasta ahora coincide, al detalle, ni con la vida escrita por san Atanasio ni con la leyenda de Patras. Las mujeres de estos relatos no llevan atributo alguno. Durante el siglo XIV, tanto en Cataluña como en otras regiones de Europa, el paradigma de mujer seductora transcribe un ideal, mezcla de belleza y monstruosidad. Hermosas damas avanzan hacia el santo castigadas en su naturaleza por el despuntar de dos pequeños cuernos entre sus sedosos cabellos, garras en lugar de pequeños y delicados pies, o lóbregas y opacas alas surgiendo de sus esbeltas espaldas. Además de las dos piezas, arriba citadas, de Lluís Borrassà, hay una tabla de la colección Jarves, pintada por Sasetta (figura 5), en la que se representó a san Antonio cerca de la entrada de su celda, atento a una doncella apostada en el camino. Nadie diría que se trata del diablo si no fuera por las alas

membranosas que le nacen de la espalda. En unos frescos de San Francesco, en Bassano (figura 6), una mujer elegantemente vestida, aunque con astas en la cabeza, convida al anacoreta a descansar en una acomodada cama. El eremita, en actitud de orar y ofreciendo la espalda a la mujer, tiene ante sí al etíope negro. También en San Francesco, pero en la región Umbra de Montefalco (figura 7), san Antonio disputa con el diablo transformado en una mujer con cuernos y garras. En el políptico de la cartuja de Champmol, esculpido por Jacques de Baerze y pintado por Melchior Broederlam, san Antonio lidia con otra mujer astada⁴³. En la tabla del maestro de Rubió, anterior a la producción de Borrassà, aunque el modelo continúa siendo esencialmente el mismo, apreciamos una tenue modificación. San Antonio adopta, en este caso, una actitud más activa al blandir su bastón sobre la cabeza del adversario. El diablo, desenmascarado y azotado por el anacoreta, abandona su disfraz de damisela y se presenta a los ojos del santo según su identidad original. Fieles en esencia a la *Vida de san Antonio*, cada uno de estos modelos nos habla básicamente de una lid contra el diablo. Asistimos a una de sus primeras metamorfosis y es el texto de san Atanasio el que nos informa sobre dicha transformación. Durante el siglo xv acaece el desarrollo de una diferencia fundamental respecto a los modelos más antiguos; desaparece paulatinamente el *topos* de la mujer diablo, para entrar en escena la dama presentada por un demonio, primero, y una solitaria cortesana, después⁴⁴. La joven de la Granadella tiene a sus espaldas dos enormes y monstruosos demonios con el rostro animalizado y el cuerpo de humanoide, velludo y con cola. Se atribuye, en este caso, una mayor responsabilidad a la mujer; aquí no interviene el diablo transformado, sino que es la doncella quien actúa como instrumento afín para la consecución de una intriga. El demonio, presente todavía en la escena, aclara la función mediática de la dama. En la tabla del MNAC⁴⁵ será el personaje de la reina quien asumirá el protagonismo de la acción. La figura del diablo sólo puede entreverse a través de la decisión de una mujer, él ha desaparecido físicamente de la escena. No es que el demonio haya perdido su capacidad de metamorfosis, sino que la mujer en sí misma, por su propia naturaleza, puede convertirse en un peligro para el hombre.

En la región del Piamonte, los frescos de Giacomo Jaquerio significan una nueva interpretación de la tradición lombarda hacia corrientes flamenquizantes, celadoras de una mayor atención al realismo. En la abadía de san Antonio de Ranverso, en los muros del presbiterio, se pintaron los asuntos de la vida del santo titular, entre los que se incluyó la tentación de la lujuria⁴⁶. Durante la primera mitad del siglo xv, y aunque se haga difícil intentar una panorámica piamontesa, Robert



Figura 6.

Escuela Véneta, fresco de la tentación de san Antonio abad, detalle. Procedente de San Francesco, Bassano.

