

REPRESENTACIONES VISUALES DE LA MAGIA RENACENTISTA

EL PODER DE LAS IMÁGENES COMO DISPOSITIVO DESLEGITIMADOR

VISUAL REPRESENTATIONS OF RENAISSANCE MAGIC THE POWER OF IMAGES AS A DELEGITIMIZING DEVICE

Betsabé Pap / betsabepap@gmail.com

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales.
Universidad de Buenos Aires. Argentina

Recibido: 22/09/2022

Aceptado: 31/10/2022

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es analizar una serie de representaciones pictóricas renacentistas con el fin de indagar tanto en su poder para legitimar cierto pensamiento mágico —nos centraremos en su deriva astrológica—, como, sobre todo, para adentrarnos en su capacidad para deslegitimar a la llamada magia popular, mediante la producción del estereotipo de la bruja lujuriosa, demoníaca y herética. Para ello problematizaremos la eficacia de las imágenes como dispositivos capaces de influir sobre las acciones del espectador, y para afianzar y reproducir ciertas relaciones de fuerza. Indagaremos asimismo en las complejas relaciones que se dieron entre la construcción visual de la imagen de la bruja, su concepción conceptual —tal como aparece en un texto clásico renacentista para la caza de brujas: el *Malleus Maleficarum*—, y el contexto de producción y circulación de las obras analizadas.

PALABRAS CLAVE

Brujas; magia; representación; *Malleus Maleficarum*

ABSTRACT

The objective of this work is to investigate, based on the analysis of a series of Renaissance pictorial representations, the power of images to legitimize certain magical thinking —we will focus on its astrological drift—, as well as to delegitimize the so-called popular or «low» magic, by producing the stereotype of the lustful, demonic and heretical witch. For this, we will problematize the effectiveness of images as devices capable of influencing the actions of the viewer, and to strengthen and reproduce certain power relationships. We will investigate the complex relationships that occurred between the visual construction of the image of the witch, its conceptual conception —as it appears in a classic Renaissance text for witch hunts: the *Malleus Maleficarum*—, the context of production and circulation of the analyzed works.

KEYWORDS

Witches; Magic; Representation; *Malleus Maleficarum*



INTRODUCCIÓN

Diversos autores coinciden en afirmar que el pensamiento mágico fue moneda corriente durante el Renacimiento europeo (Cassirer, 1951; Koyré, 1977; Foucault, 2006). Con esto en general se refieren a un modo de concebir la realidad en el que ésta aparece como encriptada; una suerte de libro abierto «cubierto de blasones, de caracteres [...], de palabras oscuras» (Foucault, 2006, p. 35), que puede ser descifrado siempre y cuando se comprendan los vínculos de profunda semejanza que enlazan metafísicamente a sus distintas partes, y que operan aún en la lejanía. Es el marco de esa episteme en el que se comprenden la filosofía natural de Marsilio Ficino, la cábala cristiana de Giovanni Pico della Mirandola o la astrología de Johannes Lichtenberger.

En este mundo en el que, por caso, los «demonios astrales eran experimentados como fuerzas reales» (Warburg, 2005, p. 463), capaces de producir fenómenos en la esfera sublunar, la magia era el medio por excelencia para operar sobre esos vínculos de semejanza y simpatía. Ahora bien, no todo pensamiento mágico corrió la misma suerte. Durante el siglo xv se codificó una oposición entre una «magia alta» —ligada a saberes como los nombrados más arriba—, y una «magia baja» y popular que fue asociada por los inquisidores, pero también por filósofos, teólogos y demás representantes de esa alta cultura, a la brujería y a la herejía. Así, si bien ambas apelaban a análogos supuestos y prácticas, sólo la primera consiguió legitimarse «a partir de un discurso filosófico, teológico» (Cohen, 2003, p. 15) o científico; mientras que la magia popular se vio privada de esta capacidad. En ese marco, quienes fueron llamadas brujas se caracterizaron por carecer de un discurso institucional; como mucho llegaron a responder a la palabra del inquisidor (Cohen, 2003, p. 16), pero en general fueron habladas o retratadas bajo el modo de una voz pasiva.

