

*Oriol Ponsatí-Murlà*

LA AVARICIA

COLECCIÓN FRAGMENTOS  
SERIE PECADOS CAPITALES

Oriol QUINTANA, *La pereza.*

Marina PORRAS, *La envidia.*

Oriol PONSATÍ-MURLÀ, *La avaricia.*

Adrià PUJOL CRUELLS, *La gula.*

Anna PUNSODA, *La luxuria.*

Jordi GRAUPERA, *La soberbia.*

Raül GARRIGASAIT, *La ira.*

FRAGMENTA EDITORIAL

Publicado por FRAGMENTA EDITORIAL  
Plaça del Nord, 4  
08024 Barcelona  
www.fragmenta.es  
fragmenta@fragmenta.es

Traducido del catalán por el autor

Colección FRAGMENTOS, 57  
Serie PECADOS CAPITALES

Primera edición NOVIEMBRE DEL 2019

Dirección editorial IGNASI MORETA  
Producción editorial ELISENDA SEVILLA I ALTÉS

Imagen de la cubierta Letra capitular procedente de  
Giulio Roscio, *Icones operum  
misericordiae*, Bartholomæi Grassii,  
Roma, 1586

Impresión y encuadernación ROMANYÀ VALLS, S.A.

© 2019 ORIOL PONSATÍ-MURLÀ  
por el texto

© 2019 FRAGMENTA EDITORIAL, S. L. U.  
por esta edición

Depósito legal B. 26.175-2019  
ISBN 978-84-17796-18-1



Generalitat de Catalunya  
Departament de Cultura

Con la colaboración del Departament de  
Cultura de la Generalitat de Catalunya

RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS

PRINTED IN SPAIN

## ÍNDICE

I	Introducción	7
II	Entre el vicio y la virtud	19
III	Exceso, defecto y término medio	31
IV	De vicio individual a pecado colectivo	41
V	Avaricia y solidaridad	59
	Obras citadas	67

# I

## INTRODUCCIÓN

EN UN MOMENTO DE LA célebre película *Hannibal* (segunda parte de *El silencio de los corderos*), de Ridley Scott, el doctor Lecter (Anthony Hopkins) está pronunciando una conferencia en la ciudad de Florencia sobre las vinculaciones entre iconografía y literatura alrededor de los temas del suicidio y la avaricia. Thomas Harris, el autor de la novela a partir de la que Scott desarrollará su película, recurre al canto XIII del «Infierno» de la *Divina comedia* de Dante para poder justificar dicha vinculación. En ese canto, Virgilio y Dante, llegados al séptimo círculo del infierno, se adentran en un bosque tenebroso y siniestro. Todos los árboles que allí crecen pertenecen a los cuerpos transfigurados de los suicidas que se han quitado la vida. El castigo que les corresponde por haber separado el cuerpo del alma antes de que ese

momento llegase de forma natural es que el alma sea plantada en el infierno y quede cautiva para siempre dentro de su nuevo cuerpo arbóreo. Los únicos pájaros que aletean en ese bosque son las arpías, que hieren y pican las cepas de los árboles, propiciándoles dolor y permitiendo, a su vez, que este dolor pueda exteriorizarse, dado que los árboles condenados hablan únicamente a través de las heridas que les ocasionan las siniestras aves. Los dos poetas se detienen delante del cuerpo-árbol de Pier della Vigna, el canciller de Federico II que, en 1248, perdió el favor del emperador y fue acusado de traición, cegado y encarcelado. Pocos meses después se suicidó en la cárcel. Hasta donde sabemos, las acusaciones que recayeron sobre Pier della Vigna fueron motivadas más por la envidia suscitada a su alrededor debido a su habilidad diplomática y a la confianza que Federico le tenía, que por alguna traición real y, menos aún, por algo que tuviese que ver con la avaricia. No obstante, a Thomas Harris (y Ridley Scott) les conviene asociar el suicidio de Pier della Vigna con la avaricia y alinearlos, de esta manera, con la tradición iconográfica que representa al avaricioso traidor Judas colgado de un árbol y con las vis-

ceras fuera, con frecuencia en forma de alma inmunda que el demonio engulle en el momento de salir, aunque esto se aleje sustancialmente de la lección que nos proporciona Lucas en los Hechos de los Apóstoles, según la cual Judas «después de haber comprado un campo con el precio de su crimen, cayó de cabeza, y su cuerpo se abrió, dispersándose sus entrañas» (Hch 1,16). No es Lucas quien nos describe a Judas ahorcado en un árbol, sino Mateo: «Entonces él, arrojando las monedas en el Templo, salió y se ahorcó» (Mt 27,5). Pero Mateo, en cambio, jamás menciona que en el momento de ahorcarse le salieran las entrañas. Da lo mismo. La historia del arte está llena de casos en que los artistas se han apartado en sus relieves, tallas, retablos, miniaturas, etc., sustancialmente de la literalidad del texto sagrado. Y, en este caso, existen docenas de representaciones de Judas ahorcado y con el vientre abierto (como el anónimo en talla de madera del último tercio del siglo XVI que conservamos en el Museo Nacional de Arte de Cataluña) y, a menudo, para cuadrar el círculo, Judas se abre él mismo el vientre con un cuchillo mientras se está ahorcando, por notoriamente absurdo que sea ese gesto. Si la tradi-