Fournier ilustraba la vida y milagros de san Antonio en las 200 miniaturas de un manuscrito terminado en 1426 en la abadía de Saint-Antoine de Viennois, en el Dauphiné; casa madre de los hospitalarios antoninos, reputada por la posesión de las reliquias del santo y lugar concurrido de peregrinación. Encargado, el libro, por el prior de la abadía, Guigue Robert, debían tomarse las imágenes de un paño de lino, donde estaban pintados los hechos de la vida del anacoreta, desde su nacimiento hasta su muerte, e incluso algunos asuntos posteriores a ésta. En realidad, las 200 ilustraciones cuentan tanto la historia de los dromedarios, vista en la leyenda de Patras, como el episodio de la lid con la reina de la traducción de Buenhombre. La imagen del manuscrito Viennois, fiel a la versión del dominico español, evoca a una reina acompañada de sus damas, todas elegantemente vestidas, delante de un ancho río, en afanosa conversación con el eremita (figura 8). Se representó directamente el momento de la invitación a visitar alguna de las ciudades; el baño de la mujer y sus damas desnudas, fue omitido. La lujuria, en este caso, al formar parte de una secuencia narrativa, no lleva atributo alguno, más que un par de pequeños cuernos que la identifican como tal, remitiéndonos al primer tipo de modelo visto. El manuscrito, hoy en la Biblioteca Pública de la Valletta, fue copiado hacia 1429 por orden de Jean de Montchenu, preceptor de la abadía de Ranverso y comitente de Jaquerio. El duplicado, hoy en la Biblioteca Laurenciana de Florencia, había de ofrecerse al papa Eugenio IV, en el concilio de Basilea; cargo para el cual había sido elegido Montchenu en 1432⁴⁷. El ejemplar de la Laurenciana parece que no sirvió de modelo directo para la iconografía de las historias de Jaquerio en Ranverso. Las miniaturas apelan a una cultura

43. Sassetta, tabla de la colección Jarves en la Universidad de Yale, en New Haven. Bassano, San Francesco, Escuela Véneta, finales del siglo xiv. Montefalco, San Francesco, 4ª capilla, frescos Escuela Umbra de finales del siglo xiv principios del siglo xv. Jacques Baerze y Melchior Broederlam, políptico de la cartuja Champmol, Musée des Beaux-Arts de Dijon. Véase KAFTAL, p. 62, 70, 82. L. RÉAU, III, p. 110-111; *Bibliotheca Sanctorum* (1989), p. 131-132. Ch. MINOTT, «The meaning of the Baerze-Broederlam Altarpiece», en *A tribute to Robert A. Koch*, Princeton, 1994, p. 131-141.

44. Aunque la tendencia sea representar cada vez más una elegante cortesana, el modelo de diablo mujer se mantiene durante un tiempo. En una tabla del siglo xv, atribuida al maestro Girard, la tentación de la lujuria se manifiesta al santo a través de una mujer muy adornada, con un espejo en la mano y las ya conocidas garras en lugar de pies. GUDIOL I ALCOLEA, p. 203, cat. 674, París, colección Darboy. Ch. POST, VII, p. 582-585, figura 220.

45. GUDIOL I ALCOLEA, p. 114, cat. 355.

46. A. GRISERI, *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Turín, 1966, p. 40. A primera vista, según Griseri, se distinguen tres o cuatro manos en las pinturas de Ranverso; una trabajaría en el presbiterio las historias de la Virgen y san Antonio. En esta misma zona, otro pintor sería el encargado de realizar los profetas; si de aquí pasamos a la salita de la sacristía, adivinamos el trabajo de otro autor en el calvario. Finalmente se pintó la capilla de san Biagio. Véase también VV.AA., *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*. E. CASTEL-



Figura 7.
Escuela Umbra, fresco de la tentación de san Antonio abad, detalle.
Procedente de San Francesco, Montefalco.



Figura 8.
Robert Fournier, tentación de san Antonio abad, detalle.
Manuscrito de la vida de san Antonio abad, conservado en la Valetta
(Biblioteca Pública de Malta).