Nuestro propósito es rastrear de qué manera se operó en el ámbito pictórico este doble juego de legitimación de cierto pensamiento mágico —nos concentraremos en su deriva astrológica al analizar un dibujo de Alberto Durero de 1496: *La profecía de Ulsenius*—, y de simultánea deslegitimación de la magia popular, mediante la producción del estereotipo de la bruja lujuriosa, demoníaca y herética. Enfatizaremos este costado deslegitimador de los dispositivos representativos, centrándonos para ello en el cuadro *Las tentaciones de San Antonio Abad* de los pintores Joachim Patinir y Quinten Massys, pintado entre 1520 y 1524; y en dos claroscuros atribuidos a Hans Baldung Grien: *Tres brujas*, de 1514, y *Joven bruja desnuda y dragón con forma de pez* de 1515.

REPRESENTACIONES VISUALES DE LA MAGIA

En su texto de 1920, *Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero*, Aby Warburg se propone analizar la reaparición de divinidades paganas antiguas en el Renacimiento europeo. En particular se pregunta de qué manera el fatalismo propio de la cosmología helénica —difundido mediante «esloganes figurativos» en estampas impresas (Warburg, 2005, p. 466)— reaparece en la época de la Reforma. La imagen de Durero de 1496 [Figura 1], perteneciente, según Warburg, «al ámbito de la adivinación de los monstruos tanto como de los astros» (Warburg, 2005, p. 480), hace alusión a una gran conjunción planetaria fechada en 1484 en la que constelaron Júpiter y Saturno en Escorpio. Durero dibujó la estampa para acompañar una de las profecías que habían nacido de la interpretación de ese evento cósmico: la profecía médica de un tal doctor Ulsenio, quien le había adjudicado la causa de la propagación de la sífilis. De allí que la imagen muestre a un paciente con las marcas de la enfermedad, situado debajo de una elipse con los signos del zodiaco y la inscripción 1484. «Si se observa con atención [continúa Warburg], en el Escorpio del Zodiaco vemos reunidos los planetas peligrosos» (Warburg, 2005, p. 480): Saturno y Júpiter. La imagen reproducía así la creencia astrológica que dotaba «a los planetas del poder de las divinidades paganas para determinar el destino humano» (Saxl, 1989, p. 233). Warburg analiza entonces la utilización de esas imágenes proféticas en el marco de Reforma protestante, relatando cómo los partidarios de Martín Lutero pretendieron legitimar a su figura mediante la interpretación del astrólogo Lichtenberger, según la cual de ella surgiría un «pequeño profeta» (Warburg, 2005, p. 454).



Figura 1. Alberto Durero. La profecía de Ulsenius (1496). Grabado.

Pero, como adelantamos, frente a este pensamiento mágico legítimo se construyó la idea de una magia negra y maníaca. Y a esa construcción contribuyó particularmente la publicación, en 1486, del *Malleus Maleficarum* escrito por los dominicos Heinrich Kramer y Jacob Sprenger: el manual sobre brujas más leído y consultado entre los siglos xv y xvii. En su descripción de la episteme renacentista, Michel Foucault (2006) afirma que el mundo de lo similar que se edifica en dicha época es un mundo marcado, atravesado por signaturas divinas. Y para ilustrar su punto cita a Paracelso: «No es la voluntad de Dios [...] que permanezca oculto lo que Él ha creado para beneficio del hombre [...]. Y aun si hubiera ocultado ciertas cosas, nada ha dejado sin signos exteriores y visibles» (Paracelso en Foucault, 2006, p. 35). Pero las brujas, se lamentan los autores del *Malleus*, carecen de esa marca visible, ausencia que se explica por su pacto con el demonio: «las señales del Anticristo [recuerdan] son llamadas señales engañosas por el Apóstol» (Kramer & Sprenger, 2004, p. 275). A diferencia del leproso o del loco, advierte Cohen (2003), «a la bruja no es fácil identificarla, hay que aprender a hacerlo» (pp. 30-31). Y es esa ausencia de signatura divina lo que las hace más peligrosas, haciendo necesaria la construcción de un prototipo que permita su identificación positiva. Con ello entramos en el terreno de lo que Louis Marin llamó la dimensión reflexiva o subjetivante de las imágenes, en el que la materialidad de la pintura no nos remitirá directamente a un referente ausente al que debe sustituir (lo que el autor asocia a su carácter transitivo) (Marin, 2009, p. 137 y p. 153), sino que adquirirá un valor eminentemente productivo, instituyendo tanto a su

«objeto» de referencia como al sujeto que debe creer en él. Nos encontraremos, en síntesis, con representaciones capaces de intensificar, autorizar y legitimar un poder ante el sujeto que contempla sus signos.