ción iconográfica cruza dos pasajes evangélicos diferentes para dar lugar a un nuevo relato, con un Judas ahorcado y eviscerado, Thomas Harris y Ridley Scott también tienen derecho a convertir a Pier della Vigna en alguien avaricioso que codicia lo que no le corresponde, de tal manera que la codicia lo acaba conduciendo, al igual que a Judas, a ahorcarse. De este modo, queda establecida la tesis que le interesa defender al doctor Hannibal Lecter (esta simbiosis inverosímil de Josef Mengele y Harold Bloom): que la avaricia lleva en sí misma el germen de la autodestrucción, que el suicidio no es solo una consecuencia, consecutiva en el tiempo, de la avaricia, sino únicamente su corolario, la manifestación visible de un proceso de autoliquidación interior que se inicia en el momento en que se empieza a actuar con avaricia: «Avarice, hanging, self-destruction, with avarice counting as self-destruction as much as hanging» ('La avaricia, la horca, la autodestrucción, siendo la avaricia más autodestructiva que la horca') (Harris 1999: 234). Hay que reconocer que, pese a las adulteraciones textuales e iconográficas, el mismo Dante parece acabar confirmando la tesis con el impresionante verso que cierra este canto

XIII: «Io fei giubetto a me delle mie case» ('Yo he hecho patíbulo de mi propia casa.'). Los suicidas de la *Divina comedia*, en efecto, no pueden aspirar a recuperar el cuerpo del cual se separaron si no es para volver a colgarlo en el árbol que constituye su cuerpo actual. El árbol que convirtieron en patíbulo ahora les es casa; pero aquello que había sido su casa para Pier della Vigna (su cuerpo) empezó a serle, a su vez, patíbulo en el momento en que empezó a actuar (presuntamente) con avaricia. La cantidad de sentidos condensados únicamente en ese verso es enorme y no conviene que nos entretengamos en ellos. Sin embargo, hemos querido empezar con esta referencia al fragmento de la película de Ridley Scott por dos motivos que nos parecen de una cierta relevancia.

En primer lugar, porque de manera breve hemos podido constatar lo que todos sabemos, pero que a todos nos cuesta reconocer: que la transmisión de los elementos que constituyen los nodos de una cultura se articula con, al menos, la misma dosis de fantasía que de rigor. No es solo el psicópata Hannibal Lecter (es decir, en última instancia, Thomas Harris y Ridley Scott) quien se permite tergiversar y utilizar según su conveniencia

tanto la figura histórica de Pier della Vigna como los versos de Dante. Mucho antes que él, decenas de artistas han utilizado durante siglos dos pasajes evangélicos perfectamente incompatibles entre sí como si fuesen uno solo, dando lugar a un tercer relato iconográfico donde, no solo Judas cuelga de un árbol con las entrañas al aire, sino que estas entrañas se convierten (por exigencias hermenéuticas derivadas directamente de la necesidad de hacer comprensible una imagen incomprensible) en el alma de Judas, que bien debía salir por el vientre y no por la boca, como es habitual, debido (por ejemplo, puestos a inventar) a que sus labios habían besado al Señor unos instantes antes, y una alma inmunda y traicionera no podía ni siquiera rozar unos labios que acabasen de besar al Altísimo. La historia de nuestra cultura abunda en incongruencias e invenciones de este tipo y, probablemente, la historia de la cultura cristiana, en la medida en que durante siglos ha representado, en pocas palabras, nuestra historia cultural, más que ninguna otra: desde la caída de Pablo de Tarso de un caballo inexistente en todos los relatos bíblicos, hasta el discípulo que Jesús amaba reclinado en una posición inverosímil sobre el regazo del maes-

tro, durante la última cena, como consecuencia de un problema de mala comprensión del texto original griego por parte de Jerónimo, pasando por lugares comunes sin ningún tipo de fundamento, como la atribución a la *Regla* de Benito de Nursia de la frase «ora et labora», que, no solo no aparece ni una vez en el texto benedictino, sino que constituye, además, una pésima síntesis del contenido de ese texto normativo monástico, por citar únicamente algunos de los casos más llamativos. El lector puede encontrar una recopilación bien documentada de algunos de estos «errores» de transmisión en la obra de Valentí Fàbrega referenciada en la bibliografía (Fàbrega 2007).