Figura 9.
Maestro de San Fiorenzo (?), tentación de san Antonio abad, detalle.
Procedente de San Fiorenzo, Bastia, Mondovì.

orientada hacia el sienismo aviñonés; pero el pintor de Ranverso, fuera quien fuera, podía haber visto los frescos de Saint-Antoine en el Dauphiné. Robert Fournier demostraba trabajar en un sentido distinto al de Jaquerio y sus seguidores, quienes procuraban cerrar los ojos a una sociedad marcada por la potencialidad de una burguesía ascendente, admirada en el esplendor de la corte, para reivindicar una forma pictórica algo más realista. El muro con los frescos de la historia de san Antonio, en muy mal estado, tiende hacia una formulación lombarda y veronesa⁴⁸. Se representaron el apaleamiento y la tentación por una mujer en un mismo panel. La cortesana, y nunca mejor utilizado tal adjetivo, dispuesta junto a san Antonio, sin río ni agua de por medio –detalle que nos remitiría de nuevo a san Atanasio, Patras, etc.–, intenta cautivarle levantándose la falda y enseñándole una de sus hermosas piernas. La expresión de su rostro no da lugar a equívocos. En San Sebastian de Pecetto un seguidor de Jaquerio utilizó como patrón la composición de Ranverso; en este caso la dama ciñe un par de pequeños cuernos en la cabeza. Si de Pecetto nos vamos a San Fiorenzo di Bastia (figura 9), en Mondovì, vemos como el anónimo maestro eligió una representación escénica mucho más cotidiana. La capilla donde están ubicadas las pinturas fue

NUOVO y G. ROMANO (ed.), Turín, 1979. E. CASTELNUOVO, «La pittura di Giacomo Jaquerio», en *Storia illustrata di Torino*, Milán, 1989, p. 281-300.

47. Un estudio completo de los dos manuscritos con abundantes miniaturas reproducidas en R. GRAHAM, «A picturebook of the life of st. Anthony the abbot», en *Archaeologia*, Londres, 83 (1933), p. 1-26. Sydney C. COCKERELL, «Two pictorial lives of st. Anthony the Great», en *Burlington Magazine* (1933), p. 58-67.

48. A. GRISERI, p. 22 y s. E. CASTELNUOVO, p. 30-57.

49. San Fiorenzo ha sido reivindicado como de mano de Mazzucchi, activo entre 1447-1491. Sobre san Fiorenzo di Bastia, Ranverso y Pecetto, véase A. GRISERI, p. 40 y s., y en especial p. 105; para la atribución del conjunto de Mondovì, también figura 91. VV.AA. (1979), CASTELNUOVO (ed.), p. 1-57 y s. Reproduce alguna de las imágenes KAFTAL, p. 72.

50. Si tomamos como ejemplo la pintura gótica catalana, el mismo modelo de mujer con cuernos, garras, copa y espejo en las manos es utilizado para representar la escena de san Andrés liberando a un obispo de la tentación del diablo. Véanse el lateral de un retablo dedicado a san Andrés de Jaume Ferrer I, en la iglesia de San Gregorio el Grande en Nueva York, el retablo de Castellfolit de Riubergós, dedicado a san Andrés y san Pedro, de un maestro de la Conca del Segre, el compartimiento de un retablo de san Andrés, atribuido al maestro del Rosselló, y finalmente de este mismo pintor, el retablo procedente de Perpiñá. GUDIOL y ALCOLEA, p. 113, 115, 116; cat. 342, 363, 367; figuras 596, 609, 620.

51. M. PILOUSU, p. 91; C.O. NORDSTRÖM, «Text and myth in some Beatus miniatures», en *Cahiers Archeologiques*, XXV (1976), p. 30-37.