En el cuadro *Las tentaciones de San Antonio Abad* [Figura 2], de 1520-1524, los pintores flamencos Patinir y Massys abordan el célebre relato cristiano sobre el monje San Antonio, tentado reiteradamente por el demonio en el desierto. En él podemos ver gran cantidad de señales demoníacas asociadas a las lujuriosas mujeres. En primer plano vemos a tres jóvenes incitando al santo: el vestido de la que acaricia su cuello termina en una cola diabólica, y detrás de ella aparece el estereotipo de la vieja bruja, de piel oscura y dientes monstruosos, que deja al descubierto sus pechos y tiene los ojos como desenchajados [Figura 3].



Figura 2. Joachim Patinir y Quinten Massys. *Las tentaciones de San Antonio Abad* (1520-1524), Óleo sobre tabla, 155 x 173 cm. Museo del Prado.

En su libro, Cohen (2003) describe cómo el estigma de la bruja recayó especialmente sobre las mujeres mayores, aquellas cuya actividad sexual no podía justificarse con el fin de la procreación. Su sexualidad ociosa las convertía, por tanto, en lujuriosas esclavas del demonio y en candidatas privilegiadas a la hoguera. En estas mujeres, se creía, la influencia de Saturno era del todo perniciosa y perversa —en el *Malleus* se afirma que las mujeres, por ser de naturaleza más frágil, son más propensas a la enfermedad melancólica saturniana (Kramer & Sprenger, 2004, p. 356)—. Al respecto, Cohen cita al médico renacentista Girolamo Cardano cuando las describe como «mujezuelas de condición miserable que [...] con los ojos fuera de las orbitas, y con la mirada muestran tener un temperamento melancólico y bilioso» (Cohen, 2003, p. 60). También en el *Malleus* los dominicos advierten algo similar: «cuando algún alma se encontrase violentamente inclinada al mal, como ocurre frecuentemente entre las viejas (brujas) [...], su mirada se hace venenosa» (Kramer & Sprenger, 2004, p. 56). Esas brujas, aseguran más adelante, son capaces de encantar «nada más que con su mirada y

un destello de sus ojos» (Kramer & Sprenger, 2004, p. 302). Así, los ojos desorbitados que vemos en el cuadro de los flamencos, se convierten en señal de la melancolía en su acepción más negativa: «En la bruja, el desarreglo humoral de la bilis negra se convertirá en patología erótica» (Cohen, 2003, p. 140). Las señales del oscuro pacto continúan en el cuadro: San Antonio, que ya ha dejado caer su crucifijo, se ve jalado por un mono, símbolo del demonio; y tanto en el centro de la representación como en el lúgubre cielo, pueden verse otros tantos ataques satánicos. Del mismo modo, también en la barca de la derecha una mujer anciana con capucha se ve acompañada de un reptil alado y un sapo, símbolos clásicos también de la presencia demoníaca. Por último, vemos fuego que avanza sobre el cielo, sobre la cabaña y sobre la cabeza del monje del fondo, lo que podría ser señal tanto del pecado cometido como de la expiación que espera. No parece ser un detalle menor que en la episteme de la semejanza el castigo replique al crimen cometido: la solución concebida para la bruja, culpable de encender el fuego de la pasión, no fue «su aislamiento ni su prisión, sino la hoguera: al fuego habrá que apagarlo con fuego» (Cohen, 2003, p. 29).



Figura 3. Joachim Patinir y Quinten Massys. Las tentaciones de San Antonio Abad (1520-1524), Detalle.

