

APROXIMACIONES AL MÁRTIR CONTEMPORÁNEO. LA ASCESIS DE DAVID NEBREA

David González-Carpio Alcaraz



APROXIMACIONES AL MÁRTIR CONTEMPORÁNEO.LA ASCESIS DE DAVID NEBREDA

CONTEMPORARY MARTYR APPROCHES. DAVID NEBREDAS'S ASCESIS

Autora: David González-Carpio Alcaraz

Personal Docente Investigador Universidad Complutense de Madrid (UCM)
Dpto. de Escultura y Formación Artística

dagonz02@ucm.es

Citación: González Carpio Alcaraz. D. (2019). Aproximaciones al mártir contemporáneo. La ascesis de David Nebreda. *Revista Sonda: Investigación en Artes y Letras*, nº 8, pp. 57-66.

APROXIMACIONES AL MÁRTIR CONTEMPORÁNEO. LA ASCESIS DE DAVID NEBREDAS

CONTEMPORARY MARTYR APPROCHES. DAVID NEBREDAS'S ASCESIS

David González-Carpio Alcaraz

Personal Docente Investigador Universidad Complutense de Madrid (UCM)
Dpto. de Escultura y Formación Artística
dagonz02@ucm.es

Resumen

El suplicio corporal como procedimiento reprobatorio ha sido intrínseco a la acción del hombre en cualquier cultura y época, desde el tono estoico de los héroes-mártires de la mitología griega clásica, hasta el martirio y el concepto de muerte en la Edad Media, circunscrita prácticamente en su totalidad al cristianismo. En la modernidad, el concepto de mártir traspasa el ámbito religioso para adquirir un sentido laico y existencial. Su imagen sacra de siglos anteriores se diluye hacia un camino de redención del cuerpo propio afligido generando una necesidad de auto-mortificación. En este texto se hará un breve recorrido histórico del concepto desde un contexto artístico. Sobre ese contexto se realizará un análisis de ciertas prácticas artísticas radicales, que desde los años 60, y hasta nuestros días, conectan íntimamente con códigos matriciales establecidos por la Iglesia en la Edad Media, y que fueron base de la representación en la iconografía del mártir en la pintura Barroca.

Abstract

Corporal torture as a reproofing procedure has been intrinsic to the action of men in any culture through history, from the stoicism of the hero-martyrs of classical Greek mythology, to martyrdom and the concept of death in the Middle Ages, practically circumscribed in full to Christianity. In modernity, the concept of a martyr goes beyond the religious sphere to acquire a secular and existential sense. Its sacred image of previous centuries is diluted towards a path of redemption of the afflicted own body generating a need for self-mortification. In this work, we will revise the concept of martyr throughout art history in brief. In this context, we will analyse cer-

tain artistic practices from the 60s to the present day, connecting intimately with martyr's iconographic codes established by the Church in the Middle Ages, resulting the basis for the representation in the iconography of the martyr in Baroque painting.

Palabras clave: Mártir, Arte de Acción, David Nebreda, Neobarroco.

Key Words: Martyr, Action art, David Nebreda, Neobaroque.

1. INTRODUCCIÓN

El uso del sacrificio ritual o ceremonial sobre nuestro semejante ya sea como castigo o ejemplificación, es un rasgo que ha distinguido a la humanidad desde sus albores. El suplicio corporal como procedimiento reprobatorio ha sido intrínseco a la acción del hombre en cualquier cultura, ya sea ésta infligida en el nombre de una religión o simplemente por desviarse de las normas trazadas por un grupo de poder en unas circunstancias sociales particulares de una época. Un mártir es aquella persona que padece muerte en defensa de su religión, pero también, aquella que muere o sufre grandes padecimientos en defensa de sus creencias o convicciones. Siendo esto así, nos podríamos referir al mito de Prometeo como uno de tantos hitos fundacionales de la figura de mártir.