52. J. PLANAS BADENAS, p. 101-119.

53. Ahora aparecerán las primeras pinturas profanas de cuerpos femeninos desnudos. Jean Gerson condenaba las pinturas de desnudos y juzgaba negativamente toda relación que, asentada sobre fines eróticos, descuidaba o abandonaba los caminos del amor místico. M. SHAPIRO, «Muscipula diaboli. El simbolismo del retablo de Merode», en *Estudios sobre el Arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media*, Madrid, 1979, p. 20. El baño público se confundió a menudo con un encuentro amoroso; fue una institución muy arraigada, a lo largo del siglo xv, en toda Europa y asunto destacado en los Países Bajos. J. ROSSIAUD, p. 10, 11, 44, 47. A pesar de las normas que intentaban prohibir la práctica de la prostitución en los baños públicos, éstos guardaban habitaciones atendidas por jóvenes camareras, que solían rondar los veinte años de edad. Véase una imagen del Valerio Máximo, *Facta et dicta memorabilia*, Brujas, ca. 1470; VV.AA., *L'art flammand des origines à nos jours*, Bélgica, 1985, p. 165. Otros temas ofrecieron la posibilidad de tales representaciones; conste éste a modo de ejemplo.

54. A. CHASTEL, «La tentation de saint Antoine ou le songe du mélancolique», en *Gazette des Beaux-Arts* (1936), p. 224 y s.

lugar de peregrinación y la intención primera de los frescos, la narratividad. La muchacha, casi una campesina, está en la misma actitud que sus congéneres, ahora vistas; como en Ranverso, ésta no lleva atributo alguno ni se adivina tampoco ningún signo de monstruosidad en su persona⁴⁹. Cuanto más avancemos por los senderos de los siglos xv y xiv mayor será la responsabilidad de la mujer y menor la asociación de ésta y el diablo, como ser único. Las relaciones establecidas hasta el momento con la *Vida de san Antonio*, escrita por san Atanasio, y con la leyenda de Patras, conducen a reflexionar sobre la importancia literaria del texto manuscrito por el obispo de Alejandría. Éste fijó los caracteres más relevantes de la hagiografía posterior, aunque, e insisto en ello, únicamente a nivel literario, por lo que hace al tema de la tentación⁵⁰. El modelo de seducción, la lujuria elegantemente vestida con copa y espejo, pudo ser la prostituta. La meretriz de Babilonia fue representada como tal⁵¹. El episodio de la tentación, en la leyenda de Patras, es protagonizado por una reina. Damas con coronas reales pueblan, también, los infiernos góticos catalanes⁵². Los avisos de predicadores y oradores, acerca del lujo en el vestir y la jactancia, propiciaron la representación, en el Hades, de reinas y nobles, gente más propensa a dichas inclinaciones.

Durante el siglo xv las estructuras sociales sufren un cambio profundo; llega el tiempo del Cisma, con el consecuente descrédito que éste supone para el poder eclesiástico; de la guerra de los Cien Años, la cual barre y diezma tanto tierras francesas como inglesas, sobre todo durante su desarrollo en el siglo xiv y con profundas consecuencias en el siglo siguiente; de la consolidación y unión de algunos reinos, los de Castilla y Aragón, entre ellos; del ascenso y asentamiento de la burguesía como estamento destacado; etc. El pensamiento religioso participe, e incluso involucrado en todos estos cambios, procurará una espiritualización del mundo real cognoscible. Al crear su simbología sagrada tenderá hacia el realismo, con el fin de ejercer un mayor y mejor control de los sentimientos. El arte, vehículo de difusión, colaborará en ello estudiando, en algunas ocasiones, y copiando, la mayoría de ellas, del «natural» (inclúyanse los modelos pintados por algunos artistas y después imitados o duplicados por otros), acercándose a corrientes más realistas. Los Países Bajos lideraron dicha corriente. Hacia la segunda mitad del siglo, la escena de la tentación se hará más verista y la iconografía preferirá la ilustración del baño de la traducción de Buenhombre⁵³. La colección Corsi de Florencia conserva una tabla, atribuida a Ottaviano Nelli, con la representación del tema (figura 10). La muchacha, protegida todavía por un gesto dotado de cierto aire de casta inocencia, aparece completamente desnuda ante el santo. Am-



Figura 10. Escuela de O. Nelli (?), tabla de la tentación de san Antonio abad, detalle. Colección Corsi, Florencia.

bos están cerca de un riachuelo cruzado por un puente.