En el cuadro de Hans Baldung, *Joven bruja desnuda y dragón con forma de pez* [Figura 4], de 1515, aparece en primer plano el acto sexual con el demonio que sustituye a la marca divina, y que era descrito en el *Malleus* del siguiente modo: «las brujas han sido vistas con frecuencia en el campo y los bosques [...] desnudas hasta el ombligo, y dispuestas a tal porquería, agitando las piernas y las caderas, con los miembros perfectamente dispuestos; encontrándose en acción los demonios íncubos» (Kramer & Sprenger, 2004, p. 249). Así, una vez más, no es su magia lo que está señalado en la imagen como causa del mal, sino su supuesta sexualidad desenfundada. La asociación entre el dragón y el demonio es, claro, un lugar común de la demonología cristiana, y deriva de varios pasajes bíblicos: en Isaías 27.1 se afirma que el Señor castigará al Leviatán y matará al dragón del mar; y del mismo modo en el Apocalipsis, 12.9, se asocia la imagen del «gran Dragón, la Serpiente antigua» al Diablo (Navas Fernández, 2007, p. 150 y p. 168).¹ En cuanto a los niños que presencian la pecaminosa escena —que no parecen en este caso ser prisioneros sino participantes del ritual, una suerte de contracara de los querubines de las imágenes sagradas—, el *Malleus* advierte cuán susceptibles son éstos al engaño: los «niños inocentes y otros justos se ven más afectados por los embrujamientos» (Kramer & Sprenger, 2004, p. 151) que los pecaminosos, volviéndose «víctimas de

los maleficos» (Kramer & Sprenger, 2004, p. 190). El manual explica, además, por qué las brujas gustan de atraerlos: a «aquellos niños que no devoran», acto al que tal vez podamos pensar que estén siempre tentadas como buenas hijas de Saturno, «o bien los ofrecen a los demonios» en ofrenda sacrílega, «o se las ingenian para matarlos de otra manera» (Kramer & Sprenger, 2004, p. 221), pervirtiendo con ello toda virtud maternal.



Figura 4. Hans Baldung. *Nackte junge Hexe und fischgestaltiger Drache* [Joven bruja desnuda y dragón]

En los cuadros de Baldung encontramos una serie de estigmas sobre las mujeres que difícilmente puedan pasarse por alto a la hora de analizar los posibles efectos de su obra. En ellos se centra Linda Hults (1987) cuando afirma que «los dibujos de Friburgo exhiben tanto miedo al diablo como una implacable misoginia que a veces estalla en pornografía, escatología o ambas»² (p. 250). Sus elecciones sobre qué y cómo representar, continúa, «deberían contribuir a nuestra comprensión de la manía de las brujas en sus etapas formativas»³ (p. 250) dado que, cuando estas imágenes se conjugaron con la creencia efectiva en el Sabbath, con factores sociales, judiciales y económicos, terminaron por producir las masivas matanzas de mujeres. Así, según Hults, sus dibujos nos permiten observar un momento de metamorfosis —contemporáneo a esos años de relativa calma en la persecución— desde la imagen de la bruja tonta y corrupta, pero aún portadora de cierta candidez; a la del «monstruo herético y decidido que, después de 1560, se unió a muchos otros de su calaña para amenazar a la cristiandad»⁴ (p. 250). En una línea similar, vemos en el cuadro *Tres brujas* [Figura 5] a un

1 En cuanto a la amalgama entre el dragón y el pez que figura en el título, Katharina Siefert aclara que fue pues-to para el catálogo de una exposición ante la imposibilidad de hablar sin más de un dragón para un monstruo que carece de patas. De allí que se haya utilizado la frase «en forma de pez»:

2 «Ganz neu, und meines Wissens in keiner anderen zeitgenössischen Hexendarstellung zu finden, ist das drachengestaltige Untier. Eine eindeutige Benennung des Tieres fällt nicht leicht, da ein veritabler Drache in der Regel Beine hat, die diesem Fabelwesen fehlen. Der Karlsruhe Katalog benutzt daher das Attribut “fischgestaltig”» (Siefert, 1997, p. 71). Traducción de la autora del artículo.

3 «His choices about what to depict and how to depict it should contribute to our understanding of the witch-craze in its formative stages» (Hults, 1987, p. 250). Traducción de la autora del artículo.