GESTACIÓN DEL MÁRTIR CONTEMPORÁNEO

La mitología griega nos cuenta como el titán Prometeo roba el fuego de los dioses y lo cede a los humanos a través del tallo de un hinojo. Con

él, los humanos emprenderán el camino de la evolución de las civilizaciones. En resumen, y yendo al hecho que más nos interesa de esta historia; Zeus, agraviado, castigó a Prometeo llevándole al monte Cáucaso, donde fue encadenado por Hefesto con la ayuda de Bía y Cratos, y envió un águila (hija de los monstruos Tifón y Equidna) para que se comiera el hígado de Prometeo. Siendo éste inmortal, su hígado volvía a crecerle cada día, repitiéndose así la misma penitencia cada noche, la cual habría de durar treinta mil años por orden de Zeus. Como es sabido, esta condena no llegó nunca a consumarse, ya que a los treinta años de haberse iniciado, Heracles, cruzándose con la escena, libró del cautiverio a Prometeo disparando una flecha al águila. Al proporcionar este hecho gloria a Heracles, que a su vez era hijo de Zeus, Prometeo fue de nuevo invitado a volver al Olimpo.

Prometeo sufre las consecuencias de actuar bajo su propia convicción y creencia. Por ello es castigado de manera ejemplarizante. Como humanos, el mito nos remite a un titán que paga las consecuencias de otorgarnos, bajo su férrea convicción, la sabiduría, representada por el fuego, y su castigo otorga a su acción un valor de sacrificio por nosotros.

Hablar sobre el martirio y la muerte en la Edad Media es hablar de hechos que se circunscriben, prácticamente en su totalidad, al Cristianismo. La fe cristiana ubica la muerte como núcleo principal en la lucha por la salvación (no obstante, es Cristo quien redime al mundo sacrificándose él mismo y más tarde resucitando). Históricamente, parte de su carácter opresor e impositivo ha sido la implementación de la tortura conduciendo ésta irremediabilmente a la muerte. Nos encontramos aquí con una de las claves que hacen que la iglesia cristiana propicie un nuevo tipo de cuerpo cristiano: Un cuerpo infligido, aquel que deja ver heridas y cortes, un cuerpo menoscabado, menospreciando su integridad y buscando su perfección a través de su dispersión y su fragmentación. Este nuevo cuerpo modificaría al cuerpo del clasicismo griego, aquel cuerpo íntegro y perfecto. Las necesidades propagandísticas y edificantes de la iglesia cristiana acelerarían este proceso.

La tendencia cristiana al rechazo del cuerpo ideal tiene su correlato en la intensidad con la que se ha descrito y representado su degradación. Tanto el martirologio como el infierno, desde la alta Edad Media hasta fines de la Edad Moderna, están plagados de cuerpos heridos, masacrados,

golpeados, quemados y mutilados en un catálogo de vejaciones que satisface las exigencias de un sadismo verdaderamente enciclopédico [...] la perfección del cuerpo ya no se hallaba en su integridad, sino en su dispersión. El cuerpo ideal era (ya) un cuerpo abstracto y fragmentado a la par que las reproducciones de cera con que los fieles había desmembrado la anatomía humana en forma de reliquias y de exvotos. (Ramírez 2003: 70)

Esclarecedora es la afirmación de J. A. Ramírez sobre la atribución que ya en ese periodo se le concedía al mártir:

La imaginación poética atribuyó al mártir un desdeñoso menosprecio hacia sus propios sufrimientos, como si estuviera enloquecido o narcotizado por un masoquismo embrutecedor. (Ramírez 2003: 70)

Por tanto, y como negación a la belleza clásica de los cuerpos griegos, donde la perfección se sustenta en la medida, la proporcionalidad e integridad, se subvierten aquí los papeles para mostrar la perfección de lo abyecto y la desmesura. Una admiración por lo que nunca antes hubiera sido admirado.



FIGURA 1 *Martirio Gallonio Antonio ROMA 1591*

Las imágenes del martirio asumieron enraizados códigos de expresión del santo durante el suplicio, que se modificaron respondiendo a las exigencias del tema y actitudes ante la muerte. Proliferaron los tratados y escritos sobre Fisiognomía, que fundamentaban cuanto podía llegar a transmitir el semblante, por los rasgos faciales y los gestos, incidiendo sobre la teoría artística y sobre los modos de representación del mártir. Estampas y libros devocionales se erigieron en fuente de inspiración esencial para los artistas. Del mismo modo, fueron importantes los testimonios orales y los escritos sobre los espectáculos punitivos. Además, serían determinantes las ejecuciones y escarmientos públicos, exposición a la vergüenza de reos en picotas y disciplinantes que mortificaban su cuerpo en procesiones, así como la circulación de algún dibujo inspirado en todo ello. Los progresos médicos en cirugía y anatomía, que los tratados explicaron con elocuentes imágenes, repercutieron sobre la representación el cuerpo supliciado. (Peña 2012: 148)