Si a algún artista se ha dado en llamar «el pintor de san Anton»⁵⁴, éste ha sido Hieronymus Bosch (Hertogenbosch ca. 1450-1516)⁵⁵. De las obras conservadas o referenciadas del maestro, veintidós versan sobre la vida del santo anacoreta⁵⁶. Hay que pensar, de todas formas, que las demandas tan frecuentes del asunto dependían, en gran medida, de los encargos de una clientela motivada por la popularidad del santo. La obra del Bosco, más allá de los ritmos marcados por los fundadores del arte flamenco primitivo, buscó su inspiración en el arte popular, en la literatura religiosa, en la marginalia de los manuscritos de los siglos xiv y xv y demás quimeras que las ciencias pseudo populares pudieran ofrecerle⁵⁷. Las escenas escogidas por el pintor a la hora de acercarse a la vida del eremita giran alrededor de tres cuestiones preferentes: las visiones del santo, las tentaciones demoníacas de seres monstruosos y la tentación de la lujuria. En la tabla central del tríptico del Museu de Arte Antiga de Lisboa, san Antonio, arrodillado ante las ruinas de una iglesia y mirando directamente hacia el espectador, mientras bendice con la mano derecha, asiste a la profanación diabólica del templo, ante el que se encuentra. Junto a él, una mujer con un enorme tocado y un vestido acabado en una larga cola —como si de un rabo de ratón se tratara—, ofrece

una jofaina a medio llenar a una monja. Nos encontramos de nuevo ante el modelo tradicional de lujuria; tal y como habíamos comenzado a ver hacia mediados del siglo xv, representado por una mujer sin rasgos monstruosos. Amenizan el resto de la escena un sinfín de diablerías, aunque la tabla central ilustra esencialmente un pasaje de la Leyenda Dorada⁵⁸. Diabluras y corrupción se observan de nuevo en el ala izquierda del tríptico (figura 11). Utilizó, en este caso, como fuente para el tema de la tentación lujuriosa, el baño de la reina de la traducción de Buenhombre. La mujer, desnuda bajo el hueco de un árbol colocado en el centro del río, cubre su sexo con aire de falsa modestia. San Antonio, sentado al borde del agua, con el libro de las Sagradas Escrituras entre las manos, desvía su mirada del objeto causa de la tentación. Los dominios de la reina aparecen como paisaje de fondo⁵⁹. El Museo del Prado conserva un tríptico con escenas muy similares al tríptico de Lisboa. En la tabla central el santo, agobiado por un sinfín de monstruos, mira hacia el espectador. Frente a él, con el agua hasta las rodillas, dos muchachas desnudas se bañan en un río. Una le ofrece una copa mientras la otra se cubre con un fino velo, cual musa recién salida del agua. El postigo de la izquierda reproduce la escena vista en el ala del tríptico de Lisboa⁶⁰. El baño de la mujer desnuda ya lo había pintado en el retablo de los Eremitas, hoy en el Palazzo Ducale de Venecia⁶¹. En el ala lateral izquierda, san Antonio se inclina hacia la corriente de un río para llenar una jarra. Una damisela, resistiendo en mitad de las aguas, completamente desabrigada y reclinada en un árbol deshojado, intenta seducirlo. El mismo tema atrae la atención en la tabla de la tentación de Nashville, en Canadá. Cerca de su celda, y a la ribera de un río, descansa san Antonio, mientras una muchacha se baña en un ancho río⁶². En una copia del Rijksmuseum (Amsterdam), san Antonio, postrado de rodillas y en meditación, ve una casa desvencijada con rostro de mujer vieja, que da refugio a una joven desnuda que se lava en un lago. El tema, habitual en la obra del Bosco, se generalizó después mucho más, y fue pintado y reproducido en muchas de las obras dedicadas a la vida del santo anacoreta.



