

Stoa

Vol. 16, no. 31, 2025, pp. 25-46

ISSN 2007-1868

DOI: <https://doi.org/10.25009/st.2025.31.2810>

SAN SEBASTIÁN Y LA ERÓTICA DEL CUERPO SUFRIENTE

Saint Sebastian and the erotics of the suffering body

MIRANDA BONFIL

México

bonfil.miranda@gmail.com

RESUMEN: En este artículo se desplegará la tensión entre la potencia erótica del cuerpo herido de San Sebastián y su función como imagen devocional. Tomando como centro del análisis las representaciones del santo en el contexto contrarreformista, y en particular en la obra de Guido Reni, se atenderá la retórica de la imagen asociada a la figura del santo en la modernidad temprana. A manera de breve contrapunto, se emplearán dos reinterpretaciones contemporáneas de la imagen del santo por parte de Yukio Mishima y Miles Greenberg para, de esta manera, esbozar un movimiento ininterrumpido que va de la erótica del cuerpo sufriente a la erótica de lo sagrado.

PALABRAS CLAVE: San Sebastián · erotismo · santidad · sufrimiento · cuerpo.

ABSTRACT: This article explores the tension between the erotics of the wounded body of Saint Sebastian and its function as a devotional image. Focusing on representations of the saint within the Counter-Reformation context, particularly in the works of Guido Reni, the analysis examines the rhetoric of the image associated with the figure of the saint in the early modern period. As a brief counterpoint, two contemporary reinterpretations of his image—those by Yukio Mishima and Miles Greenberg—aim to highlight a continuous movement from the erotics of the suffering body to the erotics of the sacred.

KEYWORDS: San Sebastián · eroticism · sanctity · suffering · body.

Recibido el 30 de agosto de 2024
Aceptado el 4 de noviembre de 2024

1. Introducción

Pocas imágenes al interior de la tradición cristiana se encuentran atravesadas por contradicciones tan exacerbadas como la de San Sebastián. La recepción moderna de la producción pictórica que tomó al martirio del santo como su motivo central, al haber desdibujado el contexto en el cual las imágenes cobraron originariamente forma, hizo de la sensualidad desplegada mera expresión de un homoerotismo transhistórico. Así, desde el siglo XIX se ha leído a la imagen del santo como parte de un impulso licencioso que toma el motivo de la santidad y el martirio como una mera excusa para mostrar la exuberancia del cuerpo. Incluso, se ha dicho que la existencia de estas pinturas es evidencia de la represión de deseos homosexuales por parte de los artistas y el público al que se dirigían.¹ Dicho esquema de inteligibilidad presupone el uso de un motivo accidentalmente religioso para un verdadero fin *voyeurista*, lo que no sólo oscurece la complejidad del horizonte histórico dentro del cual se formaron, sino que también asume a el terreno de lo santo y el terreno de lo erótico como espacios por principio excluyentes.

Dado que la tendencia a ver en lo provocativo de la representación tan sólo pulsiones sexuales reprimidas oculta la cualidad más fascinante de la imagen de San Sebastián, en las siguientes páginas se desarrollará un análisis centrado en la retórica de la imagen del cuerpo sufriente con el objetivo de iluminar el nexo entre la dimensión de lo erótico y la dimensión de lo santo. Con ello se mostrará que no es en detrimento de la función religiosa que la dimensión erótica del cuerpo de San Sebastián aparece, sino que esta última, poniéndose a funcionar en un contexto que apunta hacia la adoración de lo trascendente, encuentra una potencia expresiva que permite comprometer sensiblemente al espectador y acercarlo a un espacio descrito por Bataille en términos de continuidad originaria (Bataille 1997, p. 15). Quizá sea esta esta misma potencia la que ha permitido a este motivo mantener su vitalidad y pregnancia hasta bien entrado el siglo XXI.

¹ Esta tendencia a hacer de la imagen de San Sebastián expresión de las tendencias homosexuales de los artistas que lo pintaron o producto de pulsiones sexuales reprimidas es sobre todo visible en el discurso no especializado, pero también da forma a múltiples perspectivas de análisis histórico. Mientras Réau (2002) considera que después de la desaparición de la peste, a San Sebastián se le fue asociando progresivamente con los sodomitas, algunas interpretaciones aseguran que incluso así se lo percibía durante la modernidad temprana. v. Walters 1979, p. 68; Sternweiler 1933, pp.115-118; Saslow 1990, pp. 90-105. Esto, sin embargo, dista de ser un consenso. Una actitud escéptica a estas lecturas puede consultarse en Bohde 2004, p. 98-99.

En realidad, las contradicciones que encierra la figura del santo están ligadas de manera ineludible a una transformación iconográfica que comenzó a fraguarse durante el Renacimiento y que dio pie la representación del cuerpo desnudo atravesado por flechas que nos resultan tan familiar. En el marco de este nuevo discurso pictórico apareció una dinámica de simultáneo rechazo y atracción entre el polo del erotismo del cuerpo sufriente y la condición de santidad que dio pie a su vez a una red plagada de tensiones entre la voluptuosidad y la piedad, lo corporal y lo espiritual, el dolor y el placer, que se mantendrían vigentes sin encontrar resolución definitiva. Así, mientras el cuerpo martirizado funciona como demostración del ejercicio de entrega a Dios a cambio de la vida propia —acción sacrificial que le otorga a Sebastián el grado de santo—; la progresiva desnudez y la representación cándida del joven penetrado por flechas pone de manifiesto la paradójica naturaleza del erotismo, esa fuerza afirmativa de la vida incluso hasta la muerte.

Para explorar este asunto, a continuación se realizará un recuento de los cambios experimentados por la representación del santo en la modernidad temprana y un análisis centrado en la obra de Guido Reni, misma que considerada el epítome de la representación sensual del santo. No sólo se situarán las imágenes en su relación con la tradición pictórica previa y con la teoría contrarreformista de la imagen, sino que se esbozarán las condiciones que hicieron posible que este tipo de representaciones —que a ojos del siglo XXI se presentan como absolutamente sensuales— se empleara como herramienta de un sistema discursivo de rechazo a lo corporal. En un segundo momento, a manera de contrapunto, se utilizarán dos relecturas que parten de un contexto no piadoso y que comprometen el cuerpo mismo de los artistas. En particular, se abordará la producción de Yukio Mishima y los performances de Miles Greenberg que toman a la figura del santo como motivo. Mientras el objetivo principal del análisis es comprender la interacción entre los polos de la santidad y el erotismo en el caso del contexto religioso del siglo XVII, el contraste con la recepción contemporánea permitirá mostrar que hay una dinámica que les es común.