Digno de mención resulta el análisis iconográfico del mártir en el periodo Barroco. El estudio hagiográfico de la estética martirial recogida en este arte, en un contexto de escisiones religiosas y de un renovado interés por el tono heroico, por el estoicismo de aquellos héroes paganos de la época clásica, los mártires se distinguen por una fuerte constitución, rostros apacibles, e incluso gestos gozosos. Esta se contrapone de manera frontal con la del ejecutor, con la del verdugo. En el estudio de la imagen del mártir en el Barroco, Peña Velasco concluye:

El mártir se reconoce por su actitud valerosa y serena, por su expresión plácida. Frecuentemente, se dispone con la mirada dirigida al cielo y la boca entreabierta. Contrasta con la caracterización de magistrados, verdugos y público que observan la escena. El mártir soporta el suplicio sin mostrar dolor físico. Su rostro revela el gozo de un alma libre, exteriorizando su fuerza espiritual y un ánimo invencible. Pues la muerte es una gracia concedida para obtener el Paraíso inmediato. Junto a los atributos específicos de cada mártir, esta expresión facial se erige en signo de santidad y constituye un código genérico de representación, una señal de identidad y un elemento de reconocimiento, al igual que la palma y la corona como insignias comunes de victoria, galardones celestiales y lisonjas del alma heroica. (Peña 2012: 161)

En este sentido sería interesante fijarnos también en la reacción expresiva de los testigos representados que experimentan la escena del martirio, así como imaginarnos la fisiognomía de los espectadores que observaban el cuadro en su época. No obstante, la palabra mártir procede del griego *mártyras* (μάρτυς), y su significado alude a la comparecencia y testimonio de los testigos, así como martirio, del griego *martýrion* (μαρτύριον), denota prueba o testimonio. El espectador, que juega un rol tan importante en nuestra época contemporánea, debe analizarse a través de la historia de arte para ahondar en la complejidad de las relaciones que éste establece con el hecho artístico: “El Barroco del cuerpo herido es la nueva clave desde la que se analizan los claroscuros de esta época posmoderna.” (Aguilar 2013: 134)

En el S. XVIII la querencia de los Románticos por los actos de horror, como fuente de deleite y de belleza, terminó por actuar sobre el mismo concepto de belleza: lo horrendo pasó a ser, en lugar de una categoría de lo bello, uno de los elementos propios de la belleza. No obstante, y como hemos visto, la belleza de lo horrendo no puede considerarse un descubrimiento del siglo XVIII, aun cuando sólo entonces esa idea logró concretarse con más claridad. Se podía, por lo tanto, extraer belleza y poesía también de las materias que en general se habían considerado innobles y repugnantes. Distinto y también nuevo era el caso del dolor concebido como parte integrante de la complacencia en los deleites sensuales. Al igual que las expresiones en las representaciones barrocas de los mártires a las que hemos aludido anteriormente, la complacencia en sus rostros auguraba el tránsito, a través del dolor primero y muerte después, a nueva fase de complacencia en el paraíso inminente.

Mario Praz, a propósito del poema que el poeta romántico Percy Bysshe Shelley dedicó al cuadro de la Cabeza de Medusa de la Galería Uffizi de Florencia, escribe:

En estos versos, el dolor y el placer se combinan en una impresión única. De los mismos motivos que deberían provocar desagrado (el rostro lívido de la cabeza cortada, el mundo de víboras, la rigidez de la muerte, la luz siniestra, los animales asquerosos, el lagarto y el murciélago...) brota un nuevo sentido de belleza engañosa y contaminada, un estremecimiento nuevo. (Praz 1969: 44)



FIGURA 2. *Prometeo Encadenado*. P. Rubens. 1636 - 1637

Se observa la íntima relación, al igual que en toda la iconografía martirial que utiliza los códigos establecidos para su representación, que hay entre crueldad y voluptuosidad, entre placer y dolor. El propio Shelley concluye que el dolor es indivisible del placer de los hombres, y así lo manifiesta en su poema. Para los románticos la belleza parece aumentar, precisamente, por obra de aquellas cosas que deberían contradecirla: lo horrendo. Cuanto más triste y dolorosa es, más la saborean. Exactamente como el mártir del medievo representado en la pintura barroca, cuanto más dolorosa y horrenda era su tortura, mortificación que finalmente le conduciría a su muerte, más lo saboreaban, el reflejo de sus rostros gozosos representados indicaba una mejor recompensa celestial.