Figura 11. Hieronymus Bosch, Tríptico de la tentación de san Antonio, detalle. A la lateral izquierda, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

55. Existe una abundante bibliografía especializada sobre este pintor. Después de la publicación de C. TOLNAY, *Hieronymus Bosch*, Bâle, 1937, citaré alguno de los estudios que, aquí, me han servido de referencia. E. PANOFKY, *Les Primitifs Flamands*, Hazan, Francia, 1992. J. MAX FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish painting*, V, Leiden, 1969. I. BANGO TORVISO y FERNANDO MARIAS, *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*, Madrid, 1982. W. FRAENGER, *Bosch*, Nueva York, 1983.

56. I. BANGO TORVISO y F. MARIAS, p. 204.

57. E. PANOFKY, p. 653-655.

58. I. BANGO TORVISO, p. 208-210. J. DE VORAGINE, p. 133-134.

59. J. FRIEDLÄNDER, p. 76, señala la existencia de seis versiones del retablo completo, cinco del panel central y todavía una réplica más de los paneles laterales.

60. J. FRIEDLÄNDER, figura 81. I. BANGO TORVISO, p. 205.

61. J. FRIEDLÄNDER, figura 98. I. BANGO TORVISO, p. 206.

62. J. FRIEDLÄNDER, figura 92.

Popularidad de san Antonio y los antoninos

La popularidad y difusión del culto a san Antonio comienza ya con el entierro y traslado de sus reliquias. Sepultado por sus discípulos en alguna región olvidada de la Tebaida, sus reliquias no fueron descubiertas hasta el año 561 del reinado del emperador Justiniano. El año 633, con motivo de la revuelta de los egipcios contra el emperador Heraclio, fueron trasladados sus restos a la iglesia de San Juan Bautista de Constantinopla⁶³. Sin más referencias que la tradición oral, un autor hoy anónimo compuso, hacia 1200, la leyenda del traslado de las reliquias del santo al Delfinado⁶⁴. Volviendo Jocelin, hijo de un conde todavía sin identificar llamado Guillaume, de una peregrinación a tierra santa, decide descansar en Constantinopla; allí se gana los favores del monarca. Éste le regala, con motivo de su marcha, la caja con los restos del santo. Muerto Jocelin, las reliquias continuaban sin sepultura como emblema en las batallas que él y sus sucesores llevaban a cabo, hasta que el papa obliga al heredero del noble⁶⁵ a construir un santuario para el descanso de éstas. Guiges cede el cuerpo de san Antonio a los benedictinos de Montmajour y les regala, cercanas a sus posesiones, unas tierras en el Delfinado, donde edifican un priorato. El lugar, llamado la Motte, incorporará pronto el nombre del santo a su topónimo; dándose a llamar desde entonces San Antoine la Motte.

Hay que atribuir, en gran medida, la popularidad de san Antonio a sus cualidades de taumaturgo. Desde la aparición del flagelo de la peste, los enfermos se acercaban a Saint Antoine en busca de remedios. Allí estaban conservadas las reliquias del santo y se habían instalado un hospital y un hospicio para la atención de afectados y mendigos⁶⁶. Que el anacoreta de la Tebaida superara en popularidad a otros santos antipestíferos supongo fue debido a la expansión y preocupación de una congregación. Los antoninos debían ser conscientes de la importancia de la captación de gentes, tanto para el mantenimiento del hospital, refugio de los enfermos, como para la consecución de una recaudación monetaria necesaria. Con este fin andarían por los caminos predicando los favores del santo y procurarían la exhibición de sus reliquias, propiciando peregrinaciones al santuario. La expansión

de su fama y el crecimiento de su culto favorecerían la creación de nuevos prioratos en las distintas regiones de Europa. Les debió, seguramente, ayudar en la tarea la concesión de un privilegio gracias al cual se les permitía la libre cría de cerdos, asegurándose con la grasa de estos animales la sustancia básica para la cura o el alivio del escorbuto, además de la preparación y el servicio de otros remedios terapéuticos⁶⁷. La congregación fue confirmada como orden hospitalaria en 1228 por el papa Honorio III. Fue así como el anacoreta ganó fama como curandero del herpes zoster, conocido en la época como «fuego de san Antonio» y se convirtió por extensión en el protector de los animales domésticos, favoreciendo el reclamo de numerosos patronazgos.