Planteada quizá de manera más explícita, la pregunta que atraviesa el análisis es la siguiente ¿cómo es tocado el espectador por la imagen del santo? Si la primera sección pretende comprender el lugar del cuerpo desnudo del mártir en el proceso de elevación espiritual, la segunda trazará el camino contrario, es decir, el que va del estímulo corporal a una conexión con lo sagrado. Con ello, la intención es contribuir de manera tangencial a la discusión sobre la

recepción de las imágenes, sobre los modos de ver que nos acercan a ellas, que nos permitan en última instancia ser *tocados* por ellas. Esto implica a su vez enfrentar al problema de la mirada que sólo encuentra en lo que mira los frutos de su propio mirar, es decir, donde el ejercicio de mirar lo que se revela es la mirada mirando, transportando aquello que era capaz y deseaba ver en aquello que es (Nancy 2008 p. 10).

2. La desnudez y la configuración de un nuevo programa pictórico

La historia de San Sebastián gozó de gran popularidad a finales de la Edad Media y hasta el siglo XVI gracias a su consignación en la *Leyenda Dorada*, colección de vidas de santos escrita por Jacobo de Vorágine en el siglo XIII. De acuerdo con esta fuente, Sebastián fue un comandante de la guardia pretoriana condenado durante el gobierno de Diocleciano (243-313 d.C.) como consecuencia de su fe cristiana. Tras un conflictivo episodio con los prisioneros cristianos a su cargo, Sebastián fue acusado de traición frente al emperador y condenado a morir flechado. A pesar de que, tras cumplir las órdenes del emperador, los soldados lo creyeron muerto, las flechas no terminaron con su vida y una mujer piadosa que pasaba por el lugar del martirio lo rescató y curó sus heridas. Tras su recuperación, Sebastián decidió dirigirse al emperador para denunciar las persecuciones y defender al cristianismo, lo que lo llevó a recibir una segunda condena a muerte por lapidación. Tras este episodio su cuerpo sin vida fue arrojado al desagüe de la ciudad. Únicamente gracias a una posterior aparición del santo frente a Santa Lucía es que su cuerpo fue finalmente recuperado y enterrado en las catacumbas romanas (Vorágine 1982, p. 111-116).

La centralidad de la figura de San Sebastián durante este periodo estuvo dada en buena medida por su consolidación como patrón de arqueros, ballesteros y otras corporaciones, así como exacerbada por el poder que se le atribuía sobre las epidemias (Baker 2008, p. 131). Mientras la peste periódicamente aparecía en Europa, la creencia en el poder curativo de San Sebastián hizo que se produjeran un enorme número de obras pictóricas y escultóricas de su martirio. Sin embargo, su mayor grado de popularidad tuvo como telón de fondo a la Roma contrarreformista, donde se consolidó como un símbolo del poder del catolicismo que se mantiene firme ante la adversidad y donde el

repertorio visual ligado a su figura se amplió considerablemente (Réau 2002, p. 450).²

Sin embargo, los conflictos severos no comenzaron sino hasta que, a partir del siglo XV, el tipo anciano y barbudo fue definitivamente suplantado por el tipo del joven desnudo. En realidad, en la historia del obispo de Génova existen varios momentos de fundamental importancia y no se ofrecen elementos claros que obliguen a retratarlo desnudo ni tampoco a privilegiar el primer castigo sobre el segundo. Las representaciones tempranas del santo mostraban a Sebastián ya como capitán de la guardia del emperador, es decir, como un hombre mayor ataviado o, apegadas a las brutales descripciones textuales, lo mostraban atravesado de flechas “como un erizo”.³ Con estos rasgos se puede observar en el mosaico de la iglesia de San Pietro in Vincoli (s. VII), en los frescos romanos de la iglesia de San Saba (s. VIII) y en la Iglesia de Santa María Pallara (s. XI), al igual que en ábside de iglesia de San Giorgio in Velabro (s. XIII). Es hasta finales del s. XV que discretamente se impone un tipo juvenil y desnudo, un modelo pictórico popularizado por el interés en el conocimiento anatómico y por el reto de representar cuerpos de manera precisa.

No resulta sorprendente que a este viraje en las representaciones correspondiera una conflictiva respuesta por parte del público y las autoridades eclesiásticas. La imagen de un Sebastián atado, desnudo y penetrado por flechas cimbraba después de todo los acuerdos tácitos y ponía en entredicho las prohibiciones tradicionales en torno al despliegue de cuerpos masculinos —prohibición la que sólo escapaba la representación de Cristo—. A pesar de lo controversial del asunto, este nuevo modelo iconográfico surgido en Italia y popularizado por representaciones como las de Il Sodoma, Mantegna y Bassaiti, impuso una nueva tendencia a las que progresivamente se adhirieron los países del norte, como lo demuestra el caso del San Sebastián de Memling (Réau 2002, p. 196).

² La tentativa de emprender retorno de los valores de la temprana comunidad cristiana, provocó una revisión histórica de las historias de los mártires. El papa Gregorio XIII solicitó a César Baronio una revisión formal del *Martirologium romanum* (1538), la versión oficial de las vidas de los santos usada por la iglesia. En dicha revisión se ampliaba la historia de Sebastián, y se afirmaba que Santa Irene, la viuda del mártir Cástulo, fue quien encontró a Sebastián aún vivo. Siguiendo esta misma labor, Baronio también creó una obra titulada *Annales ecclesiastici* que daba cuenta de los juicios de los mártires basándose en distintos tipos de documentos históricos (Henneberg 1999, p. 137).

³ “Los encargados de cumplir esta orden se ensañaron con el santo, clavando en su cuerpo tal cantidad de dardos que lo dejaron convertido en una especie de erizo.” (Vorágine 1982, p. 115).

Guido Reni abreva directamente de esta tradición pictórica, consolidada con las contribuciones de artistas como Rubens, Lodovico Carracci o Cesari d'Arpino y caracterizada la elección del martirio y la desnudez del cuerpo herido como motivo principal. A partir de este momento, la figura del santo se volvió espacio de negociación en el que prohibición de la desnudez y la trasgresión de dicha prohibición —asunto que constituye el tema general de erotismo— se vieron enfrentadas. En esta medida, dirimir las contradicciones que esta representación del cuerpo sufriente aloja y elaborar una recapitulación de los modelos que volvían legible esta imagen para la mirada del siglo XVII resulta fundamental para comprender cómo el fuerte contenido sensual de la imagen es dado a ocupar la función principal de inspirar a la piedad.

Lo primero que debe remarcarse es que el material producido por Guido Reni y vinculado a la figura San Sebastián es amplio. Se le han atribuido múltiples versiones del martirio entre las cuales pueden distinguirse, al menos, tres grupos con composiciones ligeramente diferenciadas. Siguiendo las demarcaciones establecidas en catálogo de Stephen Pepper (1984), la primera de estas composiciones es la que se haya actualmente en el Palazzo Rosso de Génova (c. 1615.1616), de la cuál existen 7 derivaciones posteriores, y en la que se muestra al santo con los brazos atados por encima de la cabeza. La segunda de las composiciones, de la cual existen seis copias, es la perteneciente al Museo del Prado (c. 1617-18) y muestra al santo con las manos atadas por la espalda.⁴ Por último, una versión considerablemente más tardía y con diferencias significativas es la que pertenece a la Pinacoteca Nazionale de Bolonia (pp. 232, 234, 272 y 288).