A través de toda la literatura, desde el romanticismo hasta nuestros días, se insiste en la teoría del placer inseparable del dolor, y en la práctica se buscan, a su vez, los temas de belleza atormentada y contaminada. No es hasta la traumática contienda de la Gran Guerra donde este paradigma se modifica. El mártir dejará de ser de carácter religioso. Los nuevos santos

serán personas comunes sacrificadas desde ejes de poder con fines abyectos. Este hecho influiría en las subsiguientes guerras históricas, convirtiéndose de alguna manera en nuevas máquinas de tortura y los nuevos hacedores de mártires. Y contra ello, en la misma línea que Ernst Friedrich, habría que poner resistencia.

Ernst Friedrich estaba al frente de esa corriente de pensadores que creían que si el horror (mostrar el dolor producido por tal acontecimiento) se podía llevar a su paroxismo, la gente entendería que la guerra es una atrocidad, cosa que manifiestamente se puede poner en duda. Friedrich publicó en 1924 *Krieg dem Kriege!* (“¡Guerra contra la guerra!”), una suerte de terapia de choque mediante la fotografía documental contra la guerra. Al igual que en el romanticismo se utilizaban aquellas ilustraciones de lúgubres parajes recónditos, iglesias destruidas y tierras abandonadas a la oscuridad; un recorrido hacia el atractivo horror romántico, en la primera parte de este “diario de los horrores” nos lleva a ruinas, tierras desoladas y degradaciones, así como desasosegantes fotos de soldados de

juguete. No obstante, su parte más horrenda, cruda y desmoralizadora, y sin embargo la más fascinante (si, otra vez la teoría del placer inseparable del dolor, o la fascinación a través del horror), se encuentra en la sección titulada “El rostro de la guerra”. Es aquí donde aparecen los famosos les gueules cassées, traducido como “morros rotos”, o conocidos en castellano como “los caras rotas”. Aquí el mártir es ese soldado desfigurado, testigo y recordatorio de los millones de jóvenes que fueron sacrificados al militarismo y a la ineptitud entre 1914 y 1918. No se quedaría ahí. El periodo de entre guerras, la II Guerra Mundial, y la posguerra acabarían de rematar la escena.

Provocado por el trauma de las guerras mundiales se precipita un cambio de paradigma en lo que la representación de la violencia contra el cuerpo supone. Desde un principio hemos hablado de la violencia ejercida en el cuerpo del semejante; del ajeno. Entrados ya en la segunda mitad del siglo XX, y especialmente en el ámbito de la producción artística, se empieza a hablar y mostrar la violencia en el cuerpo propio a modo de castigo ritual. El artista, convertido en performer, empieza a presentarse a sí mismo vejado y herido, aplicando el dolor y la humillación sobre su propio cuerpo. Es aquí donde resalta el papel relevante de los accionistas vieneses y otros performers radicales.

La carne es deudora de la parte irracional e instintiva del ser humano, la que le inclina hacia lo mundanal, y el suplicio corporal deviene en salvador de las almas. (Aguilar 2013: 133)

Es interesante acercarnos a un gusto neobarroco modelado por el exceso del autocastigo, el desafío al dolor y la privación física en total soledad en pos de una redención posterior:

Lo que subyace al gusto neobarroco tendente a traspasar los límites y regodearse en el exceso, es un mecanismo de turbulencia de las formas, según el cual nuevas formas inestables, desordenadas y asimétricas, (lo que define el gusto por lo informe), se apodera de la nueva mentalidad postmoderna. (Fernández 1994: 197)

El Accionismo Vienés (1965-1970) se nos desvela como la línea más cruenta del body art. En su forma de producción y reproducción destila miseria, repulsión y desagrado, no obstante, en su radicalismo subyace una elocuencia aplastante. La reflexión sobre la violencia real en el arte. Aquí la imagen ya

no es sacada de la realidad, sino que es insertada en una realidad. En ocasiones se les presenta como los últimos románticos, estableciéndose en ellos un paralelismo a las líneas teóricas que van desde Sade, Artaud, Baudelaire, Bataille, Feud, Lacan, Jung... hasta Foucault.