4 «We can see the witch suspended in her metamorphosis from a corrupt, but gullible, disorganized, and at least partly ineffectual fool -the devil’s pawn- to the determined, heretical monster who, after 1560, joined countless others of her ilk to threaten Christendom» (Hults, 1987, p. 250). Traducción de la autora del artículo.

grupo de mujeres desnudas y desinhibidas: la de la derecha sostiene un ungüento; la de la izquierda representa nuevamente a la mujer mayor, llamativamente fuerte, que se resiste a renunciar a su sexualidad; y una tercera mujer en una incómoda pose dirige tanto sus genitales como su mirada invertida al espectador. La extraña maniobra acrobática que realizan no exhibe ninguna finalidad clara, pero dado su descaro parece ser útil para dar cuenta de la absoluta inversión que supone el mundo demoníaco frente al cristiano (Hults, 1987, p. 267). Según Hults será esta «concepción del género femenino como virtualmente subracional y moral, pero de alguna manera digno de la culpa que implica la responsabilidad moral»⁵ (p. 272), lo que subyacería «tanto en la creación como en la recepción de las imágenes de brujería de Baldung»⁶ (p. 264) y lo que, por tanto, habría contribuido a forjar el escenario de las ejecuciones masivas.



Figura 5. Hans Baldung. Tres brujas (1514). Dibujo en tinta negra iluminado con blanco, sobre papel marfón, 30,9 x 21cm. Albertina Museum.

En cuanto al contexto de producción y circulación de las obras mencionadas, Margaret Sullivan (2000) afirma que tanto el momento y el tema como la audiencia de dichas representaciones «argumentan en contra de la opinión de que las brujas en sus grabados y dibujos constituyan una reacción a las cacerías de brujas reales»⁷ (p. 333), ya que dicha obsesión no cobró impulso sino hasta fines del siglo XVI.⁸ Sullivan no explica, pues, la elección temática de Baldung como reflejo de un prejuicio epocal creciente, sino como resultado de su interés en la cultura humanista de su entorno, que lo habría llevado a inspirarse en el arte y la literatura

5 «In Baldung's humor, we can discern conception of the female gender as virtually subrational and moral, yet somehow worthy of the blame that moral responsibility implies» (Hults, 1987, p. 272). Traducción de la autora del artículo.

6 «This deprecation of the female sex (particularly its lower-class members) and not the belief in the actuality of the flight or the sabbath, underlay both the creation and reception of Baldung's witchcraft images» (Hults, 1987, p. 264). Traducción de la autora del artículo.

7 «The timing, subject, and audience for the art of Dürer and Hans Baldung Grien all argue against the view that the witches in their prints and drawings were a reaction to actual witch-hunts» (Sullivan, 2000, p. 333). Traducción de la autora del artículo.

8 Si bien la autora se refiere en particular al arte de Durero y Baldung, su argumento puede extenderse también al cuadro de Patinir y Massys.

antiguos (Sullivan, 2000, p. 371). En cuanto a la sexualidad explícita de sus brujas, la autora afirma que habría estado originalmente destinada a los intereses pornográficos de una reducida audiencia masculina que incluía a los clérigos (Sullivan, 2000, p. 377), y que el pintor no habría tenido modo de prever ni controlar la vida póstuma de su arte, que implicaría su uso como evidencia de brujería en el mundo de fines del siglo XVI (Sullivan, 2000, p. 392). Sin embargo, con ello la autora no excluye la posibilidad de que, en el curso de la búsqueda de objetivos artísticos y personales, como ser la exploración de una cierta liberación sexual, Baldung haya podido proporcionar a los predicadores reformistas nuevas y provocativas ideas para la representación visual de las brujas. Pero para comprender el carácter performativo de dichas imágenes, se hace necesario ampliar más el panorama de manera de atender a los entramados de poder en los que se insertaron.

En lo que respecta al lugar de la bruja en la constitución de la imaginaria socio-simbólica de la cultura renacentista, Elia Nathan Bravo (2016) describe cómo teólogos, predicadores e inquisidores, al presentar a la bruja como partícipe de un pacto con el diablo en el que éste le ofrecía sus poderes a cambio de un servilismo absoluto a su causa, introducían un elemento novedoso referido a la distinción entre dos formas de causalidad sobrenatural. Por un lado, la interpretación de la magia en términos demoníacos, y por tanto cargada de una valoración negativa; y por el otro, como su supuesta antítesis, la legitimación de los milagros; es decir, de un tipo de causalidad por intervención divina, realizada por santos reconocidos por la Iglesia católica (Nathan Bravo, 2016, pp. 12-13). Con ello, hacían «de las prácticas mágicas populares [...] una religión heterodoxa o herética» (Nathan Bravo, 2016, p. 13), consagrando como contrapartida la legitimidad de sus propias prácticas y creencias. En tal sentido, parece lícito interpretar las posteriores matanzas masivas en los términos que lo hace Graciela Hernández, como un medio destinado a fijar una estructura de poder masculina, basada en «la importancia política del control del cuerpo de las mujeres cuyas voces aún son inaudibles» (Hernández, 2011, p. 124). Nathan Bravo afirma algo similar cuando interpreta que no sólo la estrategia de ubicar a la magia popular en el lugar de la herejía habría servido a los fines de mantener una ortodoxia católica, sino que, más aún, el miedo que ella produjo ante los supuestos daños causados por el demonio a través de las brujas habría contribuido a reforzar la religiosidad de los fieles a la Iglesia.