En todos los casos Reni presentó al santo en el momento inicial su martirio con la mirada dirigida al cielo. En primer plano se muestra la figura solitaria de San Sebastián atravesado por flechas, iluminada de manera lateral y con un alto nivel de contraste. Mientras en la primera composición se muestra únicamente un paisaje boscoso como telón de fondo y la figura de un soldado, en la composición del Museo del Prado se pueden adivinar la figura de un campesino y dos uniformados gracias a la tenue luz del horizonte. Asimismo, mientras en el primero los brazos alzados por encima de la cabeza coronan la figura del santo, en el otro, donde sus manos se hayan atadas por la espalda, obligan a la espalda a ceder hacia enfrente y acentúan con ello el gesto sufriente. En ambos casos se manifiesta corporalmente la férrea voluntad del

⁴ Aunque Pepper incluye en su catálogo una cuarta composición que atribuye a Reni, actualmente se considera producto simplemente de su taller. Cf. Christies 2004.



Guido Reni, *San Sebastián*, Oleo sobre lienzo, 1617-1619, 170 x 133 cm, Museo del Prado, Madrid



Guido Reni, *San Sebastián*, Oleo sobre lienzo, 1615-1616, 146 x 113 cm, Palazzo Rosso, Génova

creyente que se encomienda a Dios y se retrata un momento en el que el santo cuelga entre la vida y la muerte.

A diferencia de las representaciones renacentistas, en estos casos San Sebastián se plasma en una composición sin elementos que desvíen la atención: sin un fondo iluminado, sin elementos arquitectónicos u objetos y sin otros personajes rodeándolo. En términos de escenificación, no existen personajes a los cuales situar dentro de una verdadera cadena de eventos y está ausente un sentido narrativo complejo (Spear 1987, p. 83). El punto de concentración de la fuerza expresiva de estas piezas es el rostro del joven que contrasta con la suavidad de un cuerpo apenas cubierto por un paño cuyo nudo parecería apunto de ceder. Suspendido en una ambivalencia entre el dolor y el placer, el sentido de la imagen permanece vacilante, pues las flechas dejan de representar una mera dimensión de violencia y se han puesto a funcionar dentro de la retórica visual del éxtasis. En esta medida, la potencia erótica deriva menos del cuerpo desnudo que de su vulnerabilidad y de las violaciones hechas a su cuerpo: surge de las flechas incrustadas que contrastan con la pálida e inmaculada piel. En esta oscilación entre vida y muerte, los instrumentos del martirio que lo hieren adquieren la cualidad de instrumentos de elevación a la santidad.

Esta imagen en la que el desnudo, la sensualidad y la belleza fueron empleadas al servicio de un propósito de adoración tiene como telón de fondo la pugna religiosa que cimbró a la sociedad europea hasta sus fundamentos

en el siglo XVI y que obligó a reconsiderar las bases para los lineamientos de las imágenes que era lícito pintar. Este tipo de arte, alejado de la propiedad recatada, se constituyó como medio mensaje espiritual instructivo para la perspectiva de la gente que lo pedía, lo realizaba, y lo consumía. A continuación, se analizarán algunos aspectos del consenso post-tridentino en torno a las imágenes para profundizar en los mecanismos retóricos y que aspectos le permiten la imagen generar apelar a una retórica visual de este tipo.

3. El conflicto por las imágenes

Si bien la discusión en torno a la relación entre imágenes de culto y verdades espirituales corre a lo largo de la tradición católica, las dimensiones del conflicto del siglo XVI en torno al particular alcanzaron una magnitud no vista desde el conflicto iconoclasta del siglo VIII. Tras la ofensiva por parte de los movimientos reformistas en contra de las imágenes como medio para educar o persuadir al espectador, los tratadistas católicos se vieron obligados a traer a un primer plano la discusión de carácter general sobre la correspondencia entre las verdades captadas con los sentidos y las verdades espirituales, o dicho de otra manera, sobre el nexo entre lo visible y lo invisible (Barbieri 2013, pp. 206-229).

Si bien la condena al culto a las imágenes había tenido un precedente importante con la condena erasmiana que denunciaba el culto material a las imágenes como excesivo y lo situaba en cercanía de creciente número de prácticas supersticiosas que se desviaban de la correcta adoración de Dios, fue en realidad con las intervenciones de Lutero Calvino y Zuinglio, que esta tendencia alcanzó su punto más álgido (Hall 2013, p. 11). Marcadas por el desdén y el escándalo, las imágenes fueron consideradas por buena parte de los movimientos reformistas como impertinentes y condenadas a desaparecer bajo un programa que cubría las iglesias de blanco y las despojaba de imágenes y ornamentos. Al considerar a las imágenes sagradas como demasiado licenciosas y sensuales, se sospechaba que su culto estaba condenado a desviar el interés en valores espirituales hacia meros artefactos materiales. En consecuencia, la tradicional apelación católica a los sentidos como herramienta pedagógica quedó sepultada en virtud de una denuncia contra la dependencia emocional que esto creaba de la institución eclesiástica.⁵

⁵ A pesar de que los luteranos concedieran finalmente el uso de piezas de altar didácticas, la eliminación de la sobrestimulación sensitiva durante la liturgia se convertiría en una marca característica de este proceso de progresiva diferenciación. Incitada por la progresiva fragmentación del cristianismo,

Como respuesta, la comitiva contrarreformista decidió conducir una revisión profunda de los principios que guiaban la producción pictórica para superar las críticas protestantes desde el interior y, de esta manera, restituir a la iglesia en su papel de mediadora entre lo humano y lo divino. La sesión final del Concilio de Trento dio como resultado nuevos lineamientos para la producción pictórica basados en la negación contundentemente del carácter idolátrico del culto a las imágenes y en la concesión un lugar privilegiado a la producción pictórica en defensa de los intereses de la Iglesia.⁶ Así, las actas de 1563 establecieron que las imágenes debían recibir honor y veneración, no en su propio derecho, sino como prototipo de lo que representaban, y que su función con respecto a la comunidad de fieles era doble. En primer término, debían cumplir labor didáctica e instruir al espectador en los detalles de la historia sagrada que de otra manera resultan inaccesibles. Además, estas debían estar elaboradas de manera tal que movieran a los *affetti* a la devoción, es decir, debían cumplir una función persuasiva con respecto a las pasiones del alma. Partiendo de la convicción de que los sentidos son necesarios para apreciar lo sublime y que provienen, en último término, de los dones del espíritu santo, el uso constante de imágenes, música, reliquias y teatro fue promovido como parte fundamental de la experiencia religiosa amparada por el papado (Hall 2013, p. 11).