El trabajo que Rudolf Schwarzkogler (unos de los accionistas insignia) realiza a mediados de los años setenta, gira en torno a temores de la condición masculina, y lo formaliza a través de una serie de acciones que muestran heridas y amputaciones genitales a modo acciones redentoras que le auparán a condición de mártir. Estas acciones se documentan en una serie fotográfica que muestra en detalle parte de esas autolesiones. Juan Antonio Ramírez especula con la dificultad que entraña discernir si el objeto artístico de su trabajo radica en la acción en sí misma o en el cuidadoso trabajo fotográfico que se generan a partir de esas acciones (2003: 76). En este sentido, sería interesante atender la relación que subyace entre la acción y la forma de presentarlo al público. La estrecha relación entre obra y vida de algunos artistas dificulta este discernimiento.

David Nebreda (Madrid, 1952) es un artista relativamente poco conocido en el panorama artístico español (no tanto en el francés). Es un enfermo diagnosticado clínicamente con una esquizofrenia paranoide irreversible. Vive encerrado en un piso de Madrid el cual actúa como espacio de reclusión voluntaria y al mismo tiempo es su espacio de actuación artística. Vive sin medicación. En su trabajo artístico, intensamente imbricado con su campo vital, Soldevilla escribe de él:

Nebreda ambiciona captar las cosas complejas y enigmáticas, como la identidad, el deseo, las pulsiones, utilizando para ello la barroca vía de la experiencia interior como forma de acceso a algunos umbrales límite que posibilitan el conocimiento de dicha esencia: la sexualidad, la soledad y el aislamiento. (Soldevilla 2008: 81)

Nebreda formaliza su trabajo a través de la fotografía y el dibujo. No obstante, su trabajo es fruto literal de su experiencia vital. Sus fotografías son documentos de acciones meditadas y preparadas en el ámbito doméstico (recordemos que practica el ayuno, la abstinencia sexual, y la relación con cualquier otra personal). Lleva a su cuerpo al límite desafiando el dolor y la privación física, se autolesiona mediante pinchazos, quemaduras y llagas en la soledad de su domicilio; de su reclusión. Todas ellas acciones de

mortificación y ascesis. Un vía crucis que conducirá a la anhelada regeneración. Él es el objetivo de su cámara, y su procedimiento fotográfico carece de manipulaciones. Según palabras de J. A. Ramírez a propósito de una entrevista que realizó al propio artista en 2002: “El trabajo de Nebreda está en la toma” (2003: 82)