En segundo lugar, además, la referencia al pasaje de la película *El silencio de los corderos* nos debería servir para alejarnos de una valoración negativa de estos defectos propios de la cadena de transmisión cultural. Gracias a este tipo de defectos, errores, confusiones, invenciones y malentendidos, disponemos de *La conversión de san Pablo* de Caravaggio en Santa María del Popolo, en Roma, que ciertamente no sería lo que es sin su caballo monumental sobre el cuerpo frágil e indefenso de san Pablo tendido en el suelo; de decenas de represen-

taciones de *La última cena*, como la renacentista de Giotto en la Capilla Scrovegni de Padua, la románica de la Seu d'Urgell (actualmente, en el Museo de Vic) o la gótica de Jaume Ferrer (en el Museo de Solsona). Imágenes que cualquier criatura de cuatro años se da cuenta de que no funcionan en absoluto, pero esto no impide que continúen constituyendo fundamentos para nuestra tradición iconográfica; y gracias a estos mismos errores, confusiones y malentendidos hemos podido examinar a millones de estudiantes durante décadas, haciéndoles creer que sabían algo (¡y en latín!) de una regla monástica sin necesidad de que tuvieran que hacer (ni ellos ni sus profesores, por supuesto) el esfuerzo de abrir un texto más bien estrambótico del siglo VI. Puede parecer que lo digamos con socarronería, pero no. Estamos convencidos de que las simplificaciones, los despistes, las incongruencias, las mentiras (en el sentido, naturalmente, extramoral) son una parte sustancial e inalienable de la transmisión secular de una cultura. Que no constituyen episodios marginales, excepciones, sino el medio natural en el que la cultura ha ido transmitiendo, de generación en generación, el testimonio de los hechos pasados (*hechos*, aquí, en su sentido más amplio:

hechos históricos, pero también tradiciones, vivencias, dogmas, conceptos, etc.). La contumacia con la que todas las ramas de la disciplina de la historia (solamente a partir del siglo XIX, y con la concurrencia imprescindible de la llegada de la nueva fe de la Modernidad, el positivismo) han intentado leer el pasado como una sucesión coherente de hechos, ignorando (deliberadamente o no) todas las incongruencias que esta sucesión contenía, nos ha acabado convenciendo de que los hechos pretéritos se nos presentan como si de un libro abierto se tratase, como una sucesión lógica y ordenada de causas y efectos.

Un libro que podemos escribir, en efecto: los manuales *sobre* y las historias *de*, que conforman un instrumento fundamental a la hora de adquirir conocimiento, aún hoy en día, incluso (o sobre todo) en los niveles superiores de formación. Sin embargo, los errores de todo tipo, los vacíos, la cantidad de hechos que resultan inexplicables si no es forzando de manera extraordinaria el relato historiográfico, son demasiado cuantiosos como para reducirlos a una anécdota. Más vale que nos hagamos a la idea de que no sería ni siquiera razonable pensar que podemos prescindir de ellos.

Y que, sin embargo, acostumbran a dar lugar a lecturas interesantes e incluso creativas y divertidas. Tomar consciencia de nuestra falibilidad de base a la hora de comprender nuestro pasado y nuestro presente culturales es absolutamente indispensable para no hacer el ridículo dogmático y evitar la tentación de defender como verdad incontrovertible lo que no puede pasar de ser una interpretación atractiva y sugestiva, que, a su vez, nos proporcione instrumentos para elaborar nuevas interpretaciones, más ricas, más útiles a nuestros intereses y a nuestras necesidades. Eso también sirve, evidentemente, para la avaricia.

A lo largo de las páginas que siguen, por lo tanto, el lector no puede esperar encontrar una aproximación «objetiva» a la noción de avaricia, porque la avaricia no es en ningún caso un objeto que se pueda analizar, ni sincrónica ni diacrónicamente, como un objeto de laboratorio. No se puede esperar ni siquiera cuando quien escribe se vea obligado a adoptar expresiones que puedan dar lugar a pensar lo contrario. Porque será inevitable hacer afirmaciones como «durante la Edad Media, el concepto de avaricia...», o bien, «los antiguos creían que la avaricia...». Pero ni la

Edad Media ni los antiguos conforman nada suficientemente concreto como para llegar a tener un valor que no sea sino remotamente aproximado, que permita al autor trazar un recorrido plausible, que nos permita acercarnos a la noción desde una óptica reveladora, sugestiva, que nos permita entender cosas, pero no, en última instancia, la cosa en sí. Si el esfuerzo de trazar dicho recorrido consigue ese objetivo, ya habrá merecido la pena.