Un ejemplo paradigmático de las posibilidades que lo sensitivo abría para el culto es el de los escritos de Alberto Pio y Ambrogio Catarino, tratadistas post-tridentinos quienes en 1542 habían publicado *De Certa Gloria Invocationes ad Veneratione Sanctorum Disputationes* en un esfuerzo por apuntalar la defensa del uso de las imágenes con testimonios provenientes tanto de la Escritura como de la tradición. De acuerdo con Pio, las imágenes son útiles en cuatro sentidos diferenciados. Primero, en tanto como memoria, pues traen al presente los modelos santos del pasado, asimismo, como *Biblia pauperuum*, pues enseñan a los iletrados; además, como *excitatio*, pues mueven los sentidos y el alma y, por último, como *gaudium*, pues trae la alegría del ascender a las cosas sublimes (Scavazzi 1981, p. 160). Esta elaboración de tintes neoplatónicos donde la belleza y la bondad aparecen atadas, asignaba enorme importancia los cinco sentidos como medios para incitar a la devo-

el culto o el ataque a las imágenes comenzó a volverse un rasgo identitario. Para un breve recuento de dichas discusiones de Trento v. O'Malley 2013, pp. 28-48.

⁶ El Concilio se reunió durante 18 años, de 1545 a 1563, en tres distintos periodos: 1454-47, 1551-52 y 1562-63.

ción y para acercar al cristiano a los misterios divinos.⁷ Así, ante el hecho de que la doctrina es normalmente demasiado abstracta para la gente ordinaria, se estableció, en el sentido más llano, que la comunidad de fieles necesita un apoyo visual para comprender las escrituras y, de manera más elaborada, que al interior de cada imagen existen niveles de significado que se revelan alternativamente a cada espectador en virtud de su capacidad de captar verdades espirituales.

En estas líneas se hace patente la tendencia del discurso contrarreformista a vincular lo finito y lo infinito empleando la mediación de las artes visuales. Dado que ellas se les asignó la labor guiar al espectador a través de lo sensible hasta la contemplación alegre de la verdad, su posición fue, en última instancia, la de mediar entre lo celeste y lo terreno. Recuperando el vocabulario empleado por el tratadista Alberto Pio, podría decirse que el goce de la vista es el que lleva a un placer honesto (*honesta voluptas*) que pone al espectador en una suerte de suspensión extática, es decir, es el impulso que le permite participar intuitivamente de lo divino a través de la alegría (*gaudium*). En ello se hace evidente que el impulso descrito por Bataille (1997, p. 17) en términos de una suspensión del estado de discontinuidad del ser y su sustitución por la sensación de retorno continuidad primera, es en este caso llevado a término por la pintura.

Antes de enlazar este particular modo de entender la pintura con la representación del San Sebastián de Reni, debe sin embargo ponerse de manifiesto que la tentativa de mover los *affetti* y con ello ascender a lo espiritual mediante lo visual, no fue un proyecto que careciera de tropiezos. La ambigüedad de lo establecido en Trento hizo que la implementación de sus lineamientos significara un reto tanto para las autoridades eclesiásticas como para los pintores, pues la convicción de que toda persuasión afectiva podía pervertirse si la imagen resultaba demasiado licenciosa, volvía las fronteras entre lo deseable y lo condenable borrosas. Tal conflicto lo demuestra el análisis de O'Malley (2013), donde se retratan las complejidades del reto de crear imágenes que estimularan los sentidos sin corromperlos ni faltar a las reglas del decoro. El bello cuerpo de San Sebastián ofrece uno de los ejemplos más claros del riesgo inherente a dicha empresa.

Las discusiones en torno a la pertinencia de representar cuerpos demasiado bellos o sugerentes se hacen patentes en las transformaciones que las *Vidas* de Vasari sufrieron a lo largo de los procesos de edición. En la primera edición

⁷ Cf. Barbieri 2013, pp. 214.

de este famoso texto (1550) el tratadista había atacado a los pecadores e ignorantes que condenan como licenciosas las pinturas más bellas de hombres y mujeres santos, argumentando:

Pero no quisiera yo que nadie se engañara tomando por devoto lo que es torpe y necio, y por lascivo lo que es bello y bueno, como ocurre a algunos que viendo figuras de mujeres o jovencitas un poco más graciosas, más bellas y adornadas que por lo común, las denuncian inmediatamente como lascivas, sin reparar en que con gran injusticia censuran el buen juicio del pintor, quien considera a los Santos y las Santas —que son celestiales— tanto más hermosos que la naturaleza mortal cuanto el Cielo supera la terrena belleza y las obras del hombre. Lo peor es que de esa manera revelan su espíritu infectado y corrompido, al descubrir el mal y los deseos deshonestos en aquellas obras de arte (Vasari 1986, p.362)

Esta defensa a ultranza de la relación entre santidad y belleza, y la consecuente atribución de la interpretación corrupta de las imágenes a la mente de quien las mira, se ve limitada en la segunda edición de 1568. Aquí se agrega, un poco más adelante en la argumentación y con respecto a los cuerpos desnudos que las figuras santas no deben “ser pintadas en las iglesias en un estado de desnudez casi completa, ya que en estos casos se ve que el pintor no ha mostrado la consideración que el lugar merecía.⁸ Al moverse entre las difusas fronteras entre lo lícito e ilícito, la labor de los pintores estuvo sujeta a escrutinio tanto por parte de tratadistas como de autoridades eclesiásticas.

Así sucede en el caso de San Sebastián mencionado por Vasari en la Vida de Fra Bartolomeo, donde el asunto del desnudo cobra relevancia y muestra los problemas derivados de la presencia del santo en recintos sagrados. Una vez que la desnudez se había afianzado al programa pictórico y la belleza del santo se había convertido en norma, ni la asociación del mártir con el epítome del soldado cristiano evitó que la imagen arrastrara consigo una conflictividad intrínseca. En este texto se narra que una pintura de San Sebastián tuvo que ser apartada de la vista del público después de hacerse evidente, durante las confesiones, que más que ayudar a la devoción, el naturalismo del cuerpo del hombre había causado que las mujeres pecaran (Vasari 1986, p.187).⁹

Un segundo ejemplo paradigmático aparece registrado en el *Trattato della pittura* de Gian Domenico Ottonelli y Pietro da Cortona (1652), donde se

⁸ Un análisis más detallado al respecto cf. Gaston 2013, pp. 74-91.