También Silvia Federici (2021) reflexiona sobre el entorno social y las motivaciones político-económicas que condujeron a la masacre, relacionándola con dos acontecimientos que habrían constituido su antesala y condición de posibilidad. En primer lugar, Federici relaciona la cacería con los procesos de acumulación y privatización de tierras propios del nacimiento del capitalismo europeo, dado que fue por entonces cuando se conformó la clase terrateniente a expensas de un severo acotamiento de las tierras comunales y de un proceso de pauperización de las condiciones de vida. En este marco, las mujeres que habían alcanzado cierto status en la comunidad fueron quienes más poder perdieron, quedando a merced de la caridad (Federici, 2021, pp. 46-47). En segundo lugar, Federici liga la cacería de brujas con «el progresivo cercamiento del cuerpo femenino a través de la expansión del control del Estado sobre la sexualidad y la capacidad reproductiva» (Federici, 2021, p. 14), expansión orientada a forjar un nuevo tipo de disciplina social que estimulara la capacidad productiva de la mano de obra. La autora explica que, debido a su singular relación con la reproducción, «en muchas sociedades precapitalistas se atribuía a las mujeres una comprensión especial de los secretos de la naturaleza, que supuestamente les permitía dispensar la vida y la muerte» (Federici, 2021, p. 49). De allí también su preminente vínculo con la magia, en tanto dicha creencia permitía que muchas mujeres trabajaran como curanderas o hechiceras. Pero fue ese mismo poder el que el naciente capitalismo consideró necesario exorcizar, y el primer paso para hacerlo consistió en demonizar su sexualidad, al predicar que ella constituiría «la quintaesencia de la “magia” femenina» (Federici, 2021, p. 50). Para el proyecto de reforma social de la nueva élite capitalista, la sexualidad femenina desregulada constituía, pues, un obstáculo para forjar una disciplina de trabajo más estricta. De allí que se la considerase «a la vez una amenaza social y una potente fuerza económica, si se canalizaba adecuadamente»

(Federici, 2021, p. 51). Los dominicos que escribieron el *Malleus* encontraron así en dicha necesidad un punto de encuentro con la incipiente clase capitalista. Para ambos urgía degradar todo placer asociado a la sexualidad femenina en tanto constituía una fuerza incontrolable. Ello como medio para un objetivo más general: destruir el poder social que las mujeres habían ostentado en la sociedad feudal.

CONCLUSIONES

Según creemos, en la medida en que las obras plásticas analizadas constelaron con todo este universo de estrategias de poder, contribuyendo a la construcción del estereotipo de la bruja demoníaca y herética, ellas sumaron un poderoso factor que coadyuvó a la degradación social de las mujeres. Creemos, asimismo, que las calumnias y estigmatizaciones hacia las mujeres que aparecen en dichas imágenes, constituyeron la contracara de un poder que se reconocía y temía. Y, mucho más aún, creemos que tal vez podría leerse igualmente en la ferocidad de los tormentos ejercidos sobre los cuerpos de las mujeres que aconteció luego, una suerte de catalizador negativo que nos deja ver la fuerza de ese «universo de relaciones sociales que había constituido la base del poder social de las mujeres» (Federici, 2021, p. 57), y que se pretendía a partir de entonces combatir.