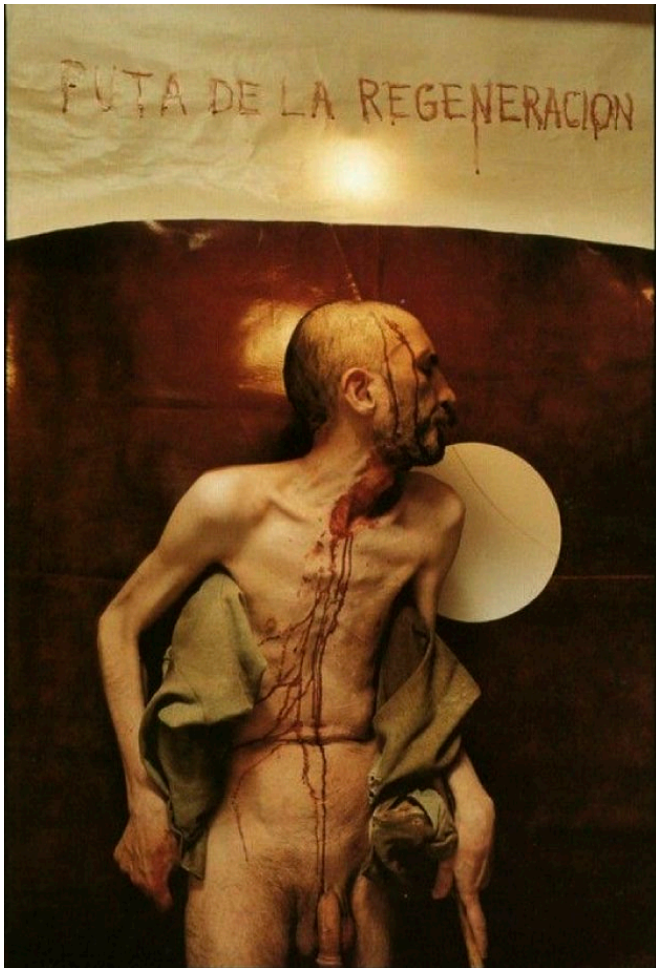


FIGURA 3 *Putas Regeneracion*.
David Nebreda 1999

Ramírez afirma que el trabajo de Nebreda no trata de performances o acciones documentadas de las que más tarde quedan testimonios en forma de fotografías, sino que son obras en sí mismas. Afirma el propio artista: “mi propia realidad es bastante peor que las fotos” (2003: 81). No obstante, sus obras son un testimonio verídico y objetivo de “un caso clínico, documentación fidedigna de una vida.” (2003: 79); de su vida. Es verdad que el artista prepara concienzudamente sus tomas, dispone elementos que nos remiten a propuestas barrocas, maneja los claroscuros, crea para la cámara espacios complejos con relaciones simbólicas, no obstante, su función, lo que destila todo el trabajo fotográfico de Nebreda, compone y confecciona el testigo de

una personalidad eminentemente artística que nos enseña a nosotros, espantados espectadores, una acción perpetua destilando una acción continuada en el tiempo que muestra su estado vital, que nos muestra el sufrimiento de ese cadáver en vida. Ha convertido su vida en una acción con la que intenta redimir su agonía.

La misma obra refuerza nuestra impresión de hallarnos ante un *Ecce hommo*. He aquí al artista-mártir de la tradición romántica llevado al paroxismo del dolor. Su identificación con el Cristo redentor es obvia [...] casi todas sus obras muestran al hombre sacrificado, y sería fácil establecer un paralelismo con las imágenes tradicionales del ciclo de la Pasión. No faltan tampoco las reliquias: los objetos del martirio (cuchillos, correas, cenizas...) y los santos sudarios (sábanas, vendas...). Las llagas sangrantes están siempre presentes. (Ramírez 2002: 16)

CONCLUSIONES

Como nos muestra el estudio de una fisiognomía santoral, el mártir se reconoce por su actitud valerosa y serena, por su expresión plácida. Se representa frecuentemente con la mirada dirigida al cielo y la boca entreabierta, soportando el suplicio sin mostrar dolor físico. Su rostro revela el gozo de un alma libre, exteriorizando su fuerza espiritual y un ánimo estoico ya que el suplicio primero, y la muerte después, forman parte del camino correcto para obtener el paraíso inmediato. Junto a los atributos específicos de cada mártir, esta expresión facial se erige en signo de santidad y constituye un código genérico de representación, una señal de identidad y un elemento de reconocimiento del alma heroica al saber que pronto será recompensada.

Al igual que Friedrich utilizaba todos aquellos archivos de les gueules cassées, con el fin de mostrar el horror de la guerra para luchar contra la irreversible beligerancia de nuestra condición, el performer radical castiga su cuerpo dejando la huella como testigo de temores de su condición humana. Ciertas posiciones artísticas radicales se formalizan a través de acciones que muestran heridas, quemaduras y amputaciones a modo de acciones redentoras que aúpan su condición a la de mártires. Sacrificios en pos de nuestra salvación.

David Nebreda exhala una vocación de santidad. En el grueso de su trabajo muestra su cuerpo esquelético,

exhibe sus llagas de incisiones autoinfligidas con cuchillas, revela una serie de quemaduras de cigarrillos en su piel, etc. no obstante, la mayoría de sus poses son sosegadas y evidencian serenidad, una serenidad placentera que nos remiten a todos aquellos mártires barrocos que se veían justo en el momento anterior a su salvación, a las puertas del paraíso inmediato. Sus señas de identidad y elementos de reconocimiento son, como el mártir barroco, soportar el suplicio sin mostrar dolor físico, revelar en su rostro el gozo de un alma libre, así como exteriorizar una fuerza y un ánimo espiritual invencible.

En definitiva, Nebreda es un mártir de sus propias circunstancias, que se redime de su existencia autoproclamándose mártir de su propia enfermedad a través de duras penalidades sobre su cuerpo. Su trabajo es eminentemente fotográfico además de numerosos dibujos realizados con sus propios fluidos, no obstante, todos ellos son testigos de pequeñas, pero sustanciales composiciones que construyen la acción continúa y perpetua que ha creado a partir del tormento de su propia vida encuadrada en los límites del encierro en su pequeño apartamento de dos habitaciones.