⁹ El proceso ocurrió en etapas: primero se retiró de la iglesia y fue ubicada en la casa destinada para el capítulo, y finalmente fue comprada por Giovanni Battista della Palla y enviada como obsequio al rey de Francia (Loh 2013, p. 102)

alude a otro caso —discutido también en el tratado *Riposo* de Raffaello Borghini— en el que un San Sebastián de Baccio della Porta tuvo que ser retirado de la Chiesa de' Padri Predicatori por razones similares (Otonelli 1652, p. 180).¹⁰ Este tratadista, escandalizado por el episodio, argumenta en favor de mantenerse fieles a la historia del santo y representarlo vestido, para después advertir en contra de las imágenes inmodestas, pues “el Diablo envía la peste y su veneno al alma por medio de los ojos; y cuando la Tentación falla, el Diablo usa la pintura.” (Otonelli 1652, p. 40). En su discurso en defensa de la propiedad en las representaciones, el cardenal italiano define a las imágenes inmodestas en los siguientes términos: “esas imágenes que nos mueven con gran eficacia hacia la deshonestidad. En su mayoría, provocan pensamientos impuros en el alma del espectador (...) un daño increíble puede ocurrirle a las almas de los espectadores que las contemplan. Son cosas que hacen ver de manera incorrecta, que corrompen la mente y que incitan a placeres repulsivos” (p. 34).¹¹ Más adelante, el conflicto que la representación de San Sebastián suscitaba provocó que Federico Borromeo, uno de los más importantes tratadistas de la época, se quejara de la tendencia de los pintores a representar al santo como jovial, sano y desnudo para mostrar su habilidad, cuando históricamente era explícito que el santo era más bien viejo. En una línea de argumentación similar, los escritos de Giovanni Paolo Lomazzo alentaron a los pintores a mostrar el cuerpo del santo no como bello y sensual, sino como sangrante y lleno de heridas (Spear 1997, p. 70).

A pesar de estas advertencias, la popularidad en la representación del tipo joven siguió creciendo y alcanzó gran popularidad en el arte del siglo XVII. Si bien la juventud y enorme belleza física del santo fueron justificadas por un amplio sector de la iglesia en tanto signo exterior de la perfección espiritual, esto no terminó por clausurar el conflicto. Esto ofrece algunos elementos para reconstruir la proveniencia de las imágenes de Reni, a pesar de que en la mayoría de los casos no existe información suficiente para hacer reconstrucciones definitivas. Aunque para el momento en que estas obras se pintaron la moralidad severa instituida tras Trento había comenzado a ceder, esto no implicaba que imágenes inmodestas fueran aceptadas para el culto (Mormando p. 139). En esta medida, tanto el tamaño y el motivo de las pinturas de Reni, sugieren que fueron encargos privados realizados por parte de algún noble italiano y destinado a una capilla u oratorios personales.

¹⁰ V. Loh 2013, p. 102.

¹¹ Las traducciones son propias.

Esto se puede deducir a partir de las dimensiones de los cuadros —las cuales hacen poco probable que su creación fuera resultado de un simple ejercicio del artista— y por el hecho de que la exhibición de pinturas en espacios sagrados requería la aprobación del obispo y era consignada oficialmente —lo que vuelve remota la posibilidad de que estuviera expuesta en una iglesia—. Por último, si la mayor parte de los espectadores se consideraban débiles e imprudentes, es razonable inferir que sólo se atribuyera a una persona culta la capacidad de explotar su potencial santo mediante un ejercicio de elevación del alma.¹²

La pintura de Reni parece no sólo operar a modo de un ejemplo moral o un modelo acción, sino que deviene un vehículo para acercar al hombre y lo sagrado. Al golpear la sensibilidad del espectador con un cuerpo vulnerado en un gesto de raptó no sólo se ilustra una historia digna de alabanza, sino que se propicia una experiencia piadosa que roza en lo extático. Con ello, el espectador puede sustituir su aislamiento por un sentimiento de comunión y suspender la conciencia de la finitud para entrar en un estado de continuidad con lo divino. Dado que el cristianismo nunca abandonó la esperanza de acabar reduciendo ese mundo de la discontinuidad egoísta al reino de la continuidad inflamada de amor, es lícito pensar a esta representación dentro del marco establecido por Trento cumpliera dicha función. En esta medida, la estrategia que usa Reni puede leerse como en un acto de trasgresión que sirve a un fin sagrado. Análogamente a lo que sucede con la figura de Cristo, el cuerpo del herido por flechas permite hacer de la mayor injusticia, el sacrificio de un inocente, motivo para un fin salvífico. Así, el cuerpo herido se vuelve en medio de elevación espiritual en el que el espectador es acercado dimensión superior alejada de la imperfección de lo terrenal. Devoción peligrosa, como señalaba ya Otonelli, donde la piedad y la transgresión de límites no resultan opuestos.

De acuerdo con Hall (2011), el extrañamiento que impide determinar cómo debe interpretarse lo uno ve, es decir, la intuición de que el decoro ha sido violado, es empleado en el barroco como medio para cumplir una función piadosa (pp. 11-12). Por supuesto, una cultura donde hay un número limitado de motivos para decorar un recinto religioso, es el fenómeno de extrañamiento lo que distinguirá una obra particular del resto de las versiones: lo que captura la mirada del espectador es el elemento que se desvía de lo esperado. Así, el Sebastián de Reni, en contemplación extática de los cielos y ofreciendo su

¹²Cf. Gaston 2013.

cuerpo desnudo como espectáculo, secuestra la visión, obligando al espectador a detenerse a descifrar lo que ante él se muestra.¹³

La pintura de Reni encierra las contradicciones ya presentes en el siglo anterior y las lleva hasta su límite. Como parte de una generación en la que la imagen del santo había ya sido acusada de despertar las pasiones bajas, la producción del divino Guido parece establecer una continuidad entre deseo de continuidad piadoso y deseo erótico. A continuación, la función de esta imagen dentro del horizonte de la modernidad temprana fungirá como punto de comparación con dos lecturas contemporáneas de la figura del santo que nacen fuera del ámbito devocional y lo vuelven parte de reformulación artística profana. Con ello, lo que nos interesa es recorrer el camino inverso: es decir, no el que va del cuerpo sufriente como vehículo de santidad al erotismo, sino el que va del cuerpo erotizado del santo hacia la esfera de lo sagrado. Con ello pretendemos mostrar que la figura de San Sebastián funciona como una banda de Moebius en la que el deseo de continuidad piadosa, puesto a circular, regresa a la sensibilidad como imagen erótica. Inversamente, puesta a funcionar desde el ámbito de lo profano, su función erótica termina invertida, haciendo que los artistas terminen por acceder a estado de continuidad que se ofrece a su propia experiencia como sagrado.

Así como sucede con toda imagen bidimensional que se mueve por la superficie de una banda de Moebius, al final del recorrido la función de la imagen de San Sebastián termina invertida. Al poner el deseo sexual a circular sobre dicha superficie, éste regresa espejado como deseo de santidad; al ponerlo en marcha para un propósito santo, su fuerza se despliega hasta los confines de lo sexual. En último término es imposible definir en qué sentido se moverá el deseo —pues, en realidad, esta cinta sólo posee un lado—; sin embargo, mientras avanza por su superficie, adquiere en el camino la cualidad contraria. En la medida en que la imagen de San Sebastián, participando del deseo de unión santa y deseo de unión sexual, ha podido sobrevivir por casi diez siglos en el imaginario colectivo, se ha consolidado como una de las superficies no orientables con mayor pregnancia. Para ilustrar su pervivencia, a continuación, se abordarán dos recreaciones contemporáneas en la que se despliegan, con distintos matices, las contradicciones antes señaladas.