A finales de la Edad Media, la devoción popular prefiere, en los países mediterráneos, el culto de los santos que, al margen muchas veces de la ortodoxia romana, ejercen en favor del rechazo de los bienes mundanales, llevando una vida de penitencia y ascesis. Según confirma el estudio de los procesos de canonización del periodo, la conciencia popular da fe de la creencia, en que la intensidad de las privaciones y la perfección espiritual conceden el privilegio del cumplimiento de milagros, tanto después de la muerte como durante la vida. Los eremitas se convierten en el modelo de la vida ascética, al llevar al extremo todas las formas de rechazo mundanales. El mismo carácter insólito de la práctica favorecerá el entusiasmo de las gentes, que los convertirán en prodigiosos milagreros con facultades, sobre todo, curativas⁶⁸. San Antonio se convertirá en el paradigma de tales creencias. A partir del siglo XIV crece desmesuradamente el número de representaciones dedicadas al santo⁶⁹. Las escenas más representadas de su vida son la del ataque demoníaco, en sus dos versiones, la aérea y la terrestre, el encuentro con san Pablo y la tentación de la lujuria aquí estudiada. ¿A qué responde dicha «selección»? Conocida es la devoción supersticiosa de las gentes de la época hacia unos santos a los que creían con poderes y aptitud para la acción beneficiosa sobre el individuo. Cofradías y gremios encargaban retablos de sus santos patronos con el fin de asegurarse una influencia benéfica sobre la organización⁷⁰. Al representar a san Antonio venciendo al diablo, se cumplía con la doble función de acentuar la piedad hacia el santo y fortalecer el espíritu a través de la victora sobre el demonio.

63. SANT ATANASI, p. 124-127. *Bibliotheca Sanctorum*, p. 113-114. C. CHAMPION, p. 48. J. NAVARRO, p. 188 y s., etc.

64. La leyenda, compuesta hacia 1200, fecha supuesta por la notificación en el relato de las disputas entre los antoninos y los benedictinos de Montmajour, inicia su relato en una época imprecisa. P. NOORDELOOS, «La translation de saint Antoine en Dauphiné», en *Analecta Bollandiana*, LX (1942), p. 68-81.

65. Otra redacción de la misma historia fue publicada en 1908 por M. Maillat Guy. En esta versión, de redacción algo ampliada, Guiges Didier no es solamente el heredero de Jocelin; sino que además es su hijo. P. NOORDELOOS, p. 73. Según he podido comprobar, la mayoría de traducciones posteriores aceptaron la paternidad de Jocelin, prefiriendo esta segunda redacción.

66. Sobre la fundación del hospital en Saint Antoine de Viennois y la asistencia de enfermos, véase *Bibliotheca Sanctorum*, p. 114-122. C. CHAMPION, p. 52-54.

67. Sobre la concesión del privilegio *Bibliotheca Sanctorum*, p. 122.

68. A. VAUCHEZ, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age*, Roma, 1981, p. 380-388.

69. GUY FERRARY O.S.B., «Sources for the early iconography of st. Anthony», en *Studia Anselmiana*, XXXVIII, Roma (1956), p. 248-253. Según análisis de este autor, de 302 representaciones contabilizadas del santo, 245 pertenecen al periodo comprendido entre los comienzos del siglo XIV hasta inicios del siglo XV. La pintura gótica catalana confirma el crecimiento de representaciones durante el mismo periodo, sin llegar de todas formas a los niveles de representación mallorquines. Véase G. LLOMPART, *La pintura medieval mallorquina*, IV vol., Palma de Mallorca, 1977.

70. J. MOLINA, p. 74-85. Ídem, «Jaume Huguet», en *Cuadernos de Arte Español*, Madrid, 1992, p. 28 y s.