NOTAS

1. Según la Real Academia Española (RAE).
2. Prometeo encadenado, atribuido a Esquilo (525-456 a.C.)
3. En la época en la que Percy Bysshe Shelley visitó la galería Uffizi en Florencia, el Cuadro Cabeza de medusa al que le dedica su poema, estaba atribuido a Leonardo Da Vinci, posteriormente la pintura fue reconocida como obra de un pintor desconocido flamenco del S. XV.
4. Así se recoge en el análisis que Jacobs realiza en sus estudios sobre el poema de P. Shelley: Jacobs, C. (1985) On Looking at Shelley's Medusa, en: Yale French Studies, no. 69, 1985, pp. 163-179. En línea: www.jstor.org/stable/2929933.
5. Las más de 180 imágenes que Ernst Friedrich utilizó en su publicación fueron prácticamente en su totalidad obtenidas de archivos médicos y militares alemanes.
6. Término recogido por Omar Calabrese como alternativa al término postmoderno para definir los fenómenos artísticos, científicos y sociales tan complejos como los contemporáneos. CALABRESE, O. (2012). *La era neobarroca*, 5ª edición, Madrid: Cátedra. pp 28-32
7. Así lo recogen en un amplio estudio sobre el Accionismo Vienés. Sanz, N. y JOSÉ Amezcua, J. (2005). ACCIONISMO VIENÉS: ¿Arte o violencia real? Oviedo: UNIVERSIDAD DE OVIEDO. p 27

LISTA DE ILUSTRACIONES

Figura 1. Antonio Gallonio, *Trattato degli instrumenti di martirio*. Roma, 1591. Grabado Tempesta:

En este grabado se utiliza como herramienta de tortura "Garras de gato" también conocido como el "Cosquilleador español" por el uso que la Santa Inquisición hacía de él en sus torturas. Estos artefactos se componían de cuatro garras del tamaño casi de dedos de hombre que se montaban encima de un mango. Se utilizaban para reducir a tiras la carne de la víctima y extraerla de los huesos, en cualquier parte del cuerpo: cara, espalda, extremidades, senos, etc.

Held, R. (1985). *A bilingual guide to the exhibition of torture instruments from the middle ages to the industrial era*. Florencia: Qua d'Arno Editorial.

Figura 2. Rubens y Snyder, *Prometeo encadenado*. 1611-12. Museo de Arte de Filadelfia

Figura 3. David Nebreda, *Putas de la Regeneración*. Autorretrato escupiendo sangre y agua. Recibimos nuestra sangre como una unción. 1999. Colección particular.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abrams, M. (1990) *El Romanticismo. Tradición y Revolución*. Madrid: Visor.

Aguilar, T (2013). *Cuerpos sin límites. Trasgresiones carnales en el arte*, Madrid: Casimiro

Binski, P. (1996). *Medieval Death: Ritual and Representation*, Londres: British Museum Press

Calabrese, O. (2012). *La era neobarroca*, 5º edición, Madrid: Cátedra

Carpio, F. (2000). David Nebreda. Verdades (in)soportables, *Lápiz*, n 168, diciembre 2000, pp. 38-47

Fernández, J. A. (1994): Límite y cultura, el contenido de una forma. *Revista de Antropología social*. nº3. Madrid, Editorial Complutense.

Friedrich, E. (2018) *¡Guerra a la Guerra! (Krieg dem friege!)*, reedición creative commons, Vitoria: Sans Soleil Ediciones

Held, R. (1985). *A bilingual guide to the exhibition of torture instruments from the middle ages to the industrial era*. Florencia: Qua d'Arno Editorial.

Humbert, J. (2018) *Mitología griega y romana*, Madrid: Gustavo Gili.

Nebreda, D. (2002), *Autorretratos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Peña, C. (2012): La imagen del mártir en el barroco: el ánimo invencible, en: *Archivo español de arte*. LXXXV, 338. ABRIL-JUNIO pp. 147-164.

Praz, M. (1969): *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas: Monte Avila Editores

Ramírez, J.A. (2003). *Corpus Solus: Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela.

Ramírez, J.A. (2002) *Sangre y enfermedad. Sacrificio y resurrección*, en: NEBREDA, D. (2002), *Autorretratos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. pp.16-17

Sanz, N. y Amezcua, J. (2005). *ACCIONISMO VIENÉS: ¿Arte o violencia real?* Oviedo: UNIVERSIDAD DE OVIEDO.

Sonlans, P. (1999), *Accionismo Vienés*, Madrid: Nerea

Soldevilla, C. (2008): *De vuelta al laberinto: España y la cultura del Barroco. Una propuesta dinámica ampliada* *Mediterráneo Económico*, 14. pp. 71-99.