¹³ Para un estudio sobre la relación entre la desnudez, la belleza y la erótica del sufrimiento de San Sebastián Cf. Hartmann 2014.

4. Iteraciones contemporáneas: tocar(se) y ser tocado

El análisis de la relación entre la erótica del cuerpo sufriente y la santidad se complementará a continuación con el estudio de piezas artísticas contemporáneas que se centran en la figura de San Sebastián y que muestran vínculos con las composiciones de Guido Reni. A pesar de que este apartado no busca realizar un análisis exhaustivo de las obras seleccionadas, ellas serán empleadas enriquecer lo planteado en el apartado anterior. Para ello se explorarán ciertos aspectos de la relación de Yukio Mishima con la figura del santo y se examinarán dos piezas performáticas de Miles Greenberg, presentadas en el Museo del Louvre en 2023 y en el Palazzo Malipiero en 2024, respectivamente. A pesar de que estas elaboraciones resultan distantes entre sí, tanto en términos cronológicos como conceptuales, lo que a continuación nos interesa es únicamente la forma en que en ellas termina por reformularse la relación entre el sufrimiento de la carne y el erotismo, para, en el proceso, dejar entrever una dinámica en la que los reflejos de la dimensión de continuidad sacra salen a relucir.

El primer testimonio de la relación de Yukio Mishima con la figura del santo se encuentra plasmado en su novela de carácter autobiográfico *Confesiones de una máscara* (1949), donde el despertar sexual del protagonista aparece atado al San Sebastián de Génova pintado por Reni. En el texto se narra cómo, tras robar de una alacena un catálogo con obras de arte occidentales que su padre había escondido y encontrar en él los trazos del Divino Guido, el joven experimenta por primera vez un estado de agitación sexual:

Aquel día, en el instante en que mi vista se posó en el cuadro, todo mi ser se estremeció de pagano goce. Se me levantó la sangre y se me hincharon las ingles como impulsadas por la ira. Aquella parte monstruosa de mi ser que estaba a punto de estallar esperó que la utilizara, con un ardor sin precedentes, acusándome por mi ignorancia, jadeando indignada. Mis manos, de forma totalmente inconsciente, iniciaron unos movimientos que nadie les había enseñado. Sentí que algo secreto y radiante se elevaba, con paso rápido, para atacarme desde dentro. De repente estalló y traje consigo una cegadora embriaguez. (Mishima 2009, p. 22)

Tres elementos en esta ficción autobiográfica son fundamentales y vale la pena hacer explícitos. En primer término, la ausencia absoluta del contexto piadoso dentro del cual se generó la imagen de Reni y la inserción del despertar sexual desatado por ella dentro del marco de un acto de transgresión de la ley del padre. Segundo, la fijación del significado de la experiencia del

mártir como un estado oscilante entre el dolor y el placer, donde el cuerpo martirizado tiene un impacto corporal directo sobre el espectador. Un éxtasis que llama a otro. La pintura de Reni, que “parecía estarlo esperando”, es la que inaugura un proceso donde el cuerpo del espectador es llevado hasta un extremo hasta entonces desconocido.

En el relato, la descripción del cuadro de Reni se desenvuelve en los siguientes términos: “No es dolor lo que emana de su terso pecho, de su tenso abdomen, de sus caderas levemente inclinadas, sino una llama de melancólico placer (...) Las flechas se han hundido en la carne tersa, fragante y juvenil, y pronto consumirán el cuerpo, desde dentro, con llamas de supremo dolor y éxtasis.” (Mishima 2009, p. 22). Digno de atención es que el joven, incluso sin tener dominio de la situación, de manera fortuita y “en movimiento reflejó”, protege el cuadro de las secreciones de su cuerpo. La respuesta corporal a un deseo erótico, hasta entonces desconocido, no impidió que el instinto lo llevara a proteger la imagen santa.

De acuerdo con los análisis de Abad Vidal (2017), el impacto de la imagen de San Sebastián fue fulminante y marcaría el resto de la vida del autor. Ésta terminaría por configurarse como una de figuras tutelares de la vida y la producción artística del japonés, de manera tal que incluso algunos han querido leer el suicidio del escritor por seppuku en la estela dejada por la lógica sacrificial de la imagen del santo.

Numerosos proyectos artísticos a lo largo de su vida estuvieron vinculados con esta figura y se encaminaron a elaborar una alabanza de su destino altivo y trágico. Entre ellos se cuenta un poema en prosa que nunca fue concluido y que tensiona los horrores de la tortura corporal con la belleza y una traducción, ejecutada en colaboración con Ikeda Kôtarô, de la obra de Gabriele D’Annunzio titulada *Le martyre de Saint Sébastien*, para la cual también escribió un postfacio. Por último, su proyecto se volvería más radical y lo llevaría a encarnar él mismo a la figura del santo (D’Annunzio 1966). En 1968 se haría retratar por el lente de Shinoyama Kishin atado a un árbol y atravesado por flechas, en una composición que sigue las coordenadas de la pintura de Reni. Esta última obra no sólo nutrió el archivo asociado al éxtasis del cuerpo sufriente, sino que coadyuvó la consagración esta imagen dentro del panteón de las disidencias sexuales. Sin poder detenernos en un análisis exhaustivo de este asunto, lo fundamental es mostrar que esta imagen, como flecha, horadó la sensibilidad del joven de manera definitiva y lo llevó a em-

prender una búsqueda que lo llevaría a abolir los límites de su individualidad mediante un acto de violencia.

Sirva esta breve recapitulación para recuperar la pregunta planteada al principio ¿cómo es tocado por la imagen? En el caso de Mishima, la dimensión del erotismo corporal y el contraste de flechas que atraviesan la carne es el factor que cobra predominancia. Sin embargo, no por ello termina cancelada la experiencia de lo sagrado en tanto regreso a una continuidad primera. Así, aunque el carácter eminentemente lascivo de la figura de San Sebastián es el motivo central de su elaboración literaria, la potencia de este encuentro desencadena una transformación profunda en el autor, cuyo destino terminaría ligado al del santo. Al ser tocado por la imagen del mártir, el espectador experimenta un estado un rapto sexual que hace de la singularidad de su cuerpo mortal vehículo de un estado extático. Salvaguardada la imagen de los efluvios corporales, se transporta como espectro al resto de su vida para convertirse elemento sagrado en función del cual hacer inteligible su propia existencia. Dos tipos de continuidad, una santa y otra sexual, que establecen entre ellos un vaivén con la imagen sufriente de San Sebastián como vehículo.