Esther Cohen aclara que el Renacimiento no inventó a las brujas, pero sí se encargó de fijarlas con la letra y también —podemos agregar ahora— con las imágenes. Pero ese acto de fijación propio del dispositivo de representación visual no se limitó, según creemos y hemos defendido, a reflejar y legitimar las relaciones de fuerza dominantes; sino que dio cuerpo a una re-presentación propia, en la que el prefijo *re* tuvo el valor de una producción y de una intensificación del supuesto carácter obscuro y diabólico de las mujeres. Estos dispositivos, independientemente de las intenciones con las que fueran contruidos, contribuyeron a constreñir al espectador mediante mecánicas persuasivas cuya eficacia dependió de su aparente transparencia representativa, esto es, de solapar su carácter reflexivo detrás de una supuesta transitividad. De allí que sea lícito considerarlos como modos simbólicos de la dominación política, cuya eficacia descansó —y para esto nos tomamos la licencia de invertir las palabras de Marin— no tanto en su capacidad de transformar la fuerza en poder (Marin, 2009, p. 147), sino en la de sentar las bases de un poder creíble y legítimo que pronto se constituyó en condición de posibilidad del ejercicio de la violencia desnuda. Así, en su constelación con otras fuerzas sociales y otros dispositivos, como ser el *Malleus Maleficarum*, las imágenes de brujas sirvieron al fin de delimitar tanto el campo de la mismidad —un nosotros cristiano y civilizado— como el de la otredad radical: la bruja lujuriosa, herética y demoníaca, pasible de ser legítimamente exterminada. Las imágenes contribuyeron a darle un rostro y un cuerpo visible a una supuesta maldad invisible; contribuyeron a crear la marca y la huella que a partir de entonces ayudó a perseguir y castigar a decenas de miles de mujeres. Damos con ello, parafraseando a Walter Benjamin (2009), con unos documentos de la barbarie inscriptos en el corazón mismo de los documentos de la cultura renacentista.

REFERENCIAS

- Benjamin, W. (2009). *La dialéctica en suspenso*. LOM.
- Baldung Grien, H. (1514). *Tres brujas* [Dibujo].
- Baldung Grien, H. (1515). *Joven bruja desnuda y dragón con forma de pez* [Dibujo].
- Cassirer, E. (1951). *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*. Emecé.
- Cohen, E. (2003). *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento*. Taurus.
- Durero, A. (1496). *La profecía de Ulseuius* [Dibujo].
- Federici, S. (2021). *Brujas, caza de brujas y mujeres*. Traficantes de sueños.
- Foucault, M. (2006). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI.
- Hernández, G. (2011). Viudas y Brujas. Repensar el *suttee* de la crónica de Santiago Avendaño desde perspectivas feministas. *Runa*, 32(2), 111-126. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/709>

- Hults, L. (1987). Baldung and the Witches of Freiburg: The Evidence of Images [Baldung y las Brujas de Freiburg. La Evidencia de las Imágenes]. *The Journal of Interdisciplinary History*, 18(2), 249-276. <https://doi.org/10.2307/204283>
- Koyré, A. (1977). *Estudios de historia del pensamiento científico*. Siglo XXI.
- Kramer, H. y Sprenger, J. (2004). *Malleus Maleficarum [El martillo de las brujas]* (M. Jiménez Monteserín, Trad.) (Obra original publicada en 1486).
- Marin, L. (2009). Poder, representación, imagen. *Prismas*, (13), 135-153. https://prismas.unq.edu.ar/OJS/index.php/Prismas/article/view/Marin_prismas13
- Nathan Bravo, E. (2016). El diablo y las brujas: una religiosidad del miedo. *Medievalia*, (13), 12-18. <https://doi.org/10.19130/medievalia.13.1993.36>
- Navas Fernández, A. (2007). La belleza satánica: el diablo melancólico. *Boletín de Arte*, (28), 153-172. <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2007.v0i28.4478>
- Patinir, J. y Massys, Q. (1520-1524). *Las tentaciones de San Antonio Abad* [Pintura].
- Saxl, F. (1989). *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*. Alianza.
- Siefert, K. (1997). Hans Baldung Griens Karlsruher Hexenzeichnung. Eine Neuinterpretation. [Dibujo de la Bruja de Karlsruhe de Hans Baldung Grien. Una reinterpretación]. *Zeitschrift für Kunst und Kulturwissenschaften*, 25(3), 69-77. <https://doi.org/10.11588/kb.1997.3.10595>
- Sullivan, M. (2000). The Witches of Dürer and Hans Baldung Grien. [Las Brujas de Dürer y Hans Baldung Grien]. *Renaissance Quarterly*, 53(2), 333-401. <https://doi.org/10.2307/2901872>
- Warburg, A. [1920] (2005). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Alianza.