Esta oscilación que va del sufrimiento al éxtasis puede observarse asimismo en la incisiva puesta en escena del artista Miles Greenberg que toma como motivo la figura del santo. En particular, dos de sus performances toman como eje la figura del santo y se alimentan de la fuerza de su tradición pictórica para llamar a la sensibilidad contemporánea a atender asuntos ligados al problema del sacrificio y la vulnerabilidad, a los límites entre sujeto y objeto, así como a los modos de ver y ser vistos.

Lo que comenzó como una obsesión del artista por la figura del santo, lo llevó a desarrollar dos proyectos artísticos. Primero, uno escenificado en el Louvre con una duración de cinco horas y media y, después, uno en la Bienal de Venecia de 2024 que se extendió por ocho horas. En ambos casos el artista aparece encarnando a San Sebastián, cubierto de negro o en el proceso de ser cubierto por oscuro jarabe y realizando movimientos que hacen eco de las composiciones renacentistas y barrocas mientras su carne está atravesada por flechas. Así, a través de una reinsertión del ícono como presencia viva dentro de los mausoleos del arte no sólo abre un espacio para revivir la desgarradora historia, sino que lleva a su propio cuerpo hasta una experiencia límite en la que lo intolerable y lo extático se cruzan.¹⁴

¹⁴ Ambas se encuentran disponibles digitalmente en: <https://www.milesgreenberg.com/>

Si bien estas reformulaciones parten de un mundo en el que San Sebastián devino un ícono asociado al homoerotismo y se convirtió en el santo patrono de diversos movimientos de disidencia sexual, en este caso su campo semántico no hace sino extenderse.¹⁵ La fijación del artista con la figura del santo y con el problema de la abyección lo ha llevado a plantear un ejercicio donde se pone de manifiesto la trayectoria opuesta a la descrita en el análisis de la pintura de Reni, a saber, un movimiento en el que la experiencia de lo sagrado surge en un acto de transgresión de las fronteras del propio cuerpo. Participando la manifestación erotizada del desnudo, el espacio del performance crea un mundo más allá de éste e inaugura un juego de máscaras entre lo que se muestra y se oculta

Cuando Greenberg da cuenta de su propia experiencia, afirma: “Quizá en el último cuarto, quinto, en los últimos diez segundos pensaré ‘ah, sí, todo lo que hice fue para esto. Esto es lo que ES. Encontraré a Dios. No hay otra forma de decirlo sino diciendo que es un contacto con lo divino” (Tannahill, 2024).¹⁶ Con ello, la dimensión erótica del cuerpo sufriente es suplantada por un momento de despersonalización en el que la continuidad se instaura.

Al igual que en el caso de Mishima, esta experiencia de continuidad es vivida corporalmente y, sin embargo, aquí el medio es el propio cuerpo sufriente que se deja perforar para, con ello, entrar en un estado de éxtasis santo. El relato de su experiencia de Greenberg, al igual que el de Mishima, hacen patente que el raptó experimentado tiene un carácter efímero, una cualidad pasajera, pues el estado de continuidad desaparece y una niebla invade lo vivido: “Entonces bajas y en cuestión de unas horas simplemente olvidas. Tienes un recuerdo de ello como sueño, pero estás tocando un secreto que debes dejar atrás” (Tannahill, 2024).¹⁷

5. Conclusión

La premisa que se exploró en este análisis, a grandes rasgos, podría formularse de la siguiente manera: dos movimientos contrarios se alojan en la figura de San Sebastián. Uno, patente en el discurso pictórico contrarreformista, es el que parte de un ejercicio que pretende conmover a los sentidos para alcanzar a

¹⁵ Esta tradición, a la que la Mishima nutrió considerablemente, forma parte central de la labor artística de Greenberg, cuyos temas centrales están vinculados a explorar las figuras de lo abyecto, la objetivación de los cuerpos y las prácticas BDSM.

¹⁶ Traducción propia.

¹⁷ Traducción propia.

partir de ellos un estado iluminación espiritual y se desliza, inoportunamente, hacia la dimensión del erotismo del cuerpo. Así pensado, es un proceso que va del acto de vejación del cuerpo hacia su elevación santa y, en su modalidad pictórica, permite a la carne perforada ser un vehículo que lleve al espectador de lo visible a lo invisible, de lo sensorial a lo sagrado. De manera inversa, las reelaboraciones de la figura del santo en un contexto secular muestran el movimiento opuesto: el cuerpo lacerado toca a la sensibilidad a través de un impulso voluptuoso o trasgresor que termina, sin embargo, por deslizarse desde un erotismo del cuerpo hacia un erotismo sagrado y que permite a los seres discontinuos involucrados participar de la “continuidad primera” (Bataille 1997, p. 19). En el filo entre sufrimiento y goce, aparece en todos los casos algo secreto y radiante. Sin querer borrar las diferencias entre ambas trayectorias, el propósito de este análisis ha sido esbozar el pasaje de un polo a otro del espectro.

En ambos casos el trayecto entre erotismo y santidad tiene un sentido profundo. Es el paso de lo que es maldito y rechazado, a lo que es fausto y bendito; un camino de ida y vuelta donde abre así la posibilidad de comunión en la que se cierra el abismo entre un ser y otro. Si Bataille ya reconocía como elemento constitutivo de lo humano esa obsesión con la continuidad primera, es decir, con aquella que los vincula al ser de un modo general, la imagen de San Sebastián otorga la oportunidad de contemplar el caso de una banda de Moebius donde se hace posible el camino de ida y vuelta entre dos modalidades de esta continuidad que, permaneciendo diferentes, son sin embargo inextricables. En esta medida, el hundirse en la carne hasta llegar al espíritu y el regresar al seno de Dios aparecen como dos momentos diferenciados que, sin embargo, se demuestran inseparables.

Con ello se abre la pregunta sobre los modos de mirar o ser tocados por una imagen. Este asunto, fundamental para los estudios sobre la recepción, encuentra su formulación más precisa en la parábola bíblica “Quien tenga oídos, que oiga”, es decir, en la constatación de que en cada ejercicio receptivo lo que se pone de manifiesto es el modo de ver de la mirada, incluso de ello que se eclipsa al mirar, y los modos de ver que inadvertidamente establecen comunicación entre ellos (Nancy 2008, p. 10). Si bien la cuestión de la diferencia entre los modos de ver se ha puesto de manifiesto mediante la diferenciación diacrónica entre una unción piadosa y una función profana, la figura pregnancia de la imagen desnuda del santo muestra a su vez que, aunque la imagen responde siempre al lenguaje de aquel que la mira, establece

por decreto propio una relación de continuidad entre lo erótico y lo santo que no puede terminar de resolverse en ningún caso. En todos los casos, el cuerpo sufriente y la contemplación de la herida del santo genera a su vez una herida en la sensibilidad del espectador. Esta rasgadura permite que lo sagrado se deslice por la apertura del eros y que lo erótico aparezca como rasgadura de lo santo. La condición de liminalidad del santo, erguido entre la vida y la muerte, entre dolor y placer, abre ese mismo estado de indeterminación entre lo sensual y lo sacro se ven movilizados.

Con ello vemos cómo, a pesar de verse enfrentada a disposiciones receptoras divergentes, la imagen de San Sebastián ha fungido como mecanismos para abolir la discontinuidad, creando así un puente entre dos polos por lo demás opuestos. Esta figura, “suprema demostración de cuanto hay de dolor y placer en la Tierra” (Mishima 2009, p. 24), ha mantenido la capacidad suturar el abismo al que las criaturas discontinuas están sometidas, partiendo de un lado o del otro del espectro. Así, le ha entregado a la mirada sensual una lección de piedad y la mirada piadosa una lección erótica, creando un discreto juego de roles en el que un polo llama alternativamente al otro y lo repele.

Referencias

- Abad Vidal, J. C., (2012), “Mishima Yukio y El Martirio de San Sebastián”, en P. Cabañas y A. Trujillo, 2012.
- Baccheschi, E., (1977), *La obra pictórica completa de Guido Reni*, Noguer, Barcelona.
- Baker, S., (2008), “The Making of a Plague Saint. Saint Sebastian’s Imagery and Cult Before the Counter-Reformation” en F. Mormando y T. Worcester 2008, pp. 90-131.
- Barbierai, C., (2013), “To be in heaven. St.Philip Neri between aesthetic emotion and mystical ecstasy”, en M. B. Hall y T. E. Cooper (eds.), 2013, pp. 206-229.
- Bataille, G., (1997), *El erotismo*, tr. A.Vicens y M. P. Sarazin, Tusquets, Ciudad de México.
- Bohde, D., (2004), “Ein Heiliger der Sodomiten? Das erotische Bild des Hl. Sebastian im Cinquecento”, en M. Fend 2004, pp.79-98.
- Cabañas, P. y Trujillo, A., (2012), “La creación artística como puente entre Oriente y Occidente” (CD-ROM), Grupo de Investigación Asia y Grupo de Investigación Complutense Arte de Asia, Madrid.
- Christies, (2004), “Studio of Guido Reni (Calvenzano 1575-1642 Bologna) Saint Sebastian”, Disponible en: <https://www.christies.com/en/lot/lot-4230929>
- D’Annunzio, G., (1966), *Sei Sebasuchan no Junkyô*, tr. Y. Mishima Yukio e I. Kôtarô, Bijutsu Shuppansha, Tokio.

- De la Vorágine, S., (1982), *La Leyenda Dorada*, tr. Fray José Manuel Macías, Editorial Alianza, Madrid.
- Duberman, M. et. al., (eds.) (1990), *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, Penguin, Nueva York.
- Fend, M. y Koos, M. (eds.) (2004), *Männlichkeit Im Blick: Visuelle Inszenierungen in Der Kunst Seit Der Frühen Neuzeit*, Böhlau, Colonia/Weimar/Viena.
- Gaston, R. W., (2013), "How words control images. The rhetoric of decorum in Counter-Reformation Italy" en M. B. Hall y T. E. Cooper (eds.), 2013, pp. 74-90.
- Hall, M. B., (2011), *The Sacred Image in the Age of Art*, Yale University Press, New Haven.
- Hall, M. B., y Cooper, T., (2013), *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, Cambridge University Press, Nueva York.
- Hartmann, J., (2014), "Erotik des Leids: Heiliger Sebastian. Eine Ikonographie frühbürgerlicher subjektbildung", *Neue kunstwissenschaftliche Forschungen*, vol. 1., pp. 67-79.
- Henneberg, J., (1999), "Cardinal Caesar Baronius, the Arts, and the Early Christian Martyrs", en F. Mormando 1999 (ed.), pp.136-150.
- Loh, M. H., (2013), "La custodia degli occhi. Disciplining desire in post-tridentine italian art", en M. B. Hall y T. E. Cooper (eds.) 2013, pp. 91-205.
- Malvasia, C., (1980), *The life of Guido Reni*, tr. C. Enggass y R. Enggass, Pennsylvania State University, Pensilvania.
- Mishima, Y. (2009), "Confesiones de una máscara", *Revista Literaria Katharsis*. Disponible en [http:// www.revistakatharsis.org/](http://www.revistakatharsis.org/)
- Moore, A. C., (1995), "Not just a pretty face: Saint Sebastian in religious iconography and magical transformation", *Religion, Literature and the Arts Project: Conference Proceedings of the Australian International Conference 1995. Sydney Studies in Religion*, pp. 249-257.
- Mormando, F. y Worcester, T., (eds.), (2008), *Piety and Plague: From Byzantium to the Baroque*, Penn State University Press, Pensilvania.
- Mormando, F., (ed.), (1999), *Saints & Sinners, Caravaggio & the Baroque image*, McMullen Museum of Art, Boston.
- Nancy, J. L., (2008), *Noli me tangere. On the Raising of the Body*, tr. Sarah Clift, Fordham University Press, Nueva York.
- O'Malley, J. W., (2013), "Trent, Sacred Images and Catholics' Senses of the Sensuous", en M. Hall y T. E. Cooper (eds.), 2013, pp. 28-48.
- Otonelli, G. D., da Cortona, P., (1652), *Trattato della pittura, e scultura, uso, et abuso loro*, Giovanni Antonio Bonardi, Florencia. Pepper, D., (1984), *Guido Reni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*, Phaidon Press Limited, Oxford.
- Réau, L., (2002), *Iconografía del arte cristiano*, vol. 5, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- Saslow, J. M., (1990), "Homosexuality in the Renaissance: Behavior Identity and Artistic Expression", en Duberman, M. et. al., (eds.) 1990, pp. 90-195.

- Scavazzi, G., (1981), *Arte e architettura sacra. Cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici (1500-1550)*, Casa del Libro, Roma.
- Spear, R. E., (1997), *The Divine Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World*, Yale University Press, New Haven.
- Sternweiler, A., (1993), *Die Lust der Götter, Homosexualität in der italienischen Kunst von Donatello zu Caravaggio*, Rosa Winkel, Berlin.
- Tannahill, J., (2024), "Miles Greenberg and Jordan Tannahill Unpack 'Sebastian', a Breathtaking Performance in Venice". Disponible en: <https://whitewall.art/art/miles-greenberg-and-jordan-tannahill-unpack-sebastian-a-breathtaking-performance-in-venice>
- Vasari, G., (1986), *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Letteratura italiana Einaudi, Torino.
- Wall, R., (2012), "Saint Sebastian in the Renaissance: the classicization and homoeroticization of a saint", *Art Journal*, vol. 1, pp. 11-23.
- Walters, M., (1979), *Der männliche Akt – Ideal und Verdrängung in der europäischen Kunstgeschichte*, Medusa, Berlin.